



UNA CIERTA TENDENCIA DEL CINE LATINOAMERICANO

Es evidente que hay un punto neurálgico, ineludible a la hora de pensar la actualidad y el futuro del cine latinoamericano, y que debiera apuntar a la cada día más creciente, preocupante cerrazón de los mecanismos de distribución y exhibición no ya de filmes de esta parte del mundo sino de todo film que no sea norteamericano.

Ocurre en el plano de la distribución y exhibición, porque son pocos quienes se animan en nuestro continente, o en otros, a pulsear con la eufemísticamente llamada "lógica estética del mercado" y tratar de modificar -siquiera ínfimamente- los gustos masivos de nuestros públicos, cada vez más condicionados por los voluminosos bombardeos -publicitarios y narrativos- de las filiales de Hollywood en América Latina. En todo caso, la creciente fascinación de gran parte de los espectadores latinoamericanos por los filmes de Estados Unidos no se da solamente respecto del cine sino de otros hábitos o formas de la cultura norteamericana, y tiene más que ver con una sustitución de imaginarios en nuestro continente, y por otra parte no es éste el lugar -ni están en mí las posibilidades- de discutirlo en profundidad.

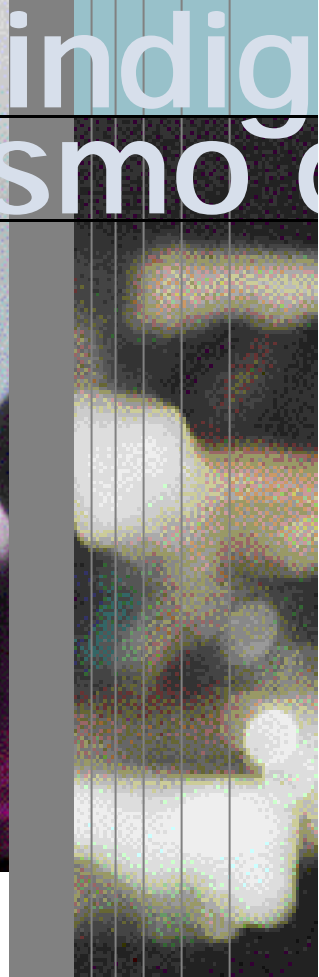
Pero también ocurre que si alguna vez tuvimos la moderada ilusión de que en nuestros países -pienso en Argentina, en Brasil, en México- la explosión de los complejos de salas múltiples dejaría una hendidura para nuestras películas, hoy confirmamos lo que cavilábamos en secreto, que se trata de una operación destinada a que proliferen más "bocas" para los filmes de Hollywood, y que -como el pan duro para el mendigo demasiado hambriento- nos conforma con una sala, de tanto en tanto, y siempre que no se los presione con fechas y que las otras películas -las de Hollywood- dejen espacios libres según sus calendarios de estrenos.

Sin embargo, veo en esas coyunturas problemas de economía global y concentración de capitales que nos exceden -me exceden- a la hora de intentar dar respuestas a ellos en ese terreno. Por eso mismo, quizás debiéramos trasladar la arena de discusión a otro lugar, idea que me viene rondando hace tiempo, desde que empezaron a fatigarme por previsible los debates sobre la situación del cine latinoame-

por Sergio Wolf

El folclorismo de la indig

El folclorismo



ricano, y empecé a sentirme parte de unas ruinas circulares. Y lo que experimento cada vez que asisto a esos debates –y que renuevan y frustran mi anhelo de nuevos planteos– es la misma impresión: que la discusión sobre las poéticas de nuestras cinematografías es aquella zona vedada, aquello que siempre queda para cuando ya no hay tiempo y se deja pospuesto, aquello ante lo que todos miran para otro lado en lugar de discutir, aquello donde los amigos se premian unos a otros, porque se prefiere poner el problema afuera, priorizando la queja por lo que Hollywood “no nos deja hacer”. Sin ir más lejos, en las dos últimas ediciones del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, se hicieron foros titulados “Los que se tenía durante las exposiciones, es que a todos les seduciría ser parte de Hollywood...”

Quizás, si dejáramos por una vez las felicitaciones mutuas, si más allá de reconocer a Hollywood como el pulpo tentacular que es, si por una vez no le endilgáramos la responsabilidad de por qué nuestras películas no logran cautivar a nuestros propios espectadores, si dejáramos de palmearnos y creer que todo lo que producimos es sublime, si nos decidiéramos a debatir las poéticas de los filmes, quizás entonces la discusión fuera más productiva, aunque para que eso sucediera deberíamos

estar dispuestos a que se multiplicaran las peleas, la sangre y las disfonías vocales en vez de las justificaciones y la idea de que “alcanza con poder hacer las películas”. Es de una tozudez ilimitada negar que el cine se hace con dinero, con subsidios de fundaciones y organismos culturales gubernamentales y privados, pero no debería ser el único punto de partida y llegada de los debates sobre nuestras cinematografías.

¿Cómo iniciar ese debate sobre las poéticas cinematográficas de nuestros cines? Si hiciéramos la salvedad de los contextos, las épocas y las geografías, podríamos recuperar un merecidamente célebre y decisivo artículo de François Truffaut, y decir que es posible pensar en “una cierta tendencia del cine latinoamericano”. Y no sería un vano juego de palabras o un barroco malabarismo intertextual, sino un modo de pensar cómo pueden hacer los cineastas de esta parte del mundo para empezar a destrabar un contexto cinematográfico que parece demasiado clausurado, que de eso hablaba –si bien con un planteo que aludía centralmente al cine francés de aquellos años 40 y 50– aquel iluminatorio escrito de Truffaut.

Esa cierta tendencia del cine latinoamericano es la que terminamos por aceptar que es la que nos corresponde,

encia de la indigencia



porque supuestamente “somos eso”, y tengo para mí que, en la distribución del mapa geopolítico de las estéticas, nos tocaron dos andariveles a los que las poéticas dominantes desean confinarnos: el folklorismo de la indigencia y el onirismo surreal de lo mágico.

El folklorismo de la indigencia

Parecen tan válidas hoy como hace cuarenta años, aquellas premisas de Glauber Rocha sobre la necesidad de que el hambre y los nuevos modos de representación cinematográfica estén indisolublemente entrelazados. Pero, ¿cómo convencer a nuestros espectadores que esas formas de representación son distintas que las que nos asentan a diario esos cuervos voraces llamados cadenas de televisión, que huelen decadencia y se abalanzan, generando noticias sobre todas las formas de la violencia –social, política, cultural, económica, moral- que aparecen sin explicación ni contexto en todos los hogares del continente? Efectivamente, si aun queda un sector de las clases populares que consume el cine del continente –el de su propio país, al menos-, parece haber perdido todo vestigio de paciencia por comprender otras formas estéticas

que las remanidas. Y por otra parte, se aleja de la mostración del sufrimiento –para peor, estilizadamente-, que lo reenvía a su condición miserable y su futuro desconsolador.

El desafío consiste, creo, en el intento por volver a conectarse con la sensibilidad de nuestros públicos sin lanzarles por la cabeza la galería completa de los horrores, como ocurre con Principio y fin, de Arturo Ripstein, y sin expulsarlos del diálogo con los personajes, como en Cielo ciego, del chileno Nicolás Acuña. Pero al mismo tiempo –como pedía Buñuel- sin embellecer la pobreza al punto de aplicarle un maquillaje tranquilizador de buenas conciencias y convertirla en un aspecto esencialmente folklórico de nuestros países. En este sentido, es por demás significativo que en estos últimos años, dos de las pocas películas que lograron participar en festivales como Cannes o San Sebastián, hayan sido La vendedora de rosas, de Víctor Gaviria, y Orfeo, de Carlos Diegues. Pese a sus desigualdades estilísticas, estas obras comparten el proyecto de una indigencia que podrá ser atenuada o colorida pero siempre está tan cerca del discurso bien-pensante europeo como de la dignidad de la



El Ojo del futuro



pobreza elevada a una categoría festiva, celebratoria. De alguna manera, pactan, aceptan lo que los llamados “países centrales” esperan de los “países periféricos”.

Tal vez no se los pueda considerar como ejemplos o modelos trasladables a otros contextos, pero casos como el de *Mundo grúa*, del argentino Pablo Trapero, o *Cuestión de fe*, del boliviano Marcos Loayza, marcan coordenadas posibles para esta discusión. Son películas de cineastas jóvenes que huyen de las premisas preestablecidas, no trabajan con presupuestos previos, ni hacen de la puesta en escena un laboratorio del cálculo para obtener ciertos efectos. No solo no niegan su inscripción social, sino que la afirman a través de los problemas que exponen, y que operan sobre imaginarios locales muy palpables, con una innegable voluntad por dar cuenta del habla y las tradiciones, pero vistas hoy, sin reciclar lo ya probado. Y lo hacen sin más estilización que un sentido del humor que impregna a los personajes al punto que el espectador puede comprenderlos en sus contradicciones y límites sociales y morales. La más que aceptable recepción local de *Mundo grúa* y la excepcional –en un mercado interno diminuto– de *Cuestión de fe*, hablan de una corriente de comunicación entre el público y este cambio de sensibilidad para plantear las fatalidades de siempre pero también las actuales. En lugar del folklorismo pretendidamente exportable, esos filmes proponen otra entonación,

tan lejos del énfasis como de la perfección técnica. Y sin perder de vista aquel certero aforismo de Bertolt Brecht, cuando sostenía que “la pobreza es la peor de las reputaciones”.

El onirismo surreal de lo mágico

Complementaria pero indivisible de la otra concepción dominante del cine del continente –como dos hermanas siamesas que ni pueden separarse ni dejar de estar unidas–, tenemos la que propone el onirismo surreal de lo mágico. Quizás esta tendencia no sea más que una deformación del llamado boom latinoamericano que en los 60 entronizó a cierta clase de gran literatura continental a través de una serie de tópicos estilísticos que luego –por obra y gracia de flaquezas teóricas y continuadores de endeble envergadura– se redujeron a la dudosa categoría de lo que dio en llamarse el realismo mágico.

Lo que se desprende del onirismo surreal de lo mágico es, básicamente, la idea de que somos pueblos de soñadores, de utopistas ilimitados que vemos el mundo desde un precepto poético escolar, creyendo en ángeles cándidos y hadas redentoras que se derraman sobre nosotros y nos ennoblecen, que en estas latitudes hay una suerte de reservorio de la pureza del mundo. Frente a todas las dificultades, decadencias y tragedias que azotan a nuestros países, nos queda por respuesta la imaginación desafortada como método o cualidad, según se desprende de filmes como *Pequeños mila-*

gros, de Eliseo Subiela, Bocage, el triunfo del amor, de Djalma Batista, Pandemonium, la capital del infierno, de Román Chalbaud, o La vida es silbar, de Fernando Pérez.

La trayectoria internacional de muchos de estos filmes y autores –y de otros, ya que la nómina es gigantesca– autoriza a creer que hay una correlatividad entre esta tendencia y el tipo de cine que los países centrales esperan de nosotros, como si nos estuviera vedado poder narrar historias cotidianas en base a conflictos domésticos, o a estructuras de género, o imbuidas de un afán de experimentación en el plano del lenguaje que se aparten del onirismo, curiosamente devenido un tópico o lugar común. Si se presta atención a los filmes que interesan a los seleccionadores de festivales o distribuidores de “cine del mundo”, es una constante que se trate de filmes orientados en esta dirección. De allí la cadena de estímulos y respuestas: se espera de nosotros algo que finalmente terminamos por entregarles, legitimando esa voluntad por chocarnos con encerronas sin salida. Hay modos de evitar esa tentación. Por eso, El callejón de los milagros, de Jorge Fons, o Los matadores, de Beto Brant, o Picado fino, de Esteban Sapir, o incluso Otario, del uruguayo Diego Arsuaga parecen erigirse en atajos posibles frente a la encrucijada onirista y mágica, proponiendo caminos alternativos en los distintos modos de reflexionar sobre el lenguaje y las poéticas cinematográficas en nuestros países y sin alejarse de tradiciones, marcas, filiaciones.

Como contrapartida de este horizonte brumoso y quizás sombrío, las pocas fundaciones que fomentan a las nuevas producciones latinoamericanas empiezan a desentumecerse y seleccionar proyectos concebidos con otros criterios. En los últimos cinco, seis o siete años, los concursos y ayudas a la producción y postproducción implementados por Sundance, por el Fond Sud Cinema o por la Hubert Balls han alentado otro tipo de películas, como lo demuestran casos como los de Pizza, birra, faso, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, o Silvia Prieto, de

Martín Rejtman, o Estación central, de Walter Salles, por citar un par en un número que ya trepa a la decena.

El ojo del futuro

Durante muchos años que quizás sean decenios, se perfiló una idea –en principio compartible– que gozaba de consenso en América Latina y que consistía en una militancia voluntarista a favor del cine del continente, de que había que luchar por la sola existencia de cine en nuestros países.

En países sujetos a cimbronazos políticos y económicos que hicieron de la ayuda al cine una variable a suprimir, esta idea era loable y necesaria. Pero también llevaba consigo una trampa, porque no alcanza con bregar porque exista cine si ese cine luego no genera pasiones ni debates, no cautiva ni representa, no discute sus sociedades ni su arte, no encuentra espectadores, ni críticos, ni distribuidores, ni exhibidores que tengan verdadero interés en él. Ese cine modelado en el oportunismo de la corrección política y estética, en todo caso, contribuyó tanto al desinterés como la desigual pelea por mercados que impuso Hollywood. Ese debate sigue pendiente, esperando voluntades dispuestas a la crítica y la autocrítica. Para eso es indispensable no confundir el buen pensar con el bien-pensante.