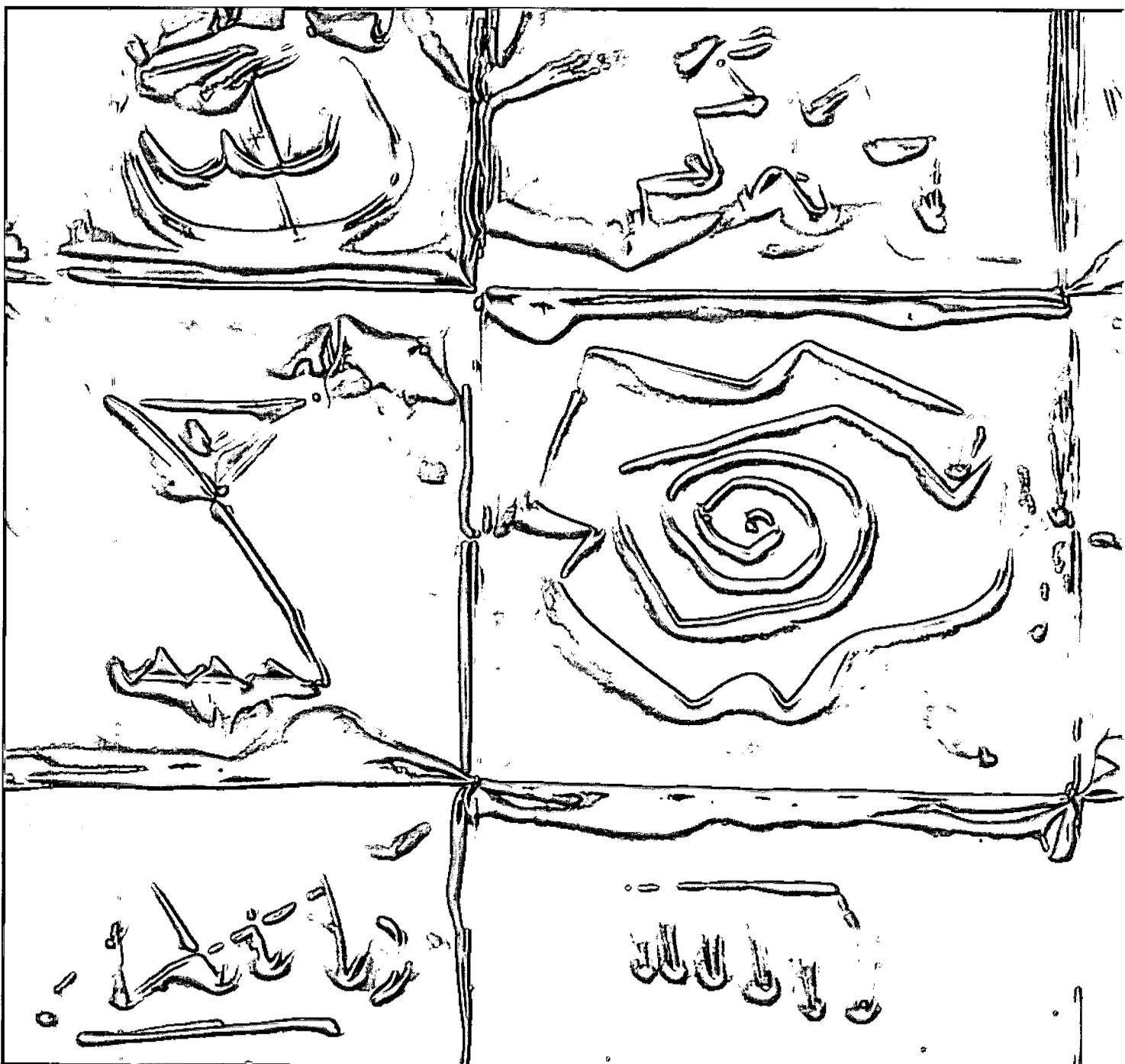


¿Cerrado

CINE LATINOAMER



Galería de Papel. Ayllu I. Yampayec, Reflejos Ancestrales. Gerda Riechert (2003)

por reformas?

ICANO HOY



Alberto Elena parte de las reflexiones del crítico cubano Juan Antonio García Borrero, para preguntarse si el ímpetu que vivió el cine latinoamericano hace unos 25 años no se estará difuminando en el tiempo actual en medio de producciones avocadas a poéticas particulares, que abandonan la reflexión y persiguen el financiamiento. Luego de recorrer minuciosamente las cinematografías mexicana, brasileña y argentina de las últimas temporadas, concluye el autor advirtiendo que es probable que el cine latinoamericano haya iniciado el siglo XXI con ciertas reformas, lo que no significa que ha clausurado su búsqueda

□ Alberto Elena

En un reciente y muy polémico artículo el crítico cubano Juan Antonio García Borrero denunciaba la "utopía confiscada" del gran cine cubano de antaño, no sin insinuar repetidamente que tal podría haber sido también la suerte común de cuanto cómodamente se englobara bajo la etiqueta de Nuevo Cine Latinoamericano hace ya la friolera de un cuarto de siglo¹. Frente al utópico vigor de aquellos clásicos, el pálido cine cubano (latinoamericano) contemporáneo se caracterizaría por una "estéril auto-complacencia" regida por el acomodaticio tránsito a las poéticas particulares y las "muy inconexas y encontradas pretensiones individuales" abandonando la auto-exigente reflexión para sencillamente entregarse a la enfermiza obsesión por el dinero y la financiación de las películas. Dejando al margen la irritación de buena parte de los cineastas cubanos del momento -condenados a una práctica inactividad (aunque probablemente no tanto a la falta de reflexión)- ante semejante tesis, la posición de García Borrero no sólo traduce una extendida añoranza por esa *edad de oro* en que el cine latinoamericano se erigiera en un movimiento de profunda renovación estética y notable alcance continental, sino que parece condenar a todas las prácticas fílmicas actuales al papel de oscuro paréntesis en el marco de una larga espera por la restauración de aquella utopía. ¿Estaría, pues, el cine latinoamericano "cerrado por reformas", por decirlo con el clarividente título de la famosa película de Orlando Rojas, cuya realización prohibirían sistemáticamente

las autoridades cubanas a lo largo de los años noventa?

En algo, sin embargo, resulta fácil estar de acuerdo con García Borrero: el dinero es un problema. El boom que a comienzos de los noventa marcaran algunos títulos de interés desigual, pero notable popularidad -*Como agua para chocolate* (Alonso Arau, 1991), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1991), *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993), o incluso *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994)- hizo augurar de forma optimista un nuevo renacimiento del cine latinoamericano y una creciente presencia del mismo en los circuitos internacionales. Las pretensiones no se revelaron suficientemente fundadas, pero justo es convenir que una nueva etapa se abrió sin duda para el mismo. Industrias esclerotizadas, cuando no frágiles o virtualmente inexistentes, gravemente afectadas en todo caso por la renovada concurrencia de Hollywood y de una televisión convertida en el mayor fabricante de imágenes del continente (por más que se trate básicamente de telenovelas y culebrones), habrán de abrazar de buen grado o no tanto- las distintas ayudas que para el fomento a la producción han venido implementando en los últimos años distintos países de la región, entregándose en cuerpo y alma a los azares de la -pese a todo- codiciada fórmula de la coproducción. El caso del cine brasileño, destruido literalmente a comienzos de los noventa por las políticas económicas del presidente Collor de Mello y sólo renacido de la mano de una inteligente Ley del Audiovisual, constituye un caso paradigmático del decisivo papel jugado por las medidas estatales del fomento a la producción en América Latina. En el polo opuesto, cinematografías como la cubana parecen hoy día inviables sin el concurso mirífico de la financiación internacional. Sin duda el dinero es un problema.

RELEVO GENERACIONAL

Queda ciertamente una tercera vía, cuyos detalles luego exploraremos, y que parece reflotar con creciente fuerza e intensidad en las siempre agitadas aguas del cine latinoamericano. Antes incluso de esta era del video digital que se abre ante nosotros, numerosos cineastas de América Latina venían apostando ya en los últimos años por una suerte de *arte povera* que Bolivia (2001), la excelente película de

“

El mejor cine latinoamericano de los últimos años exhibe una escritura fluida y moderna, habla preferentemente de jóvenes y adolescentes, reivindica la individualidad frente a otras posibles opciones (cine político, indagación histórica), acaso bien transitada hace tan sólo algunos años por los maestros de generaciones anteriores.

”

Adrián Caetano, podría representar a la perfección. Pero no es éste, desde luego, el modelo hegemónico entre los jóvenes cineastas latinoamericanos del momento. Antes bien, el “sueño de Hollywood” atraerá al norte de Río Grande -siguiendo la estela de Luis Puenzo o Héctor Babenco- a prometedores talentos como Guillermo del Toro o Alfonso Cuarón, cuyo ejemplo a su vez muchos otros querrían imitar fuera de toda duda -y ello no sólo en México. Los gustos y preferencias de los jóvenes realizadores latinoamericanos experimentarán en todo caso una profunda redefinición, no sólo reproduciendo numéricamente en algunos casos tales modelos foráneos -véase, por ejemplo, la rancia propuesta de *La fuga* (2001), del no tan joven Eduardo Mignogna, coronada sin embargo por un flamante Goya, sino sobre todo re-inventando tradiciones propias y ajenas desde una óptica contemporánea. Como no podía ser de otra forma, el mejor cine latinoamericano de los últimos años exhibe una escritura fluida y moderna, habla preferentemente de jóvenes y adolescentes, reivindica la individualidad frente a otras posibles opciones (cine político, indagación histórica), acaso bien transitada hace tan sólo algunos años por los maestros de generaciones anteriores.

Una somera panorámica de la producción de las principales cinematografías latinoamericanas en los últimos tres o cuatro años bastará para evidenciar -y clarificar- algunas de las tendencias mencionadas, pero antes conviene insistir una vez más en este aspecto del relevo generacional. Aunque el veterano Ripstein ha marcado por derecho propio -y como ningún otro- la faz del cine latinoamericano de los noventa, el suyo es sin duda un caso excepcional. Algunos de los grandes cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano han logrado volver a ponerse detrás de las cámaras en estos años (Carlos Diegues con *Orfeu*, 1999; Ruy Guerra con *Estorvo*, 2000; Miguel Littín con *Tierra del Fuego*, 2000; Humberto Solás con *Miel para Oshún*, 2001), pero ninguno de sus trabajos ha marcado precisamente un hito. Cineastas más jóvenes, pero igualmente consagrados, como Francisco Lombardi (*Pantaleón y las visitadoras*, 1999; *Tinta roja*, 2000), Alejandro Agresti (*Una noche con Sabrina Love*, 2000), María Novaro (*Sin dejar huella*, 2000), Nicolás Echeverría (*Vivir mata*, 2001) y aún el exitoso Walter Selles (*Abril despedaçado*, 2001) -todos los cuales pueden más que razonablemente seguir siendo depositarios de una firme confianza- han ofrecido últimamente obras menores y de escaso impacto. Hay, por supuesto, excepciones notables y particularmente meritorias: pensemos, por ejemplo, en *Coronación* (2000) del chileno Silvio Caiozzi, obra en todos los sentidos contra corriente y además insólitamente alejada tanto de la financiación estatal como de la fórmula de la coproducción, o en *El caso Pinochet* (2001), de su compatriota Patricio Guzmán, incombustible valedor de un cine riguroso y comprometido desde hace ya tres largas décadas. Pero, valga la generalización (abusiva, si se quiere), el cine latinoamericano del cambio de siglo es sin duda un cine de jóvenes.

CINEMATOGRAFÍAS PUNTERAS

Un recuerdo exhaustivo resultaría tan prolijo como impropio, razón por la cual será prudente concentrarse en la producción de los tres países que razonablemente pueden considerarse punteros en la actualidad: Argentina, Brasil y México. Quedarán fuera obras de evidente interés, como la uruguaya *25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2000) o las cubanas *Nada* (Juan Carlos Cremata, 2001) y *Video de familia* (Humberto Padrón,

2001), un sorprendente y estimulante mediometraje que sin duda dará todavía que hablar, pero las exigencias del espacio no perdonan. Comenzando, pues, por México, el panorama aparece implacablemente dominado por Arturo Ripstein -a quien desde luego no procede presentar aquí-, pero también -de manera cada vez más evidente- por la resaca de *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), bien apreciable en obras como *Ciudades oscuras* (2002), la más reciente película de Fernando Sariñana.

Si bien los grandes éxitos de la temporada anterior a *Amores perros* -*La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) y *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999)- apuntaban por otros derroteros, el público joven y aún adolescente se configura claramente como destinatario de obras como *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) o articula discursos tan personales como el de Marisa Sistach en *Perfume de violetas* (2000), o el de Marcela Fernández Violante en *De piel de serpiente* (2001). La más notable revelación de esta temporada, *Gabriel Orozco: un proyecto filmico documental* (Juan Carlos, 2002), apasionante retrato de un joven artista mexicano, se desdobra por los demás de manera explícita en una mirada sobre el México no oficial, el México moderno que pugna por zafarse de las lastres y herencias más bien indeseadas. Y aún masacrado por su productor, Alfredo Ripstein, *Otilia Rauda* (Dana Rotberg, 2001) -otro de los títulos importantes de la pasada temporada- conserva un corrosivo discurso crítico bajo la aparente inocuidad de una adaptación literaria más o menos lograda: sólo la versión originalmente montada por la realizadora podría permitir un juicio concluyente. Al margen de todo esto (en un sentido absolutamente literal, pues se trata de un film independiente y alternativo, rodado en vídeo digital), *Exorcismo* (2002) nos devuelve a un Jaime Humberto Hermosillo arriesgado y provocador, recuperando su mejor vena experimental en un film de explícita (homo) sexualidad, cuyo deslumbrante arranque se cuenta entre lo más brillante del cine de su autor para luego ceder a vanas tentaciones discursivas, cuando no innecesariamente redundancias. Con todo, *Exorcismo* quedará sin duda como uno de los film mexicanos más valientes y ambiciosos de los últimos años.

Volviendo la mirada a Brasil, lo primero que llama naturalmente la atención es la buena salud de que goza una cinematografía que alcanzó mínimos hace tan sólo

66

Por más que los brasileños discrepen -y buenos argumentos a favor de su producción actual no les faltan- Argentina parece liderar en estos momentos la particular renovación del cine latinoamericano gracias a los trabajos de una generación de cineastas muy jóvenes, surgidos en las escuelas y universidades.

99

una década (reduciéndose virtualmente a cero la producción anual de largometrajes) y que distintas medidas de fomento a la producción han logrado reanimar de forma inteligente. No cabe duda de que el éxito de *Central do Brasil / Estación Central de Brasil* (Walter Salles, Jr., 1997) ayudó poderosamente a re-situar al cine brasileño en los circuitos internacionales y hasta en su propio mercado, pero un aluvión de obras más que estimables ha venido desde entonces a sedimentar una renovada corriente de creación. Por no atender sino a títulos muy recientes, todos ellos plenamente representativos de las nuevas orientaciones del cine brasileño (y dejando en este caso al margen la importante y muy fecunda tradición documentalista del país), cabría mencionar incisas comedias como *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000) o *Domésticas* (Fernando Meirelles y Nando Olival, 2001), la delirante *Crónicamente inviable* (Sergio Bianchi, 2000), una especie de hilarante film-ensayo sobre el Brasil contemporáneo que sin duda hubiera merecido una mayor repercusión internacional; concienzudas y polémicas revisiones históricas como la acometida por Lúcia Murat en *Brava gente brasileira* (2000), o aporta-

ciones tan exquisitas como la oliveiriana *Uma ida em sagredo* (2001), nueva película de Suzana Amaral tras más de un lustro de forzada inactividad.

El panorama de la más reciente producción brasileña está, sin embargo, presidido por la impresionante *Lavoura arcaica* (Luis Fernando Carvalho, 2001), adaptación de una conocida novela de Radúan Nassar por parte de un reputado director de telenovelas de la Globo, que parece adoptar aquí -con notable fortuna- una personalidad creadora antitética. Intenso drama familiar de fuertes connotaciones bíblicas en el seno de una familia de emigrantes de origen libanés, en el Brasil de finales del siglo XIX. *Lavoura arcaica* es sin duda una obra exuberante y poderosa, acaso desequilibrada y excesiva por momentos, pero que se ha convertido ya en un referente inexcusable del cine brasileño contemporáneo. Exhibida ya en Montreal, Biarritz, Róterdam, La Habana, Guadalajara o Cartagena de Indias. *Lavoura arcaica* ha sido finalmente programada en España por la Muestra de Cine Latinoamericano de Lérida y el Festival de Málaga.

Por más que los brasileños discrepen -y buenos argumentos a favor de su producción actual no les faltan- Argentina parece liderar en estos momentos la particular renovación del cine latinoamericano gracias a los trabajos de una generación de cineastas muy jóvenes, surgidos en las escuelas y universidades, cuando no menos autodidactas, pero desde luego ajenos por lo general a una gran industria audiovisual del país. No hay que olvidar, desde luego, contribuciones desde la producción *mainsteam* como la de Juan José Campanella con su estupenda *El hijo de la novia* (2001), o logrados títulos surgidos de evidentes aspiraciones comerciales como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2001), pero la novedad ciertamente hay que buscarla en otra parte. Son películas de modesta factura, exiguo presupuesto y talento desbordante como *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) *Garaje Olimpo* (Marco Bechis, 1999) *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Vagón fumador* (Verónica Chn, 2001), etc., las que -más allá de sus diferencias- verdaderamente confieren unas señas de identidad propias al cine argentino del momento, y definen incluso una actitud ética y estética frente a la práctica fílmica. Tan pronto rodadas en video digital como durante los fines de semana gracias

De cara al futuro

“¿Habrà cine latinoamericano para el año 2000?”, se preguntaba hace ya casi diez años en un famoso y muy citado artículo el sociólogo Néstor García Canclini. Hoy ya sabemos que sí, pero tal certeza no invalida ni mucho menos algunas de sus intuiciones. En particular, García Canclini apuntaba la creciente privatización del consumo audiovisual frente a las tradicionales formas de espectáculo que suponen en cambio ciertos usos colectivos del espacio urbano. El continuo cierre de salas cinematográficas se vería así “compensado” con el crecimiento vertiginoso del número de televisores y aparatos de video domésticos, alterando profundamente tanto los hábitos de consumo como la estructura y financiación de la oferta audiovisual. Pero, lejos de representar una mayor diversificación o un potencial enriquecimiento de la misma, estas nuevas vías de consumo de imágenes no hacen sino reforzar (en las programaciones televisivas o los catálogos videográficos) la completa hegemonía de Hollywood. Se consumen más imágenes, sí, ahora también en la privacidad del hogar, pero no está nada claro que ello redunde en beneficio del propio cine latinoamericano.

La profunda crisis de las más sólidas industrias cinematográficas de América Latina -o la incapacidad endémica para constituirse como tales-, con la invariable y fortísima dependencia de la financiación exterior por la vía de las coproducciones, signa el rumbo de la producción latinoamericana de los últimos años. Pero la anunciada revolución del video digital presagia -aquí como en todas partes- cambios profundos. Sin entrar ahora en los numerosos problemas que tal perspectiva abre ni en las espinosas cuestiones estéticas que el nuevo medio plantea, de lo que no cabe duda es que la respuesta por parte de los cineastas latinoamericanos ha sido entusiasta y figuras de la talla de Ripstein o Hermsillo no han dudado en servirse del video digital en alguna de sus más recientes películas, que -casualmente o no- se cuentan entre lo más arriesgado de la cosecha cinematográfica latinoamericana de estos últimos años. ¿Habrà cine latinoamericano para el año 2010?, podríamos preguntarnos ahora. Apostemos a que sí.

“

¿Cuál fue, podríamos preguntarnos, la última película china o iraní estrenada comercialmente en España que no viniera avalada por algún coproductor europeo o norteamericano? No hay por qué pensar que el cine latinoamericano escape a tal regla, ni siquiera en un mercado como el español razonablemente próximo por motivos lingüísticos y culturales.

”

al concurso de algunos amigos, en blanco y negro o aprovechando el apoyo de actores profesionales -todo vale al servicio de la causa-, estas películas han situado en unos pocos años a Argentina al frente de un novísimo cine latinoamericano; y *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) se ha erigido en indisputado buque-insignia del movimiento. *Opera prima* de inusitado talento y matemático rigor en la disección de una burguesía de provincia enfangada en su propia mediocridad e inactividad. *La Ciénaga* está producida por la veterana Lita Stantic y cuenta con una gran estrella, Graciela Borges, al frente de su reparto, sin embargo, Martel construye implacablemente su discurso, sin concesiones formales, y termina por hacer de tan arriesgado cóctel la obra maestra del cine latinoamericano (y no sólo argentino) en este cambio de siglo.

Obra difícil, cuya riqueza exige más de un visionado para poder aprehender sus secretos matices. *La Ciénaga* ha sido cumplidamente presentada al público español no tanto por venir refrendada por su éxito en el Festival de Berlín o beneficiarse de la excelente caja de resonancia que es la sección Zabaltegi del Festival de San

Sebastián cuanto por tratarse de una coproducción con nuestro país. Este punto merece sin duda un instante de reflexión, toda vez que - pese a algunas engañosas apariencias- la circulación del cine latinoamericano sigue siendo bastante problemática. Es cierto que festivales como los de La Habana, Guadalajara, Mar de Plata, Buenos Aires o Cartagena de Indias, entre otros, aseguran al cine latinoamericano una fluida circulación continental, pero sólo dentro de los (estrechos) márgenes de tal circuito. Prescindiendo de estas privilegiadas atalayas, raro es el film argentino que se ve en México o el film mexicano que se ve en Colombia. Fuera de América Latina, festivales especializados como Toulouse, Biarritz, Chicago, Huelva, Lérida o incluso San Sebastián a través de su sección Made in Spanish funcionan también como foros privilegiados, mas los estrenos comerciales distan mucho de estar luego garantizados, incluso en el caso de las películas más importantes.

ASUNTOS DE DINERO

Desde la particular perspectiva española, la situación no es, desde luego, muy diferente. En realidad, simplificando y generalizando, pero no deformando, podría decirse que el único cine latinoamericano que se exhibe comercialmente en España es aquel coproducido por nuestro país. El contingente de películas coproducidas con distintos países de América Latina (en torno a las 25 en estos dos últimos años, de las cuales aproximadamente el 50% corresponde invariablemente a coproducciones con Argentina) viene a representar la gran mayoría de estrenos latinoamericanos en nuestras pantallas. Valga de muestra un pequeño recuento: de las 15 películas latinoamericanas estrenadas comercialmente en España en 1999, 11 eran coproducciones; como lo eran 18 de las veintiséis estrenadas en 2000 ó 20 de las también 26 que llegaron a nuestros cines en el pasado 2001. Naturalmente este fenómeno ha de contemplarse con la suficiente distancia, pues en esta era de la globalización a ultranza, parecería como si la condición última de visibilidad internacional de las cinematografías del Sur dependiera del hecho de estar co-financiadas por algún país del Norte. ¿Cuál fue, podríamos preguntarnos, la última película china o iraní estrenada comercialmente en España que no viniera avalada por algún coproductor europeo o nor-

Estudios y ediciones

Diferentes textos han venido finalmente a colmar un vacío analítico e historiográfico injustificable. De entrada, la carencia de un estudio riguroso de conjunto se ha visto paliada por la minuciosa contribución de Paulo Antonio Paraguaná a la Historia general del cine publicada por Editorial Cátedra ("América Latina busca su imagen", vol. X [1996], pp. 205-383) en tanto que una cartografía esencial de la historia de las cinematografías de la región se ensaya asimismo en *Tierra en trance: el cine latinoamericano en cien películas* (Alianza, 1999), antología editada por Alberto Elena y Marina Díaz López. Desde su sección Made in Spanish el Festival de San Sebastián viene ofreciendo también en los últimos años distintos materiales de interés para el acercamiento a tan elusivo objeto: si el inicial formato de anuario se trocó en la edición de 2000 en un discutible diccionario de *Directores de América Latina*, la última entrega hasta la fecha -el volumen *Utopías y realidades: el cine latinoamericano de los noventa* (2001), editado como de costumbre por Teresa Toledo-

constituye en cambio una utilísima aportación encabezada por un penetrante ensayo de Jorge Ruffinelli.

Naturalmente, otros festivales cinematográficos han venido también a secundar este esfuerzo editorial, destacando particularmente el caso de Huelva, una de cuyas últimas publicaciones, *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina* (2001), de Francisco Javier Millán, se cuenta sin duda entre las más ambiciosas hasta ahora acometidas desde dicho foro. Indudablemente, la Casa de América -bajo el infatigable impulso de Teresa Toledo- ha contribuido también de forma decisiva a este relanzamiento de la edición de textos sobre el cine latinoamericano, destacando los dos recientes volúmenes *Miradas: el cine argentino de los noventa* (2000), editado por Nicolás Saad y Teresa Toledo, y la monografía de Juan Antonio García Borrero sobre el cineasta cubano Julio García Espinosa (2002). Con paso firme, aunque a un ritmo todo menos vertiginoso, la colección de Cineastas Latinoamericanos de la Editorial Cátedra y Fil-

moteca Española nos ha deparado también en los últimos años tres excelentes estudios sobre otros tantos importantes realizadores de la región: Arturo Ripstein (1977), de Paulo Antonio Paraguaná, Patricio Guzmán (2001), de Jorge Ruffinelli, y Glauber Rocha (2002, a punto de aparecer), de José Carlos Avellar.

La creciente centralidad de nuestro país en lo que concierne a la producción editorial sobre el cine latinoamericano, se evidencia igualmente por la atención que distintas publicaciones periódicas especializadas han prestado últimamente al tema. Archivos de la Filmoteca, la ejemplar revista de la Generalitat Valenciana, ha consagrado recientemente dos números monográficos al cine latinoamericano: *Mitologías latinoamericanas* (nº 31, 1999) y Brasil, entre modernismo y modernidad (nº 36, 2000). Por su parte, *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (nº 10, 1999) ofreció no mucho antes un completo recorrido por los entrecruzados caminos de *Cine y política en América Latina*.

teamericano? No hay por qué pensar que el cine latinoamericano escape a tal regla, ni siquiera en un mercado como el español razonablemente próximo por motivos lingüísticos y culturales. Es probable que el cine latinoamericano atraviese en el umbral del siglo XXI un intenso proceso de reformas, pero en modo alguno ha cerrado o clausurado su actividad. Otra cosa es que no resulte tan sencillo percibirlo, reconocerlos, seguir su pista. Asuntos de dinero, sin duda.

□ Alberto Elena
Crítico de cine

Nota de Redacción: Este trabajo fue tomado de la revista española *Reseña* Nº 340 de julio-agosto 2002.

Notas y referencias bibliográficas

- ¹ Juan Antonio García Borrero "La utopía confiscada (De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo)", en Teresa Toledo (ed.), *Utopías y realidades: el cine latinoamericano de los noventa* (San Sebastián, 49 Festival Internacional de Cine 2001), pp. 104 -128

