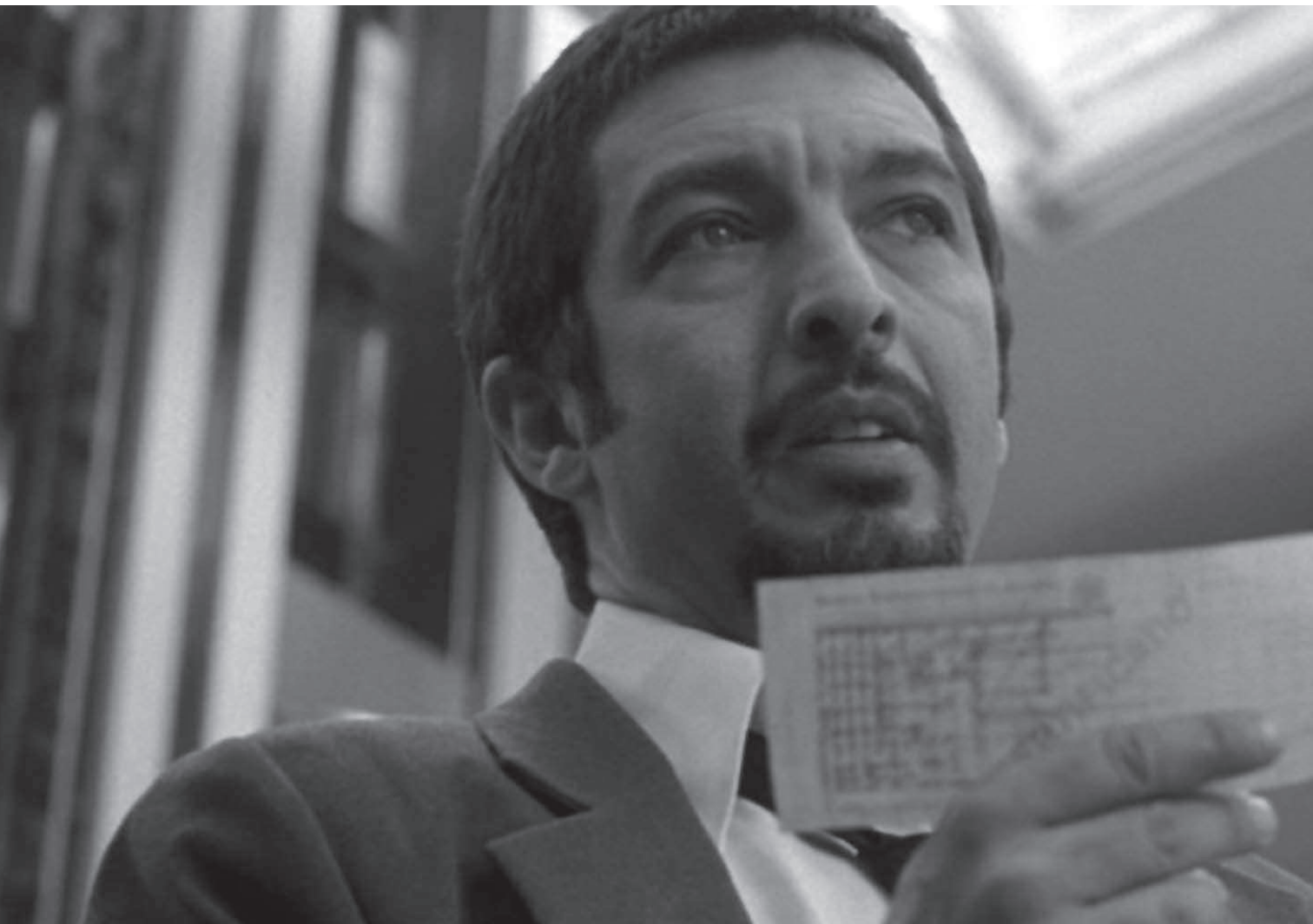


Cine de género América La última fro



ros en Latina ntera

Óscar Contreras

El género es lo que de común tienen muchas películas que son diferentes. Sin embargo, el autor destaca, a través de una serie de películas provenientes de distintos países latinoamericanos, cómo la estructura de un género en sí misma, compartida por cintas que forman parte de largas tradiciones cinematográficas, puede ser variada con talento e inventiva por algunos cineastas contemporáneos tan distintos entre sí: el desaparecido Bielinsky, Brant, Alonso o Cuarón.

“Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista. Amar el terror, el *western*, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas”.

Manifiesto cinematográfico “Agustín Tosco Propaganda”

I

Un género, tanto en la literatura como en los diversos medios audiovisuales, es una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor. Cuando se habla de géneros en el medio cinematográfico se están aludiendo a categorías temáticas estables, sometidas a una codificación que respetan los responsables de la película y que es conocida por sus espectadores. No obstante, esta no es una taxonomía invariable, y queda sometida a los vaivenes de la moda y distintas tendencias político-sociales. Por ejemplo, un género latinoamericano por antonomasia como el melodrama romántico ofrece muy distintas posibilidades si lo analizamos en los años treinta o en la primera década del 2000, pues el romanticismo y las relaciones de pareja han variado sustancialmente en el interregno histórico que separa ambos períodos.

Por lo común, suele identificarse como género cinematográfico un

modo estereotipado de contar una película. Se trata de una fórmula con cualidades y personajes reconocibles, que permiten al espectador identificarse con ese relato y disfrutarlo en un grado aún más intenso, pues conoce las reglas que modulan todo aquello que se le cuenta desde la pantalla. Así, el aficionado a los *westerns* o películas del Oeste conoce las figuras esenciales de este género —el pistolero solitario, el cuatrero, el propietario del *saloon*, etcétera—, y se siente satisfecho con su reconocimiento, pues ya adivina los rasgos fundamentales de cada estereotipo. Sin embargo, depende de la destreza y del oficio del cineasta de turno la articulación de las particularidades de una película en función a la eficiencia narrativa, expresiva y plástica, y sobre todo en función a los requerimientos del género. Tarea nada fácil, por lo visto.

II

En la última década, los medios han reseñado con gran despliegue el

Nueve reinas.

“triumfo del cine latinoamericano en el mundo”, a saber, los premios cosechados, la aceptación del público y los elogios de la crítica. Sin reparar, o mejor dicho, sin confrontar las posibilidades reales de un retorno económico, su retención en la memoria de los espectadores o su influencia artística, que no es lo mismo, pero es igual. Los éxitos globales de Alejandro González Iñárritu, Walter Salles, Guillermo del Toro, Fernando Meirelles, Alfonso Cuarón, Juan José Campanella son personales, no representan necesariamente al conjunto de América Latina, y se deben en buena medida a sus esfuerzos y contactos. Es difícil decir que existe un *boom* cuando resulta evidente que hay una dramática escasez de recursos y un pálido apoyo del Estado, incluso en el propio México, legendaria meca del cine regional. Allí, el fomento al cine se ha visto afectado desde la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá en la década del noventa. Hollywood ahora tiene más presencia en la pantalla mexicana. La situación es similar en Colombia y Perú, que ya firmaron un TLC con Estados Unidos sin una cláusula de excepción cultural que proteja la producción nacional. Las leyes que fijaban cuotas para el cine propio se han relajado, como ocurre en Argentina y Brasil, y los cineastas navegan entre la creatividad y la estrechez.

Emilio Bustamante, en un interesante texto sobre la realidad del cine en los países de la Comunidad Andina, se refiere al efecto perverso de bajar los costos y elaborar filmes con elementos “populares” o genéricos que logren capturar fácilmente a un público masivo, cada vez más educado en fórmulas hollywoodenses. Esto ha supuesto –de acuerdo con Bustamante– en muchos casos bajar la calidad del producto sin que ello garantice la recuperación de la inversión y, contrariamente a lo esperado, trayendo consigo un rechazo de ciertos sectores hacia el cine nacional, y hasta la pérdida del apoyo estatal, que suele justificarse por razones educativas y culturales.

Tratar de competir con el cine norteamericano aplicando-imitando sus procedimientos, recursos y motivos narrativos y expresivos es casi casi una sentencia de muerte para cualquier cineasta latinoamericano con

pretensiones. Ahora bien, si los ropajes, técnicas, discursos, códigos, motivos (llamémosles géneros) anclan en una realidad específica, conservando un hálito local; sintetizando y escrutando los entornos naturales, sociales, individuales y políticos, a partir de habilidades artesanales y un dominio personalísimo del oficio, entonces, bienvenidos los géneros.

Y vaya si en la presente década el cine de géneros ha tenido expresiones pluscuamperfectas en América Latina. Paso a enumerarlas: *Nueve reinas* y *El aura* (Fabián Bielinsky); *Roma* (Adolfo Aristarain); *Un oso rojo* y *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano); *O invasor* y *Crimen Delicado* (Beto Brant); *Miel para Oshún* (Humberto Solás); *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón); *Derecho de familia* y *El nido vacío* (Daniel Burman); *El bien esquivo* (Augusto Tamayo San Román); *Madame Satá* (Karim Ainuz); *Familia rodante* y *Nacido y criado* (Pablo Trapero); *El destino no tiene favoritos* (Álvaro Velarde); *Los paranoicos* (Gabriel Medina); *El tiempo de los valientes* (Damián Szifrón), entre otros.

III

Para el mexicano Gustavo Montiel Pages la diferencia sustantiva entre las imágenes individuales y las imágenes de producción audiovisual radica en el aparato industrial que les da forma; en la especialización del trabajo de quienes las generan. O sea, en todos los profesionales con sus distinciones, habilidades y criterios. Eso nos lleva a concluir que el ideal-aspiración “ser jefe de mí mismo” no tiene demasiado sentido dentro de una actividad como el cine, con componentes colectivos y gregarios tan importantes. La calidad de las películas y su artesanía se miden por el valor individual de quien las forja; pero también por su valor en el mercado, por sus signos distintivos. Ergo, ni independencia ni corporativismo genérico. Todos los sistemas en sí mismos son inestables por su propia imperfección, señalaba Aristóteles.

En ese orden de ideas, creemos que las industrias de cine latinoamericanas tradicionales (México, Argentina y Brasil) están, han estado y seguramente estarán en crisis permanente.

Montiel Pages cita gráficamente el ejemplo del maíz que importa México: esencia y sustento de una compleja constitución cultural, que hoy es arrebatado, encarecido y convertido en objeto de especulación. Como el petróleo, el oro, la soya y la hoja de coca. Y es que el sacrificio de las identidades nacionales a cambio de un sueño de éxito empresarial hoy por hoy es casi un salto al vacío. Por eso, mientras se configuran las bases ciudadanas, políticas, estatales, culturales y sociales en Latinoamérica es casi irrenunciable mejorar las condiciones de competencia para el cine industrial y para el cine independiente.

Las realidades cinematográficas de México, Argentina y Brasil se construyen sobre los escombros de industrias con épocas de oro. Y como toda *belle époque* esta también suscita nostalgias y falsas nostalgias alrededor de un cine industrial consecuente y derrochador de talento. Y simpaticante también de formas impositivas, expoliadoras y abusivas que alcanzaron la refuncionalización a poco de comenzada la década del noventa, a partir de la influencia neoliberal en las relaciones económicas y políticas. El cine industrial es una moneda de dos caras. Moneda que no ha jugado



a favor del cine de géneros y de sus noblezas.

En realidad, la estrategia de reivindicación de los géneros pasa por desvincularlo absolutamente del cine industrial; pasa por limitar el rol del Estado a la creación de un sistema coherente de apoyos, subsidios, créditos y demás medidas; inoculando en los inversionistas, directores y espectadores grandes dosis de cinefilia; a la vez que se divulgan los valores empresariales, artísticos, planificadores y ciudadanos. Pero ante todo, es necesario demostrar –teórica y empíricamente– la utilidad, eficacia y eficiencia de los géneros cuando sus convenciones universalmente aceptadas se aderezan con nuestra visión de la vida y del cine. Entonces se producen maravillosos resultados.

IV

El crítico de cine Agustín Campero ha reseñado la influencia del Nuevo Cine Argentino como una reacción a las inflexiones más adocenadas de la cultura de su país durante los últimos 25 años. Uno de los pasajes más interesantes de su opúsculo *Nuevo Cine Argentino, de Rapado a Historias extraordinarias*⁵ es

el que se refiere a la reacción antipasatista y absolutamente personal de Fabián Bielinsky. Los reportes de asistencia al cine del año 2000 en la Argentina indican que *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky fue la segunda película más vista. Un caso particularísimo de excelente filme acompañado con éxito de público (gracias al inapelable “boca a boca”), cuyo financiamiento y posibilidades de distribución provinieron de un entramado de empresas de lo más consolidado del *establishment* cinematográfico argentino. Bielinsky provenía de la escuela de cine del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y había hecho su carrera en la publicidad y asistiendo en la dirección a cineastas como Carlos Sorín, Marco Bechis y Eliseo Subiela. A la hora de dirigir, Fabián Bielinsky desarrolló un estilo construido a partir de su gusto por el cine norteamericano de la década de 1970, de su formación académica y de su larga trayectoria como técnico. Es decir, un tipo de carrera muy distinta a la de los jóvenes del Nuevo Cine Argentino.

Bielinsky era un tipo con oficio, que jamás se paralizaba frente a una contingencia o situación adversa dentro del rodaje; por el contrario, de acuerdo con los testimonios de sus colaboradores, sabía tomar decisiones funcionales a su

realidad laboral, a sus gustos y a su visión del cine. Pero, fundamentalmente, Bielinsky comprendía la importancia de las imágenes y su poder hipnótico. Por eso quiso urdir las –en dos películas– en función a los géneros que cono- cía y amaba.

Nueve reinas es notable por su velocidad y ritmo, por su *timing* alegre. Campero añade “Los diálogos son claros, inteligentes, concretos, reales, no redundantes”. Su pertenencia al mundo del cine (al subgénero de estafas, que va desde *Perdidos en la noche*, *Casa de juegos*, *Trama macabra* hasta *Bob, le flambeur*) la definen como una suma de realismo y puesta en escena. Pero con la particularidad de que Bielinsky le daba el justo lugar a los mecanismos de esa puesta en escena; no permitiendo que distrajeran la atención de los espectadores sobre la historia. Una vez más un director latinoamericano recurría al ABC del cine clásico, a la mentada “puesta en escena invisible” que aplicaron directores maravillosos como Hawks, Wyler y Mankiewicz.

Bielinsky –como Aristarain, en los setenta– no hacía cine testimonial ni elucubraciones demasiado compuestas, sino narraciones fluidas y eufónicas, con personajes sólidos y recursos publicitarios que le permitieron apre-



Familia rodante.



Un oso rojo.

hender y proyectar el presente social y el desastre económico.

Las circunstancias que rodearon la muerte de Bielinsky –a muy temprana edad en Brasil– quizás nunca se esclarezcan y no interesan realmente, aunque son de lamentar. Pero queda claro que con *El aura* (2005), su última película, es maravillosa. El director crea una atmósfera mortecina, agónica y forestal, apostando todo por el *thriller* criminal, ligando delicadamente sus formulaciones con su idea de conciencia y vigilia criminal. Un taxidermista epiléptico (Ricardo Darín espléndido) participa progresivamente de un golpe sofisticado a un hotel en Bariloche y su punto de vista sobre las cosas experimenta cambios y anticipaciones. El breve paso de Fabián Bielinsky por el mundo del cine nos hizo abrigar la esperanza de un revival justiciero de los géneros. Fue un quinquenio de curiosidad y deseo.

V

El brasileño Beto Brant, director de sólidos filmes policiales, se concentró el 2005 en la adaptación personalísima de la novela de Sérgio Santanna *Um crime delicado*, que constituye

su punto más alto en la dirección. *Crimen delicado* es un relato pasional que postula un estudio profundo sobre el ideal de amor, liberado de condicionamientos intelectuales, prejuiciosos o aculturados en una ciudad –presumiblemente Río de Janeiro– con mentalidad positivista, dieciochesca.

La historia trata sobre Antonio (Marco Ricca), un crítico teatral que va describiendo, con voz magnética, su propio mapa mental en tanto analiza implacablemente, con espíritu antinewtoniano, las puestas en escena que le tocan. Después de una función de *avant garde*, Antonio tiene una estancia en un bar nocturno donde conoce a Inés (Lilian Taublib) una mujer en sus treinta –atractiva, risueña, tremendamente *sexy*– con la que entabla conversación y al momento de retirarse a un lugar mejor, la cámara la muestra en plano general tomando sus muletas y caminando con dificultad, ocultando su pierna amputada.

Lo que sigue es un drama romántico tortuoso. Una elucidación inspirada, pausada, muy rítmica respecto de cómo un oficio tan cartesiano como la crítica de teatro, llena de erudición y prejuicios, puede derivar –a través de

Antonio– en un ejercicio afebrado, lleno de deseo sexual. Este se dejará llevar por la corriente hasta encontrarse lo más próximo a Inés; descubriendo que ella es la modelo y la mujer del pintor José Torres Campana (notable Felipe Ehrenberg), quien la posee y la pinta en sus cuadros eróticos llenos de desnudos y amputaciones.

El pintor construye una relación horizontal con su modelo: se desnudan, entablan relaciones vivificadas, de respeto y no transgresión. En cambio Antonio, replegado en su torre de marfil, no sabe cómo administrar sus pulsiones y sentimientos respecto de lo distinto, de lo diferente. Cae en la cuenta –demasiado tarde– de que está enamorado de Inés, pero no sabe cómo expresarlo.

Brant apuesta por el género romántico eligiendo actores no insertos en el *star system* brasileño, no sujetos a estereotipos. Es muy difícil permanecer indiferente frente a un artefacto cinematográfico desconcertante, antinaturalista, que bajo cierta apariencia narrativa –y fundamentalmente genérica– construye un discurso. Sin hipotecas artísticas, sin afectaciones, el director mide el tamaño del desamor de sus personajes valiéndose del



recurso del nudo —una transgresión mínima y por lo mismo delicada— que dispara la historia hacia dominios tortuosos, donde la exploración pudo haber descendido hasta llegar a la procacidad o al *hardcore*.

VI

En las películas de Lisandro Alonso nada queda librado a la improvisación o al azar. *Liverpool* (2008) podría llevar a la creencia equivocada de que su opción desdramatizada, fundada en el relato antifordiano (relativo a John Ford) implica una impostura gratuita, que cuestiona el poder de la historia y guión, su estructura en tres tiempos, sus reglas y recursos. Hay mucho de eso, sin duda, pero también una necesidad del realizador de valorar la expresividad del melodrama, experimentando con todos sus contornos, con sus posibilidades lógicas, emocionales, ya en dominios agrestes y complejos, ya con recursos mínimos. En ese sentido, *Liverpool* es una cinta muy controlada, porque su puesta en escena se funda en inacciones, silencios y estudiadas derivas, que proporcionan un cierto nivel de inmediatez sobre cómo es que se

forman los sentimientos más vivos. Los grandes motivos dramáticos de la literatura de viajes, desde Homero a Chatwin, están también referidos aquí: un culposo viaje a casa, a cargo de Farrell, un marinero de un buque carguero que llega al extremo sur de Argentina y decide emprender un viaje por tierra hasta su pueblo en Ushuaia, donde está la casa de su madre, a quien no ve hace muchos años.

Farrell se acercará a su madre anciana, descubrirá nuevas presencias en el terruño y será recusado —desde la parquedad— por los viejos habitantes que tan pronto le ofrecen posada le piden que se aleje inmediatamente recordándole el daño que hizo; no sin antes despojarse de un fetiche esencial, un fetiche nostálgico muy parecido al de Robert Mitchum en *The lusty men* (Nicholas Ray, 1957). En la maravillosa película de Ray, Mitchum regresa al hogar paterno en el medio oeste rural, deshabitado, humilde. Y en un momento antológico, en una secuencia silenciosa, cargada de sentimientos, Mitchum hurga en el piso de madera de la casa y recupera una vieja caja de galletas con objetos, con los que rememora su infancia pobre pero feliz. Luego se empleará en el rodeo, como Farrell en el barco. La referencia fílmica planteada es legítima y demuestra la importancia de una buena historia aún en un contexto aventurero y radical. Por cierto, *Liverpool* es una película estupenda. Mutante, fronteriza, híbrida. Entre lo genérico y el cine de autor.

VII

Prohijados por esa suerte de “primavera democrática” que sobreviene a la caída del Partido Revolucionario Institucional (PRI), nombres nuevos formados en la televisión como Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón se convierten en los geniecillos del cine mexicano *for export*: decantación de lo más vistoso y contradictorio de una sociedad tensada por la modernidad y la pobreza, que sintetiza y revisa los componentes narrativos y de producción del cine clásico mexicano.

Una expresión importante de ese cine es *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón. Acaso el prototipo de la película latinoamericana que mira

hacia los mercados internacionales ofreciendo ingredientes irresistibles: actores de moda, apoyo de una actriz fogueada del cine español (Maribel Verdú), audacia en las situaciones, desnudos explícitos, desenfado oral y la cuota exacta de color local.

La película fue filmada en secuencia (respetó la continuidad cronológica de los hechos descritos en el guión) y esto contribuyó a la generación de un clima festivo y lúdico. A lo que debe agregarse la química de los jóvenes actores Diego Luna y Gael García Bernal que conecta muy bien con las intenciones del director de refinanciar el universo machista “charro” en función de las nuevas percepciones sobre la sexualidad (la primera escena, en la que Tenoch-Diego Luna “tira” con ardor con su novia, es absolutamente catártica).

América Latina necesitaba su propia película de tránsito e iniciación. Revisar los motivos dramáticos seminales, a saber la amistad y el aprendizaje emocional, de acuerdo a los valores societales al uso como la complicidad erótica y la búsqueda de la madurez más allá de la ciudad y de su confort. En ese sentido, el largo recorrido por los paisajes deprimidos de un México distinto, rural, que se registra en largos *travellings* vinculan genéticamente a *Y tu mamá también* con la comedia agrídulce y con la *road movie* o película de carretera. Sus imágenes tienen un aire “sesentero”, emparentadas con las películas norteamericanas rurales, “hippistas”, “tex-mex”, filmadas por Roger Corman y *ad lateres*. La cámara en mano, el ritmo fluido de las acciones, los diálogos largados con desenfado hacen de este *trip* una experiencia veloz, una bocanada de aire fresco que lastra —por si fuera poco— buena conciencia y contrición a través de imágenes de un México militarizado, pobre, desvinculado. ¿Porque la playa Boca del Cielo —el destino final del trío protagonista— es más importante que la trastienda de un restaurante de carretera, un cortejo fúnebre, el arreo de vacas que invade la pista, el desplazamiento de los campesinos o el paso por un pueblo que despierta nostalgias?

Quizá el antídoto contra esa proteína ilustrativa —de composición molecular venenosa— es la voz en *off*

(un narrador incorpóreo a cargo del actor Daniel Giménez Cacho) que se impone sobre la música y los ruidos, silenciando la banda sonora y comentando lo que pasa y lo que ocurrirá con el trío. En realidad es un recurso oportuno, bien utilizado, de nobleza fordiana y buñueliana que va revalorizando el poder del material argumental y su fuente genérica. Superando el extendido prejuicio contra los géneros como opción para anal-fabetos e intelectuales. ¿Alguien dijo democracia?

A mediados de los años setenta el desaparecido escritor y crítico de cine colombiano Andrés Caicedo decía que un cine como el mexicano, especialmente preocupado en fomentar la cultura de la ignorancia, se vería duramente perjudicado en el caso de que el sesenta por ciento de su público aprendiera a leer y escribir. “Tendría que darle una vuelta de campana a su estética toda, o desaparecer” argumentaba el finado Caicedo. El presente texto ha planteado la evidencia de que América Latina refinanció los géneros cinematográficos en la presente década, con buenos resultados artísticos en muy pocos casos.

Pero en esos pocos casos, los códigos históricamente disponibles fueron revisados, ampliados, mistificados o estilizados de modo excepcional por los directores latinoamericanos en función a su talento, a su visión de la vida y a sus especificidades locales. Y es evidente también que el retorno artístico ha sido muy grande. Se puede decir enfáticamente que no existe un movimiento de cine de géneros latinoamericano; ni lo habrá, en tanto no se configuren las bases industriales sólidas que le den sustento; en tanto se multipliquen las prácticas de competencia desleal que monopolizan el mercado de la distribución y la exhibición regional; y en tanto nuestros directores sigan pensando los géneros como una alternativa homologante, ecualizadora de los valores democráticos, que se adapta a nuestro proceso evolutivo como comunidad y a nuestra capacidad de entendimiento en relación al futuro próximo. ◻

¹ Campero, Agustín. *Nuevo Cine Argentino, de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.



Derecho de familia.



Madame Sata.



Nido vacío.