

Independencia(s) de América Latina en el cine

András Lénárt

Resumen: El siguiente trabajo se enfoca en las películas que tratan el tema de las guerras de independencia latinoamericana y en la evolución histórica del cine de la región. Destacamos los títulos, tendencias y cuestiones más relevantes para demostrar que su cine siempre ha ofrecido una imagen variopinta de sí misma y entramos en detalles sobre la concepción de “Independencia”, tanto desde el punto de vista de la historia nacional como desde el de la cinematografía.

Palabras clave: Independencia, cine, América Latina, guerra, diversidad.

Abstract: The aim of this paper is to focalize on those movies that deal with the Latin-American war of independence and on the evolution of the region's cinema. We'll lay emphasis on the most relevant titles, tendencies and questions in order to demonstrate that their cinema has always provided a multi-coloured image of itself and we'll enlarge upon the notion of “Independence”, both from the point of view of national history and cinematography.

Keywords: Independence, cinema, Latin America, war, diversity.

Al tratar el asunto de la Independencia latinoamericana se puede interpretar la noción *independencia* desde dos diferentes aspectos. Por un lado, es posible partir desde el acto de la independencia, o sea, desde aquel acontecimiento cuando el territorio obtuvo su libertad después de un largo período de conflictos guerreros. Por otro lado, el término en cuestión puede referirse a aquellos doscientos años que han pasado desde las guerras de independencia, reflejando los sucesos y tendencias político-sociales. Este último acercamiento encierra en sí la situación de la región cuando intenta plasmar su propia suerte, en teoría independientemente de otros países y naciones. La diferencia se nos perfila así: *independencia como suceso e independencia como condición*. En este trabajo voy a examinar brevemente ambas aproximaciones para demostrar cómo reacciona el arte cinematográfico nacional e internacional a la independencia de la zona latinoamericana. La primera parte del ensayo abarcará algunas películas relevantes que versan sobre las guerras de independencia y la segunda proporcionará algunas razones para justificar por qué podemos afirmar que el cine latinoamericano discrepa notablemente de los productos filmicos de las otras naciones del

mundo y cómo es posible que la industria cinematográfica de la región mantenga un cierto grado de dependencia dentro de la independencia continental¹.

Independencia como suceso

Desde el nacimiento del cinematógrafo hasta hoy, el cine internacional siempre se ha sentido atraído por el mundo exótico de América Latina. Los cineastas se han decantado por las aventuras románticas y fantásticas para satisfacer las exigencias del público, sediento de historias emocionantes, llenas de hazañas, héroes apuestos y amores apasionados. Naturalmente, nunca han fijado como requisito ni la autenticidad histórica, ni la calidad artística. Uno de los mejores (mejor dicho, peores) ejemplos de esta tendencia fue el film estadounidense *1492: la conquista del paraíso* (*1492: The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992), una superproducción que se convirtió en fracaso estrepitoso, por lo menos desde el punto de vista artístico y fílmico, y entró en la categoría del subgénero oficioso *kitsch* cinematográfico. Sin embargo, la obra resultó atractiva para el público, ya que en las taquillas cumplió con su deber. Los historiadores y profesionales del cine quedaron decepcionados, los críticos despotricaron contra ella, pero eso no importó a la Meca del Cine, prestando atención solamente a la producción del mayor beneficio posible.

Prescindiendo de ese largometraje contradictorio del realizador británico, la conquista del continente americano servía como caldo de cultivo para respuestas cinematográficas básicamente aceptables, sobre todo si tomamos en cuenta el cine internacional². América Latina se mostraba en el pasado como un escenario fascinante y enigmático, lleno de peligros amenazadores para la gente foránea que se atrevía a adentrarse en sus rincones misteriosos. Hoy todo sigue igual, hasta el punto de que ya podemos hacer diferencia entre una América Latina real y una fílmica. Muchas veces una no tiene nada que ver con la otra.

Las guerras de independencia constituyen un ciclo diferente. Alejándonos de las tierras hispanohablantes, la repercusión cinematográfica de esta temática es menos clamorosa, la mayoría de las obras rodadas sobre la época es de medio pelo, rara vez pueden ostentar méritos históricos y artísticos incuestionables.

Los conflictos armados aparecen en el celuloide sobre todo en relación con Cuba y Puerto Rico, o sea, los sucesos de la guerra hispano-americana. Los ejemplos son diversos. Del grupo fílmico variopinto cabe destacar el telefilme estadounidense *Rough Riders* (John Milius, 1997) que coloca en el foco de interés la actividad de Theodore Roosevelt y su caballería. El futuro presidente y sus compañeros hacen acto de presencia en varias películas más sobre la época, siempre bajo el barniz pomposo del heroísmo y del patriotismo norteamericanos. Su primera aparición se remonta a la época del cine mudo³.

¹ Al margen del título original voy a mencionar una versión española solamente si la película dispone de una denominación oficial en castellano.

² Algunos ejemplos: *The Coming of Columbus* (Colin Campbell, 1912); *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951); *Los conquistadores del Pacífico* (José María Elorrieta, 1963); *Cristóbal Colón* (Cristóforo Colombo, Vittorio Cottafalvi, 1967); *The Royal Hunt of the Sun* (Irving Lerner, 1969); *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972); *Cristóbal Colón* (*Christopher Columbus*, Alberto Lattuada, 1985); *La Misión* (*The Mission*, Roland Joffé, 1986); *El Dorado* (Carlos Saura, 1988); *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990); *Cristóbal Colón, el descubrimiento* (*Christopher Columbus: The Discovery*, John Glen, 1992); *Hijos del viento* (José Miguel Juárez, 2000).

³ Roosevelt y su caballería están presentes, entre otros, en: *The Fighting Roosevelts* (William Nigh, 1919); *Texas Trail* (David Selman, 1937); *Cimarrón* (Anthony Mann, 1961).

Otra figura clave y constante de la guerra hispano-americana es William Randolph Hearst. Ya en el momento de la explosión se difundía el rumor de que la voladura del acorazado Maine había sido provocada por agentes sobornados por los Estados Unidos. El magnate de prensa, W. R. Hearst fue el representante y propagandista más activo y poderoso de la teoría del *Destino Manifiesto* a finales del siglo XIX. Su personaje equivalía a la demostración expresa del imperialismo norteamericano. Los enfrentamientos sangrientos de la guerra fueron anunciados en la portada de sus diarios. Los corresponsales de Hearst exageraron los horrores de la contienda y presentaron a los españoles como carniceros despiadados con un sed de sangre insaciable. Los artículos llegaron a una conclusión unánime: solamente EE.UU podría apaciguar a los combatientes mediante la intervención directa. Los fotógrafos falsificaron las imágenes con la ayuda de actores interpretando el papel de los soldados y expusieron a los lectores batallas que de hecho ni siquiera habían ocurrido. El imperio Hearst se edificó sobre los fundamentos de la prensa sensacionalista de esa guerra. Desde el punto de vista estadounidense William Randolph Hearst es una de las personas más importantes de la Independencia latinoamericana, su figura aparece con frecuencia en las pantallas⁴.

La producción cinematográfica de España ofrece una imagen más heterogénea en cuanto a las guerras de independencia. Sin embargo, 1898 sigue siendo el tema por antonomasia, sobre todo en el franquismo. El punto de partida teórico es la *Hispanidad*. El idioma más o menos común, la historia compartida y la “sangre latina” forjan varios puntos de conexión entre los pueblos hispánicos. Se puede enumerar un amplio abanico de razones para defender la existencia de un lazo invisible, un corchete diáfano que mantiene juntas la génesis de la cultura de España y la de la transformación intelectual e histórica de América Latina. Las tradiciones latinoamericanas adquirieron sus formas contemporáneas mediante la fusión de las raíces españolas y de las aportaciones indígenas y africanas aunque tampoco podemos pasar por alto los elementos añadidos anterior y posteriormente por los grupos inmigrantes. Incluso hoy, estas señas de identidad, como partes de una estereotipización general, se completan con una variante modernizada y esencialmente democrática de la ideología ya obsoleta de la hispanidad carpetovetónica.

La pérdida de las colonias latinoamericanas suponía una tragedia para la memoria histórica de la España de Francisco Franco. Naturalmente, ese dolor quedó reflejado en la política cultural de entonces, así como en la política cinematográfica también. Los descubrimientos y la América Latina colonial componían una base sólida del cine oficial del régimen, pero el subcontinente desvinculado de la antigua metrópoli ya no irrumpió en las pantallas nacional-católicas con frecuencia. No nos puede sorprender que el país franquista no se vanagloriara de la América Latina autónoma.

La guerra hispano-americana tuvo una importancia fundamental ya en la película que servía como prototipo para el cine propagandístico español. Nos referimos a *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), adaptación del guión escrito por el mismísimo general Franco. Según el argumento, el patriarca de la familia protagonista fallece en una batalla ocurrida en el puerto de La Habana, convirtiéndose así en el mártir de la Hispanidad y en el

⁴ Ya durante el rodaje fue un secreto a voces que la película mítica de Orson Welles, *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) se basaba en su vida. Véase, además, *The Hearst and Davies Affair* (David Lowell Rich, 1985) y *The Cat's Meow* (Peter Bogdanovich, 2001).

héroe de la dinastía Churruca. Las aventuras y desventuras de sus descendientes cobran así un significado verdaderamente *hispano* en todos los sentidos.

Una de las obras más relevantes de la época, *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) narra el conflicto que tuvo lugar en el área designada por el título. Es una adaptación de varias novelas que tratan el tema de la lucha entre los españoles y la población de las islas Filipinas, al peregrinar fielmente en el sendero de la Raza en cuanto a la creación de un panegírico sobre la unidad de la nación hispana, el ejército y la Iglesia. El resultado es una epopeya fílmica de tono patriótico con innegables valores cinematográficos que lo hacen merecedor de ocupar un lugar distinguido entre las películas bélicas en la historia del cine español.

La lista de los filmes españoles cuyo argumento transcurre en estos años no se termina aquí, porque varias docenas de obras usaron la guerra hispano-americana como telón de fondo para sus historietas románticas, bélicas y de aventura. América Latina tampoco desmerece de su “madre patria”.

En 1969 en Cuba se rodó una de las joyas cinematográficas sobre este conflicto que lleva el título de *La primera carga al machete* y está dirigida por Manuel Octavio Gómez. Se presenta aquí el ataque del ejército dirigido por M.G. contra los españoles y el empleo que los cubanos hicieron de un arma insólita que cogió desprevenidas a las tropas. La película obtuvo éxito internacional sin parangón, no sólo en América Latina, sino en el festival de Venecia también. Actualmente *La primera carga* figura entre los títulos más significativos de la industria de cine cubana.

Al rastrear los años 1810 en el cine, se observa que Simón Bolívar es la figura alrededor de la cual los largometrajes se agrupan en mayor porcentaje. La producción mejicana *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1942) intenta establecer un enlace directo entre el personaje central y la revolución mejicana, buscando el modelo de su insurrección en la lucha bolivariana. En resumidas cuentas, Bolívar se nos presenta como si fuera un héroe nacional panamericano. Mayor repercusión tuvo la coproducción entre España, Italia y Venezuela, titulada también *Simón Bolívar* (Alessandro Blasetti, 1968), con la estrella de entonces, Maximilian Schell en el papel estelar. Esta obra sigue siendo el punto de referencia de esta cinematografía si uno quiere profundizar en la biografía fílmica de Bolívar. Venezuela ha dedicado también varias películas a su héroe: la mejor acogida la tuvo una producción de animación, *Simón Bolívar, ese soy yo* (Raysa Andrade, Edmundo Aray, 1994).

Desde luego, casi todos los países latinoamericanos han realizado obras sobre las luchas de independencia y las personalidades egregias de su región. Generalmente, estos proyectos se quedan dentro de las fronteras nacionales y el público internacional raramente llega a conocerlos.

El período entre los años 2009 y 2012 resulta ser bastante ambicioso desde el punto de vista de nuestro tema de investigación. Televisión Española ha puesto en marcha un ciclo de ocho películas bajo la denominación colectiva *Proyecto Libertadores*, en coproducción con productoras latinoamericanas y españolas. Según sus planes dentro de cuatro años van a lograr su propósito, o sea rodar un film sobre la vida de cada uno de los héroes de la independencia latinoamericana⁵. La intención de los patrocinadores es ofrecer

⁵ La página de la web oficial del proyecto: <http://www.loslibertadores.net/index.php> (acceso: 12. 01. 2011.)

algo más que un retrato histórico-bélico. Quieren colocar en primer plano la personalidad del héroe, su ideología, sus objetivos y méritos y esbozar la red de motivaciones que le impulsaron a actuar con firmeza. Las naciones a las que pertenecía el héroe forman solamente una parte de la historia. Estas personas se manifiestan no solo como mitos nacionales, sino también como continentales; figuras que pelearon por la libertad del individuo, cambiaron el destino de la humanidad y aportaron valores esenciales al progreso histórico. Las nociones claves son la solidaridad, la hermandad de los pueblos y la convicción de que la alianza de los oprimidos vaya a conducir al perfeccionamiento político y social.

En cada caso, los gérmenes de la historia se hallan en los apuntes personales del protagonista o en las notas de las personas que lo conocían desde cerca. Los autores del guión añaden a esa materia prima relatos adicionales, tomando como base fragmentos de las crónicas contemporáneas y de las leyendas que se han creado alrededor de él a lo largo de los tiempos pasados. Con toda esta información los guionistas confeccionan la narración de esa biografía fílmica y la completan con hilos de creación propia, así consiguen que el resultado sea más atractivo para el público. Prestan atención especial a que los elementos de ficción no se sobrepongan a los hechos reales y que la manipulación no desemboque en una falsificación de la historia. El rodaje de los filmes se efectúa en escenarios naturales y en estudios, siempre en el país con el que el protagonista tenía los vínculos más estrechos. Los directores y los actores pertenecen a la nómina de cineastas más prestigiosos de América Latina. En América Central y América del Sur estrenarán las películas en las salas de cine también, pero en España el público tendrá posibilidad de verlas solamente en la pequeña pantalla.

Las ocho personas y los países productores son los siguientes: José Martí (Cuba), Hidalgo (Méjico), Simón Bolívar (coproducción entre Venezuela y Colombia), Túpac Amaru (el Perú), Tiradentes (Brasil), O'Higgins (Chile), José Artigas (Uruguay) y José de San Martín (Argentina). Antes de la exhibición oficial de estos filmes los distribuidores y los oficiales gubernamentales de la cultura nacional emprenden una campaña para "adiestrar" al público: que consiste en la difusión de informaciones básicas sobre la figura central, a fin de evitar que ésta sea desconocida a la gente. La razón para eso es muy simple: las autoridades se han dado cuenta de que ni siquiera los hijos de la nación conocen a sus propios héroes ni los acontecimientos más notables de su historia. Se han iniciado campañas a través de la televisión, internet y la prensa⁶.

Independencia como condición

El arte cinematográfico del continente latinoamericano ha tenido sus períodos de gloria en repetidas ocasiones a lo largo del siglo XX, pero cada uno con una intensidad diferente, dando lugar a varias etapas desiguales. Los países en cuestión vivían en las décadas 50 y 60 una metamorfosis esencial en cuanto al lenguaje cinematográfico. Naturalmente, la situación política y económica de la región no dejó intacta su cultura cinematográfica nacional.

⁶ Entre otros: MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José: *Los grandes héroes de América llegan al cine español* en: <http://www.redaccionpopular.com/content/los-grandes-h%C3%A9roes-de-am%C3%A9rica-llegan-al-cine-espa%C3%B1ol> (12. 01. 2011.)

En los años 90 el común de la gente podía contemplar la industria cinematográfica mundial sin enterarse de la existencia del cine latinoamericano. A veces llegaban noticias sobre la cinematografía del continente, de vez en cuando algunas de sus producciones llegaban a ser conocidas incluso en el extranjero y en algunas ocasiones se daba el caso de que una obra destacada cosechaba éxitos de crítica fuera de las fronteras nacionales también⁷. En suma, no podemos ocultar que se trataba de producciones que persistían solamente en las periferias del cine mundial.

Un cambio brusco acaeció en el último lustro del siglo pasado cuando el Ave Fénix del cine latinoamericano emprendió su resurrección portentosa. Tanto en el tratamiento de los temas originales como en la caracterización de los personajes y en el redescubrimiento de la esencia del ser latinoamericano estas películas descollaron e irrumpieron en el concierto internacional de la cinematografía. No solamente la exhibición de las películas latinoamericanas atrae a cada vez más gente a las salas de cine, sino la crítica y la estética cinematográfica prestan ya una atención distinguida a su cine también.

¿De dónde deriva la diversidad cinematográfica de América Latina?

Desde la perspectiva histórica y geopolítica América Latina pertenece a la región llamada el *Tercer Mundo*, junto con algunos países de África y Asia. Anteriormente esta denominación hacía referencia a las regiones que no estaban vinculadas a ninguna de las dos superpotencias durante la Guerra Fría. En cuanto a los mecanismos de desarrollo se distinguían también de la vía capitalista y de la versión comunista. La mayoría de los países de la región había sido colonia de algún imperio y a raíz de la independencia (parcial o total) se esmeraba en buscar una solución propia y autóctona para poder sobrevivir en ese nuevo ámbito de la emancipación. No obstante, esta tentativa sigue siendo un objetivo todavía no alcanzado por muchas de las naciones aspirantes. Existe la impresión de que estas regiones siempre fueron subdesarrolladas en términos de política, economía y cultura respecto a los dos bloques estratégicos (el occidental y el soviético). Es una opinión que hoy sigue manteniendo su vigencia en determinados círculos de la política internacional. A pesar de los estereotipos anquilosados ya no podemos aplicar la denominación generalizadora en su acepción original a todos los países latinoamericanos, africanos y asiáticos. Dentro de estas regiones algunos estados ya pertenecen al grupo de los desarrollados o en vía de desarrollo, tanto en el terreno socioeconómico como cultural. Para justificar este último aspecto, basta citar como ejemplo la India, que produce el mayor número de películas en el mundo (Bollywood), seguida por Nigeria (Nollywood)⁸, de modo que Estados Unidos (Hollywood) ocupa solamente el tercer puesto de la jerarquía.

A pesar de las varias “épocas doradas” del cine latinoamericano, en el siglo XX un número no desdeñable de teóricos y expertos en cultura y sociología se mostraba propenso a dar por sentado el subdesarrollo fundamental de esas regiones en todos los terrenos. Un

⁷ Como el caso de la argentina *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), galardonada con varios premios internacionales y obtuvo el Óscar para la mejor película de habla no inglesa.

⁸ Tenemos que hacer una pequeña digresión aquí. La denominación “Bollywood” proviene de la mezcla de “Bombay” y “Hollywood” y se refiere a la cinematografía de Mumbai (antiguamente Bombay) en India. Sin embargo, es una designación errónea, puesto que la mayoría de los filmes del país se rueda en otras regiones y no en la capital; así, la frecuente alusión a los productos fílmicos de la India como “películas de Bollywood” es una imprecisión. En cuanto a la producción de Nigeria, debemos mencionar que sus películas se distribuyen principalmente en VHS, sin exhibición comercial en las salas de cine. Por eso algunos se oponen a que el cine de “Nollywood” se incluya en este tipo de estadísticas.

buen ejemplo es la monografía clásica de Ulrich Gregor y Enno Patalas, *La historia mundial del cine*⁹, donde los autores sostenían la opinión de que la razón de la pequeña cantidad de información sobre la cinematografía del Tercer Mundo en la época de la posguerra fue que la producción filmica de esas regiones era rudimentaria, carecía de calidad. Sin embargo, los que conocen mejor el período, pueden justificar que justo ésa fue la etapa de un desarrollo rápido.

Las películas rodadas en América Latina se diferencian en muchos aspectos de los largometrajes producidos en otras partes del mundo. Los cineastas latinoamericanos han elaborado un método de representación y una visión que son peculiares de aquella misma nación y que no tienen casi nada que ver con las superproducciones estadounidenses. Generalmente, su objetivo principal al rodar una obra no es sacar la mayor ganancia posible. Ellos componen sus proyectos con el fin de reflejar las mentalidades imperantes en el continente, profundizar en los problemas y cuestiones sociales de la población e intentan transmitir las particularidades de su modo de ser a los países extranjeros, formulando su(s) propio(s) realismo(s). En resumidas cuentas, la película latinoamericana quiere presentar la realidad latinoamericana en escenarios latinoamericanos con participantes latinoamericanos.

Podemos entroncar este cambio con la evolución galvanizadora de la cinematografía europea. Sin lugar a dudas, en los años 50 y 60 el neorrealismo italiano ejercía la mayor influencia en el arte cinematográfico de América Latina. Las consecuencias de este impulso se notan incluso hoy. Después de 1950 varios cineastas italianos, todos relacionados con el neorrealismo, visitaron América del Sur con el fin de conocer las circunstancias político-sociales y se quedaron impregnados por la atmósfera peculiar. Acto seguido, nada más volver a su país natal, incluyeron sus nuevas experiencias en sus propios proyectos filmicos. Además, podemos observar un acercamiento mutuo: cineastas latinoamericanos llegaron a Roma también, participaron en congresos para adquirir nuevos conocimientos y aproximaciones artísticas y frecuentaron los rodajes en el complejo de estudios *Cinecittà*. Por influjo de los neorrealistas aumentó el deseo de establecer los fundamentos de un cine nacional y realista latinoamericano. Los nuevos realizadores exigían una “revolución tricontinental en la política” y una “revolución estética y narrativa en la forma cinematográfica”¹⁰. Los directores brasileños delimitaron el concepto básico del cine del continente; según ellos, un país subdesarrollado en su economía no tiene que ser atrasado en su cultura. Esto será el punto de partida de la nueva generación de cineastas. Ellos mismos acuñaron la expresión “neosurrealismo”, donde *-sur-* se refiere a la posición de la región respecto al “gran hermano”, los Estados Unidos¹¹.

Hemos llegado a la cuestión de si esta independencia filmica es el reflejo de una verdadera autonomía o no. Del mismo modo que las décadas y siglos turbulentos de la historia lo testifican, la independencia siempre ha sido relativa y limitada, y muchas veces ha sido interpretada bajo el signo de la paradoja de una “independencia dependiente”. Los pueblos independientes no son capaces de subsistir sin relacionarse con el mundo exterior. La diferencia está en la firmeza de los nexos y en si la coexistencia de las naciones se origina en la determinación voluntaria de las partes implicadas.

⁹ GREGOR, Ulrich y PATALAS Enno, *A film világtörténete*, Editorial Gondolat, Budapest, 1966, 43.

¹⁰ STAM, Robert, *Film Theory*, Blackwell Publishers Inc., 2000, 94-95.

¹¹ FABE, Marilyn, *Closely watched films: an introduction to the art of narrative film technique*, University of California, 2004, 102-103.

Estados Unidos desempeñó un papel significativo en toda la evolución histórica de América Latina, sobre todo desde el punto de vista político y económico. Lo mismo se efectuó en la industria cinematográfica de la región, pero en cuanto a los productos filmicos EE.UU. en muchos casos fue capaz de lograr exclusividad, manteniendo bajo su propia férula la industria filmica del continente. Con las palabras de la escritora española Carmen Martín Gaité: Estados Unidos “ejerce, a través de su cinematógrafo, el más poderoso imperio mental que haya tenido el mundo”¹². Los magnates de Hollywood consideraron América Latina como un mercado natural y atractivo para difundir las obras del todopoderoso *Studio System*. No sólo controlaban la distribución de las películas estadounidenses, sino que a través de sus filiales se inmiscuyeron en la producción autóctona también, casi siempre con éxito. Brasil y Cuba representaban las excepciones a la regla, y gracias a su política proteccionista estos dos países fueron capaces de resistir de cierta manera a esa invasión arrolladora. Ya que los norteamericanos podían manipular a su antojo la distribución de los filmes latinoamericanos, no tenían reparos en colocar en primera plana las películas de Hollywood en detrimento de los largometrajes propios de un país del sur. Se plasmó la costumbre de preparar dobles versiones de una película, una en inglés y una en español, así no existía ningún obstáculo para invadir las pantallas de esos países. Los productos audiovisuales de la Meca del Cine siempre han tenido una ventaja descomunal sobre los del resto del mundo. Los gastos de producción son bastante altos, pero gracias al gran número de salas de cine, la publicidad de los estudios omnipotentes, la eficaz mercadotecnia y la fuerza atractiva de los filmes hollywoodienses, los productores pueden cubrir los gastos dentro de sus propias fronteras. Según las listas de *Box Office*, las que muestran “la historia económica” de una película, esto ocurre aproximadamente con el 90% de las películas, de modo que en los mercados extranjeros –como los de América Latina– ya producen beneficio. Sin embargo, las películas latinoamericanas tienen que amortizar el coste de la producción con la ayuda de las proyecciones locales, ya que pueden enviar sólo un número reducido de obras al extranjero, además estas generalmente carecen de esa gran fuerza atractiva de la que los éxitos de taquilla de Norteamérica sí disponen. El vecino “pobre” del sur no tiene ni la menor esperanza de resquebrajar el monopolio de Hollywood.

Evidentemente, en virtud de los hechos arriba mencionados, los filmes latinoamericanos tropiezan con obstáculos en cuanto a la distribución extranjera incluso hoy. Una producción de esta región tiene que vencer grandes dificultades para poder cruzar las fronteras, pero sus posibilidades son mucho mejores si una entidad distribuidora estadounidense la apoya, a condición de que se adapte al estándar del estudio en cuanto a la narración y el posible beneficio. El caso es idéntico en la distribución interna. Según un humorista mejicano “Méjico en el norte se limita con los EE.UU., en el sur con los EE.UU., en el este con los EE.UU., en el oeste con los EE.UU., y dentro con los EE.UU.”¹³. Esta afirmación es aplicable para muchos de los países de la región. Otro problema proviene del hecho de que los extranjeros examinan las películas latinoamericanas con el ojo de un sociólogo, destacan sus méritos sociales y políticos. Exigen una película mucho más analizable, una que se diferencie en todos los sentidos de las mercancías de Hollywood y de Europa. Si un film de la región se desvía de la corriente general latinoamericana piensan

¹² MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos en la posguerra española*, Anagrama, Barcelona, 1987, 30.

¹³ GEIST, Anthony Leo, *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Garland Publishing, 1999, 45.

que se trata de un error creativo, que el cineasta quería optar por una realización y estética diferentes a las de los demás, pero que fracasó. América Latina es una región especial, el espectador ya tiene sus expectativas (o prejuicios).

¿Por qué difiere tanto el cine latinoamericano de la corriente general internacional? Partiendo del acercamiento sociopolítico, según los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino el cine de América Latina es el *Tercer Cine*; el concepto puede ser delimitado comparándolo con el *Primer Cine* (Hollywood y sus análogos por todas partes del mundo) y con el *Segundo Cine* (la actividad de Francois Truffaut y la “Nueva Oleada” en Francia). El Tercer Cine:

Contra un cine institucionalizado presenta un cine de guerrilla ... contra un cine de destrucción presenta uno que es destructivo y constructivo a la vez; contra un cine hecho por y para los antiguos seres humanos, presenta un cine adecuado para un nuevo tipo de ser humano en que cada uno de nosotros tenemos la posibilidad de convertirnos...¹⁴.

Los dos acercamientos hacia la independencia de América Latina deben ser identificados en dos dimensiones diferentes. Pero estas acepciones tampoco pueden ser independientes la una de la otra. La independencia como condición no podría existir sin la independencia como suceso. El suceso fue la premisa de la condición, mientras la condición es la consecuencia del suceso, aunque, como lo hemos visto, la independencia existe solamente dentro del marco de cierto tipo de dependencia. Las películas sobre las guerras de independencia en América Latina demuestran de manera audiovisual qué hechos se desarrollaron para que hoy podamos hablar de un arte cinematográfico latinoamericano singular y peculiar.

Bibliografía

- FABE, Marilyn, *Closely watched films: an introduction to the art of narrative film technique*, University of California, 2004.
- GEIST, Anthony Leo, *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Garland Publishing, 1999.
- GREGOR, Ulrich y PATALAS Enno, *A film világtörténete*, Editorial Gondolat, Budapest, 1966.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos en la posguerra española*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José, *Los grandes héroes de América llegan al cine español*, in: <http://www.redaccionpopular.com/content/los-grandes-h%C3%A9roes-de-am%C3%A9rica-llegan-al-cine-espa%C3%B1ol> (12. 01. 2011.)
- SOLANAS, Fernando y GETINO Octavio, “Towards a Third Cinema”, in: *Cinéaste* 4,3, 1970.
- STAM, Robert, *Film Theory*, Blackwell Publishers Inc., 2000.

Filmografía selecta sobre las guerras de independencia

- 1492: la conquista del paraíso (1492: The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992).
- La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969).
- Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945).
- Proyecto Libertadores* (ciclo de películas, varios directores, 2009-2012).

¹⁴ SOLANAS, Fernando y GETINO Octavio, “Towards a Third Cinema” en: *Cinéaste* 4,3, 1970, 8-9; STAM, 96.

Raza (José Luis Sáenz de Heredia, 1942).

Rough Riders (John Milius, 1997).

Simón Bolívar (Miguel Contreras Torres, 1942).

Simón Bolívar (Alessandro Blasetti, 1968).

Simón Bolívar, ese soy yo (Raysa Andrade, Edmundo Aray, 1994).