

Formas de la ficción cinematográfica 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 por 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 propósito¹. 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 películas².

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 independiente³. 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 Uruguay⁴. 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 Róterdam 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 «múltiple», 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 *Cinemas d'Amérique latine*, publicada en la ciudad de Toulouse anualmente desde 1992.