Formas de la ficción cinematrográfica actual en América latina

Julie Amiot

Cualquier espectador que se interesa en la evolución del cine se habrá fijado en el hecho de que la actualidad cinematográfica ha dado una singular acogida al cine latinoamericano, como se puede notar en particular en los grandes festivales de cine europeo. Tras un período de gran dinamismo en el que los cineastas latinoamericanos intentaron crear sus propias vías de creación en los años 1960, en la perspectiva de una representación de la realidad continental, el cine latinoamericano atravesó un par de decenios de crisis, de las que está saliendo últimamente con brío.

En este contexto, después de un período bastante largo de dificultades, se observa desde mediados de los años 1990 un dinamismo excepcional para la actividad cinematográfica en América latina. Para evidenciarlo mejor, cabe recordar las razones pos las cuales el cine latinoamericano sufrió una forma de eclipse en los dos decenios anteriores. Este recorrido histórico nos permitirá ver cómo y por qué el cine latinoamericano actual goza de un singular prestigio, gracias al surgimiento de una nueva generación de directores que comparten una inquietud tanto frente al cine como a la realidad, sin que se les pueda reducir a conceptos tan vagos como los de «escuela» o «generación». Es a una valoración de las características y singularidades de esta joven generación a la que intentaremos llegar.

De las crisis...

Los años 1960 fueron marcados por un *boom* del cine latinoamericano que se arrimó a las grandes corrientes renovadoras del cine de la época (en particular el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa) para lograr una representación más auténtica de la realidad continental. Esta meta se concebía en adecuación sobre todo con la perspecti-

va de las luchas sociales, políticas e ideológicas en las que los intelectuales latinoamericanos estaban involucrados, tras el acceso al poder de los revolucionarios cubanos en 1959, entre otras razones. Esta situación novedosa se tradujo por la voluntad de plasmar en las pantallas latinoamericanas una imagen que no fuera la de las ficciones realizadas en los estudios hasta la fecha, sino muy al contrario, una representación que buscaba acercarse lo más posible a la realidad. Este proyecto era al mismo tiempo ético y estético, puesto que esta búsqueda pudo tener formas extremadamente variadas, en función de la personalidad propia de los cineastas que surgieron en este momento, de los temas que les preocupaban, y también de las soluciones narrativas y plásticas que buscaba cada uno de ellos para lograr su propósito[1]. A pesar de estas diferencias, es de notar que la aparición de un grupo de jóvenes cineastas que compartían las mismas exigencias en cuanto a su concepción del cine –como un medio de expresión destinado a entablar un diálogo con el público para abrirle los ojos sobre la realidad, y no como un producto industrial destinado al simple entretenimiento de las masas– permitió reunir sus creaciones bajo la denominación de «nuevo cine latinoamericano». Dicha expresión es cómoda desde el punto de vista histórico y crítico, pero tiende sin embargo a minimizar las grandes diferencias que existían entre los distintos países, y, dentro de cada país, entre los directores de cine. Esta ambigüedad en la caracterización de los cineastas latinoamericanos volverá al primer plano al analizar más directamente las características del cine actual.

Si bien los años 1960 fueron marcados por un bullicio notable en el terreno cinematográfico, fundamentado en una voluntad de ruptura con el cine comercial que había imperado anteriormente, cabe señalar que el llamado «nuevo cine» nunca fue capaz de atraer a las salas al público, contrariamente a su antecesor. Así lo recuerda Cristovam Buarque en su prefacio a libro de la investigadora brasileña Silvia Oroz sobre el melodrama:

> Una de las paradojas de la cultura brasileña es el hecho de que el pueblo dejó de ir al cine a partir del día en que los cineastas procedieron a analizar en

[1] *Para más información sobre las nuevas estéticas cinematográficas latinoamericanas en los años 1960, véase el trabajo editado en Estados Unidos por Michael T. Martin,* New latin american cinema, *Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. 1* Theory, practices and transcontinental articulations, *332 p. y vol. 2,* Studies of national cinemas, *540 p.*

> forma realista la tragedia del pueblo brasileño [...]. El cine pasó a ser el defensor de los intereses del pueblo, aunque dejó de servir a su función principal: la emoción del pueblo que va al cine, a las butacas y no a otros asuntos. El pueblo dejó de ir al cine porque no encontraba emoción en presenciar las películas[2].

Esta cita subraya el problema de la ausencia del encuentro deseado por los cineastas con el público latinoamericano, que constituye uno de los elementos que explican la crisis en la que fue sumergido el cine continental a partir de los años 1970. En efecto, el fracaso comercial del nuevo cine –con la notable excepción del cine cubano que consiguió crear un cine que fuera a la vez capaz de cuestionar la realidad y de seducir al público, precisamente porque sacó provecho de los géneros tradicionales como la comedia– y la imposibilidad de volver a los antiguos modelos del cine de estudios ya demasiado gastados, explican por qué muchos críticos e historiadores del cine latinoamericano llaman el período posterior el «decenio gris». Esta expresión sirve para caracterizar un momento en la historia del cine latinoamericano en el que la producción respaldada por los organismos oficiales se estanca mientras que el único sector que manifiesta cierto dinamismo es el cine independiente[3]. Se trata pues de un contexto bastante desolador, que va a prolongarse e incluso a culminar en los años 1980, agudizado por dos elementos más económicos: el contexto general de crisis financiera que lleva a varios países latinoamericanos al borde de la quiebra y, en el terreno de la creación audiovisual, la competencia del video que vacía las salas de cine y agudiza una crisis preexistente. Recordar este contexto es un paso necesario para subrayar el excepcional vigor del cine latinoamericano hoy en día.

... al renacimiento

Para valorar la situación actual del cine latinoamericano, el primer elemento que se puede tener en cuenta es el nivel de producción que

[2] *Cristovam Buarque, «Trágico sin melodrama», prefacio a la edición brasileña del libro de Silvia Oroz,* Melodrama, el cine de lágrimas de América latina, *México, UNAM, 1995, p. 15.*

[3] *Un buen ejemplo de esta situación está expuesto en la síntesis histórica sobre el cine mexicano de Emilio García Riera,* Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997, *México, ediciones Mapa, 1998. Véanse en particular los capítulos* X *a* XIV, *sobre el período que aquí nos interesa.*

ha alcanzado últimamente el cine continental. En efecto, después del largo período de crisis anteriormente descrito, cabe subrayar primero que el cine latinoamericano más reciente se caracteriza por su buena salud sobre el doble plano de la cantidad y de la calidad. Y lo más notable quizás sea que esto vale tanto para los grandes países productores de cine –que tradicionalmente y a pesar de altibajos han sido Brasil, México, Argentina y, a partir de los años 1960, Cuba– como para otros países en los que la actividad cinematográfica ha sido siempre más marginal, como es el caso por ejemplo en Colombia o Uruguay[4]. Esta nueva situación ha sido posible en gran parte gracias a la renovación de la manera de financiar las películas para salvar los obstáculos económicos. Para abaratar los costes de producción, muchos cineastas eligen nuevos formatos para filmar sus películas, en particular el, 16 milímetros, o, para muchos de ellos, los soportes numéricos o video (práctica que tiende a generalizarse en Cuba donde la situación económica fue crítica a mediados de los años 1990). Por otra parte, los cineastas latinoamericanos recurren a inversiones diversificadas, que incluyen la participación de la televisión (grandes grupos como TV Globo en Brasil o Televisa en México desempeñan al respecto un papel importante), y sobre todo un sistema de coproducciones, que involucran en particular países europeos como España, Francia y Alemania. La participación de jóvenes directores latinoamericanos en festivales prestigiosos también les brinda posibilidades de conseguir becas para financiar sus proyectos: en Rótterdam y en Toulouse, por ejemplo, existen secciones que se dedican a apoyar concretamente los nuevos proyectos. Esta utilización de las coproducciones tiene la doble ventaja de ofrecer a los cineastas latinoamericanos mayores posibilidades de financiación de sus proyectos, a la par que les garantiza una difusión más allá de las fronteras nacionales. En cuanto a la difusión, el cine latinoamericano se beneficia de la aparición de grandes salas de cine o «múltiplex», en los centros comerciales, siguiendo el modelo estadounidense. Sin embargo, esta situación es al mismo tiempo una ventaja para las películas latinoamericanas, y un problema, ya que se trata de un sistema que tiende a favorecer las grandes producciones, en detrimento de un cine más independiente, como lo han subrayado varios análisis del cine latinoamericano más reciente, que llegan a la misma

[4] *Para más información y ejemplos de cinematografías nacionales, el lector puede consultar varios números de la revista bilingüe* Cinémas d'Amérique latine, *publicada en la ciudad de Toulouse anualmente desde 1992.*

conclusión aunque traten de diferentes países: la idea según la cual existe un desfase entre producciones comerciales que no aportan nada en el plano estético, y películas más exigentes en este sentido, pero que siguen teniendo dificultades para obtener financiaciones por parte de los organismos nacionales de producción[5]. A pesar de todo, el balance de la producción actual de cine en América latina es muy satisfactorio, sobre todo si se compara con el período anterior.

Aparte de un contexto de producción nuevo, el cine latinoamericano actual también se puede caracterizar a partir de la forma y del contenido de las películas. Al respecto, y para evitar una esquematización exagerada de la situación, cabe subrayar al mismo tiempo la diversidad y la gran coherencia de las representaciones nacionales. De manera general, se puede decir que las representaciones varían entre una imagen idealizada de la realidad (destinada a mostrar América latina bajo una forma que sea comercialmente compatible con las exigencias de la exportación), y un tratamiento más realista, que muestra la situación del continente sin tratar de embellecerla. Más allá de la inevitable diversidad estética, se mantienen temáticas constantes, que han ido configurando la personalidad del cine latinoamericano desde los años 1960: preocupaciones sociales, políticas y éticas, que se manifiestan en la mayoría de las películas más recientes, cualesquiera que sean los géneros o las estéticas en las que se inscriben. En cada país, el cine tiende a reflejar los grandes problemas del momento: dificultades materiales y exilio en Cuba, violencia económica y social en Brasil, acercamiento a los grandes problemas nacionales de la crisis económica y de la memoria de la dictadura desde la perspectiva de historias personales y anecdóticas en Argentina o Uruguay.

De manera general, los jóvenes cineastas latinoamericanos han evolucionado con respecto a la manera de tratar la realidad en sus ficciones cinematográficas, y se puede decir que dicha evolución se evidencia con el paso de las generaciones. En efecto, conviven dos categorías de cineastas en el cine latinoamericano actual: por una parte, tenemos a los que empezaron a hacer cine en los años 1960, es decir los que pertenecen a una generación marcada por el peso de las grandes luchas ideológicas del siglo XX, y también por el de las dictaduras que

[5] *Véanse en particular los ejemplos de Chile y Argentina, que ilustran esta situación en* Cinémas d'Amérique latine, *Toulouse, Presses universitaires du Mirail, n°14, 2006: «Estrategias disidentes en el cine chileno» por Miguel Ángel Vidaurre, p. 60-69; «Cine argentino, problemático y fértil» por Hayrabeth Alacahan, p. 109-115.*

se instalaron en el continente en los años 1970; por otra parte, a partir de los años 1990 empezaron a surgir nuevos directores, que en su mayoría nacieron en los años 1960 y 1970. Estos últimos fueron marcados por las preocupaciones ideológicas de sus predecesores, pero tienden a tratar sus temas de manera más distanciada. Muchos de ellos se formaron en escuelas de cine, o en la televisión y la publicidad, y tienen un buen conocimiento del cine en el doble plano técnico y artístico. Así, sus elecciones estéticas, temáticas etc. son voluntarias, resultan de sus propias reflexiones sobre el cine y la realidad, al servicio de una búsqueda de eficacia narrativa que les garantice éxito público. En este sentido, han aprendido la lección del relativo fracaso de las proposiciones del nuevo cine de los años 1960. Así pues, para esta generación de jóvenes cineastas latinoamericanos, y tal vez más que para sus predecesores del nuevo cine, resulta difícil caracterizarlos de manera global, ya que cada uno de ellos, a partir de esta base común, va a buscar su propio modo de expresión. En un artículo sobre «los nuevos realizadores argentinos», Alejandro Ricagno subraya este aspecto:

> No suscriben a un programa explícito que los encuadre dentro de un movimiento. No pretenden serlo. Aunque tal vez dentro de unos años se hable de ellos como «la generación de los noventa», así como se recuerda aquella «generación del sesenta» vernácula que decidió renovar hace tres décadas la cinematografía nacional. Pero si analizamos en detalle a alguno de aquellos autores [...], encontramos también allí más diferencias que coincidencias. Aunque [...] los posicionamientos estético e ideológico [...] nazcan de un fuerte corte que los alejaba de la retórica del cine de una generación anterior[6].

De ahí la sensación de gran variedad en los modelos estéticos, que hasta puede desembocar en una puesta en tela de juicio de la noción misma de «modelos».

Personalidad(es) de esta nueva generación

Lo más significativo en este cine latinoamericano más reciente es sin duda el surgimiento de nuevos directores que se desenvuelven en

[6] *Alejandro Ricagno, «Los nuevos realizadores argentinos: el cine en los pliegues o la otra independencia»,* Cinémas d'Amérique latine, *n°7, 1999, p. 125.*

el ámbito cinematográfico al lado de los veteranos del cine continental. Para evitar un catálogo que resultaría muy pesado, vamos a seleccionar algunos ejemplos de cineastas emblemáticos de esta nueva generación, es decir, representativos tanto de sus rasgos comunes como de los que permiten diferenciarlos. Primero, podemos apuntar el hecho de que los cineastas de la joven generación, por muy «experimentales» que sean, en el sentido de las exploraciones novedosas que proponen, entablan en su mayoría fructíferos diálogos con la tradición cinematográfica, tanto nacional como foránea. Esta voluntad dialéctica de inscribirse dentro de una tradición, a la par que pretenden cuestionarla y renovarla, aparece en las declaraciones de varios jóvenes tan diferentes en sus obras como pueden ser el cubano Juan Carlos Cremata o el mexicano Carlos Reygadas[7]. Sin embargo, su relación a los modelos del pasado no se traduce por un respeto ciego sino muy al contrario por una voluntad iconoclasta de selección en un material fílmico y cultural diversificado, para elaborar su propia visión del mundo que no excluye incursiones en el universo televisual.

Otra característica que comparten, aunque se traduzca de maneras muy diversas en las obras concretas, es una tendencia en rechazar un acercamiento general a la realidad, para privilegiar argumentos más personales –familiares, íntimos– que les permiten tratar la realidad desde una perspectiva más cotidiana y menos espectacular. En este sentido, los cineastas del cono sur son emblemáticos de esta voluntad que consiste en proponer un cine que se centra en «historias mínimas», para parafrasear el hermoso título de la no menos hermosa película realizada por Carlos Sorín en 2002: la perspectiva se desplaza del punto de vista colectivo y general para focalizarse en anécdotas que, por intrascendentes que parezcan, no dejan de ser significativas en cuanto a la realidad cotidiana y a su vacío. Para ilustrar esta idea, numerosos ejemplos podrían ser mencionados, lo que indica que se trata de una tendencia compartida por muchos cineastas actuales. Así, en *Pizza, birra y faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (Argentina, 1998), se nos representa el vagabundeo de un grupo de jóvenes desempleados en la Argentina contemporánea, que culmina en un desenlace trágico, representativo de la ausencia de oportunidades para la juventud; con *25 watts* de Juan Pablo Rebella y Pablo

[7] *Véanse al respecto Désirée Díaz, « Juan Carlos Cremata, se soltó el rinoceronte »,* Cinémas d'Amérique latine, *n°9, 2001, y «Entrevista a Carlos Reygadas» por Paula Vandenbussche y Jacques Jean,* Cinémas d'Amérique latine, *n°11, 2003.*

Stoll[8] (Uruguay, 2000), tenemos una película en blanco y negro que pone en escena la vida cotidiana y sus nimiedades para unos adolescentes de la capital, que se dedican a no hacer nada excepto matar el tiempo. En una vertiente más metafórica, hace falta mencionar las obras de la argentina Lucrecia Martel o del mexicano Carlos Reygadas, para citar sólo a los más famosos.

Tal vez nos falte perspectiva histórica para valorar realmente la aportación de cada uno de estos jóvenes cineastas latinoamericano al panorama cinematográfico actual. Sin embargo, la única conclusión valiosa que se puede hacer de momento, y aunque sea forzosamente muy provisional, es que, a pesar de todas sus diferencias, que son su riqueza, comparten una misma inquietud ética a partir de la que intentan sintetizar su relación al arte cinematográfico y a la realidad en la que viven.

[8] *Los mismos directores han realizado en 2004 la película* Whisky, *que también ilustra una realidad poco esperanzadora, a través de la historia de un empresario y de su empleada.*