

Náuseas de fin de siglo. Los años noventa

Nuestro nuevo cine latinoamericano se plantea más allá de la expresión. No excluye sino sobreentiende, dándola por superada en su formulación tradicional, la artisticidad.

Fernando Birri

La posmodernidad, desde sus inicios, se consideró como un período de apertura a la función crítica del pensamiento. La década del noventa fue una de sus etapas más importantes debido a las transformaciones masivas que tuvieron lugar en distintas esferas de la cultura. Tras la caída del muro de Berlín y la desaparición del llamado socialismo real en Europa del Este, se experimentó un nuevo orden mundial que devino también reordenamiento en la escala intelectual y produjo cambios en el discurso político, social y, por supuesto, artístico. Ello definirá además un reposicionamiento generalizado de la cultura latinoamericana, que, acosada por el neoliberalismo, inserta en un mundo globalizado, desencantada de la utopía moderna y saturada ya de discursos sobre la identidad nacional, experimentará un profundo cambio de mirada.

Vinculadas a este fenómeno surgieron atractivas interrogantes acerca de la suerte del arte que se practica en el nuevo milenio, y en relación con la cual las posiciones de importantes pensadores son, muchas veces, contrarias. Asuntos como el discurso reciente del fin de la utopía que, de alguna manera, se superpone con un discurso anterior, el de la muerte del arte, o los conceptos de ideología, desilusión, simulacro, definen a casi toda la producción creativa de nuestro tiempo y se advierten también, claro está, en el discurso cinematográfico de Brasil.

Para Andreas Huyssen, por ejemplo, la forma desarrollada de un utopismo determinante y ortodoxo se derrumbó con el imperio soviético. En su opinión, la utopía no tiene que desentenderse del cinismo y el escepticismo que signan al desenvolvimiento cultural en vigor en muchos espacios del planeta. Asumir el fin de la utopía como hecho

consumado y en términos absolutos resultaría una afirmación demasiado unidireccional. A su modo de ver, la imaginación utópica ha sufrido un proceso de transmutación en las recientes décadas, no de parálisis, resurgiendo en esferas antes insólitas y articulándose a partir de nuevos y diversos enfoques. Porque «no está en juego el agotamiento de las energías utópicas *per se*, sino más bien la extinción de un cierto tipo de discurso utópico que, desde fines del siglo XVIII, había cristalizado en torno al potencial liberador del trabajo y la producción».²⁷

Por otra parte, para teóricos como Jean Baudrillard la utopía no es realizable, no es transformable en realidad, porque ya ha sido cumplida en un sentido opuesto al original, diluyéndose en la sociedad del simulacro. El filósofo entiende que la cultura posmoderna de los medios ha logrado disolver la realidad en el artificio, en una sociedad saturada de imágenes y discursos inauténticos. Están en juego, en su opinión, la agonía de lo real, el ocaso de los sentidos, la desmaterialización del cuerpo, tanto figurativa como literalmente.

Es evidente la melancolía general que descubre Baudrillard en el actual ambiente artístico. Para él la transparencia excesiva de las cosas ha echado por tierra la magia del arte, se ha perdido la fuerza efectiva de la ilusión. Y, en efecto, ante mucho de lo que se crea bajo el signo de arte contemporáneo –en el cual, tras las rupturas posmodernas, al parecer, se ubica casi cualquier valor– la apreciación de quienes dialogamos con las obras y su –acertada o no– brújula cultural se funde en reiteradas ocasiones con un total abatimiento. Muchas veces nos enfrentamos a hechos artísticos en los cuales no existe ni producción ni transmisión de sentidos o significados y se afecta la comunicación entre artista y público.

La producción cinematográfica del Brasil contemporáneo que interesa a estos análisis se preocupa –tiene que hacerlo– por las constantes demandas del mercado –instancia holística mediadora y dominante que funciona en nuestros días de forma inapelable–, pero no sucumbe total y lastimosamente a sus exigencias. Esa parte

²⁷ Andreas Huyssen, «Memorias de utopía», en *Diario de Poesía*, no. 36, verano 1995/96. Y, también, en *Unión. Revista de Literatura y Arte*, año IX, no. 27, 1997, p. 10.

de la cinematografía brasileña nos presenta obras que, de alguna manera, recuerdan el planteamiento de Adorno cuando afirma que «en la realidad más allá de esa cortina de consumo que han tejido las instituciones y las falsas necesidades, hay algo que objetivamente tiende hacia el arte, hacia una clase de arte que sigue hablando a favor de aquello que oculta la cortina».¹⁸

Desbordando las limitaciones del pensamiento moderno e ilustrado, en la actualidad los espacios reconocidos como «periferia» han renunciado a los resquicios que el centro les reserva. Vivimos un período que, tras la erosión de los grandes metarrelatos modernos, la revalorización del testimonio y el diálogo con la Historia,



Carlota Joaquina, princesa do Brasil

se caracteriza por discursos sobre «el descentramiento, la desjerarquización, la reivindicación de los bordes, la recuperación de las voces marginadas y la quiebra de las fronteras entre la alta y la baja cultura».¹⁹

Estas son producciones donde el realismo muestra ribetes naturalistas por su abordaje crudo de situaciones vinculadas a un héroe menos épico, guiado por sus instintos e implicado en sucesos definidos por la violencia, la promiscuidad, el asesinato, la frustración, la sexualidad, entre otros aspectos. Constituyen películas de la inmediatez, donde el

¹⁸ Teodor Adorno, *Teoría estética*, s.r. 1971. Con traducción de Fernando Ríaza y Francisco Pérez Gutiérrez, la obra fue publicada por Taurus Ediciones, Madrid, 1980.

¹⁹ Citado por Margarita Mateo, *Ella escribía poscrítica*, pp. 59-60.

texto social define todo el tiempo a la creación con una gran audacia narrativa en la mayoría de los casos y que se destacan por su alta densidad semiótica y dramática. Son obras que, como herederas del *Cinema Novo* en varias coordenadas culturales, retratan verdades áridas y preocupantes. Y aunque en los noventa no se produce en Brasil un «cine de autor» propiamente dicho, como lo fuera el de los años sesenta y setenta, sí existe sin dudas, un marcado perfil de identidad creativa en cada realizador.

Flagelos como la delincuencia, la drogadicción, la violencia social, el desempleo y el analfabetismo afectan, hoy más que nunca, a las sociedades latinoamericanas. Minorías como los homosexuales,



Tieta do Agreste

las prostitutas, los desempleados, los presos, los enfermos mentales y discapacitados, por ejemplo, siguen siendo población desplazada, susceptible a la opresión de las instancias de poder. El cine brasileño, como lúcido reflejo de esa circunstancia, ha captado muy bien estas figuras y ha establecido nuevos patrones estéticos a partir de diferentes tipologías socioculturales, tratadas con un alto sentido artístico en obras de ficción de una magistral factura. Todo ello ha estado también influenciado por el cambio de mirada hacia figuras de la alteridad, que se experimentó a inicios de la última década del pasado siglo en el discurso teórico sobre arte, política y sociología.

En este período ocurrió una recuperación general del cine latinoamericano y varios países del área lograron restituir su producción. Solo que Brasil no consiguió mejorar por completo pues, durante su administración, el presidente Fernando Collor de Melo cerró varios

organismos estatales de respaldo y fiscalización del cine brasileño, entre ellos la Empresa Brasileña de Filmes o Embrafilme –creada en 1969 por el régimen militar con el objetivo inicial de divulgar el cine brasileño en el exterior y que logró asumir la mayor parte de la producción y la distribución nacional–, el Consejo Nacional de Cine (Concine) y la Fundación de Cine Brasileño. Estas medidas condenaron al cine nacional casi a desaparecer. Sumado a ello las crecientes privatizaciones comenzaban a afectar, por entonces, a la industria suramericana.

Ya bajo el gobierno de Itamar Franco se instituyeron, en 1993, dos leyes federales que favorecieron el desarrollo fílmico de la nación: la Ley 8.313/91 de incentivo a la cultura y la Ley 8.685/93 de audiovisual, ambas aprobadas por el Congreso Nacional. Con la actual política de financiación de la cultura que se ha desplegado en Brasil, la producción, distribución y consumo del cine brasileño ha experimentado un desarrollo revelador.²⁰ En los últimos años existen, para la producción de películas, diferentes modalidades de inversión: privada, subsidiada, particular (artesanal), coproducción y pre-ventas, y la interrelación entre empresas de televisión y de cine es cada vez mayor.

La rama de la distribución se vio afectada en diferentes etapas por la condicionante productiva que, previo al surgimiento de estas nuevas opciones, tuvo duros momentos de crisis. En la década del setenta, por ejemplo, Brasil poseía un estimado de 3 000 salas de cine, situación que se transformó en el período de los ochenta cuando la cifra descendió a las 1 500 salas; hacia 1990 ese número se había reducido aproximadamente a 1 300. Del mismo modo, se instauró un cambio en el estilo de los espacios para la proyección, que pasaron de grandes locaciones individuales a complejos de

²⁰ Con las reformas neoliberales introducidas por Collor de Melo, los números habían caído dramáticamente y los filmes nacionales representaban solo 3,15% de público en el año 1991, 0,05% en 1992 y 0,06% en 1993. Al año siguiente, ocurrió un leve incremento a 0,37%, pero ya en 1995 se pone en práctica la nueva política de financiamiento para el sector de la producción cinematográfica.

pequeñas salas localizadas en los centros comerciales de los principales emporios urbanos. Las regiones del interior, por su parte, poco a poco fueron cerrando sus salas de cine, una consecuencia también, por supuesto, del desarrollo expansivo de la televisión, que ha venido experimentando un crecimiento exponencial durante las últimas décadas, al punto de que en Brasil existen actualmente 281 canales televisivos distribuidos a lo largo de todo el territorio nacional. El desarrollo de las tecnologías digitales, la aparición del DVD como formato y soporte y las posibilidades que brinda Internet han aumentado, asimismo, el consumo de productos cinematográficos fuera de las salas de cine.

Pudiera decirse que el cine brasileño está redescubriéndose después de un lapso tan opaco como el inicio de la década de los noventa, y vive ahora un momento de efervescencia creativa, al tiempo que busca una reubicación en el panorama internacional. La dominación del cine estadounidense a finales del siglo casi convirtió a toda la cinematografía del continente en uno más de sus acápites. Se define que la conocida Retomada comenzó en 1995 con el lanzamiento del largometraje de ficción *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati. La secuencia de títulos posteriores como *Tierra extranjera* (1995), de Walter Salles; *O lado certo da vida errada* (*El lado cierto de la vida errada*, 1996) de Octávio Bezerra; *Tieta do Agreste* (1996), de Carlos Diegues; *Pequeno dicionário amoroso* (*Pequeño diccionario amoroso*, 1997), de Sandra Werneck y la multipremiada *Estação Central de Brasil* (1998), también de Walter Salles, nominada al Oscar a la mejor película extranjera en 1999, vinieron a salvar el último lustro del decenio.