



Cines de la región: Presente y futuro

Presentamos la primera parte de una encuesta sobre la situación del cine en algunos países de Latinoamérica (la segunda será publicada en el siguiente número). A continuación, críticos de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México y Uruguay responden a las siguientes preguntas:

- 1. ¿Cómo describiría la situación actual de la cinematografía de su país (en términos de proyectos, producción, recaudación y tendencias expresivas)?**
- 2. En su opinión, ¿cómo evolucionará dicha situación en los próximos años?**

He aquí las respuestas:

ARGENTINA

Gustavo Castagna

1. Con películas interesantes que muy poca gente se interesa por ver. Con un futuro venturoso –pero no paradisíaco– desde el punto de vista estético y diferente en cuanto a la renovación generacional de aquellos directores que ya cimentaron una trayectoria, por más pequeña que sea (Martel, Rejtman, Caetano, Burman, Trape-ro, Alonso). Con la confirmación de que con *Historias extraordinarias*

Llinás marca un antes y un después en el cine argentino. Con un cine industrial que año a año retrocede en cuanto a originalidad, por más que se intente aproximarse a un modo distinto de hacer comedias. Pero siempre se hará cine en Argentina: ciclótico referido a los resultados, cine de autor, popular o populista, festivalero o financiado por los multimedios. O todo al mismo tiempo.

2. Dependerá de la situación económica del país y del interés del Institu-

to Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) con sus dificultades para encarar una política cinematográfica que vaya más allá de la inauguración de nuevos espacios oficiales, festivales clase A y acuerdos oficiales (u oficialistas) de por medio. Por supuesto que debe existir un cine que al crítico le interese más junto a otro al que se opone por una cuestión de sentido común, más allá de las opiniones del caso. Ahora, aun respetando que debe haber un cine para la mayoría, me encantaría que existieran más y

mejores películas y no tantos filmes que importan muy poco desde la lectura previa de la sinopsis argumental o desde los objetivos estéticos de la obra.

BRASIL

Carlos Augusto Brandão

1. La producción nacional brasileña, de un modo general, a pesar de la crisis, no está mal. Hay dinero –nunca el suficiente, según los productores– para hacer películas y los espectadores asisten a las salas para verlas –tampoco tanto como nos gustaría–.

Por ejemplo, en el 2008 tuvimos algunas películas muy bien aceptadas por el público: *Meu nome não é Johnny*, de Mauro Lima, basado en un personaje real, traficante “independiente” de drogas en Río; *Estômago*, de Marcos Jorge, que obtuvo mucho éxito en festivales internacionales (Berlín, Nueva York) y que fue elegido como el mejor filme brasileño del 2008 por la Academia Brasileña de Cine.

Al parecer, los documentales van a continuar teniendo espacios privilegiados entre los estrenos brasileños. Así, tenemos a *Garapa*, de José Padilha, excelente discusión sobre la situación crónica del hambre en el nordeste de Brasil.

Como sucedió en Berlín, *Garapa* provocó reacciones de pasmo, razón por la cual se dejó de exhibir. Otro documental, *Alô, Alô Terezinha*, de Nelson Hoynéff, sobre el comunicador de televisión Abelardo Barbosa, se estrenó en el Festival de Recife y se alzó con los premios del jurado y del voto popular.

Hay dos documentales que son muy esperados: uno sobre Jean Charles, de Henrique Goldman, que reconstruye los hechos que llevaron al asesinato de un brasileño por la policía de Londres, y otro sobre la Guerra do Contestado, de Sylvio Back, sobre un episodio importante pero poco estudiado y divulgado de la historia de Brasil.

Por supuesto, los filmes documentales continuarán favorecidos, lo que



El abrazo partido.



Tropa de elite.



Satanás.



Tony Manero.



Los bastardos.



Whisky.

conlleva buenos efectos (y necesarios, en términos de la memoria cultural del país o de la necesidad actual de discutir sobre Brasil en un tiempo de crisis) y otros que no lo son tanto, cuando se percibe un cierto uso oportunista de materiales o personalidades sin importancia en el campo histórico/político/cultural.

El 2009 ya se estrenaron en el circuito nacional, hasta el primer semestre, los títulos siguientes: *Se Eu Fosse Você 2*, de Daniel Filho; *Titãs: a Vida até parece uma Festa*, de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves; *Contratempo*, de Malu Mader e Mini Kerti; *A Festa da Menina Morte*, de Matheus Nachtergaele; *Um Lobisomem na Amazônia*, de Ivan Cardoso; *Loki: Arnaldo Baptista*, de Paulo Henrique Fontenelle; *Mamonas, o Documentário*, de Cláudio Khans; *Rita Cadillac: a Lady do Povo*, de Toni Ventura; *Budapeste*, de Walter Carvalho; *Família Vende Tudo*, de Alain Fresnot; *Tempos de Paz*, de Daniel Filho; *Antes da Estréia*, de Eduardo Coutinho; *Jean Charles*, de Henrique Goldman, y *A Mulher Invisível*, de Cláudio Torres.

En cuanto al número de espectadores, según la revista *Filme B*, tenemos las siguientes cifras hasta el 5 de mayo del 2009: *Se eu Fosse Você 2* (6.070.198); *Divã* (853.588); *Menino da Porteira* (642.890); *Grilo Feliz 2* (280.833); *Verônica* (99.883).

2. Creo que casi todo va a depender de la evolución de la economía y del desarrollo de la tecnología cinematográfica.

La producción de filmes, cada día más barata, más fácil y más ágil, encontrará un obstáculo con relación al número reducido de salas de exhibición, lo que llevará a una dependencia de (o a una sociedad con) las compañías televisoras. El futuro dependerá de cómo se resuelve dicha cuestión.

CHILE

Jorge Morales

1 y 2. El 2008, el año de mayor producción de toda la historia del cine en Chile, con varias películas galardonadas en festivales internacionales, y un 2,8 por ciento de incremento en la taquilla del cine nacional con respecto al 2007, no pudo aplacar el desánimo

general del medio cinematográfico. Porque si bien es cierto que los históricos treinta y nueve estrenos (veintiséis ficciones y trece documentales) habían generado mucho entusiasmo, el aumento de espectadores decepcionó, ya que no fue directamente proporcional al aumento de cintas. ¿Qué pasó? Nada inexplicable. El cine chileno había tocado su techo normal de convocatoria, pero esta vez la oferta superó ampliamente la demanda.

Parece mentira, pero el crecimiento sustantivo del cine chileno (de dieciséis a treinta y nueve películas –varias en formato digital, pero exhibidas comercialmente–) se convirtió en su propio enemigo. Mientras la producción continuaba en expansión, la cifra de público se estancó. Y es que, claro, la correlación matemática no aplica: no porque se hagan más películas habrá más gente que quiera verlas. Menos frente a la irrupción de un cine que –afortunadamente– no tiene centrado su interés en la taquilla y por lo tanto es mucho menos descendiente con el espectador. En ese sentido, por primera vez se trazó con claridad una línea divisoria entre quienes persiguen el éxito comercial y quienes tienen aspiraciones autorales menos convencionales. Porque algunas de las películas que “fracasaron” –como *El cielo, la tierra y la lluvia* de José Luis Torres Leiva, o *Alicia en el país* de Esteban Larraín, con sendos premios en Róterdam y Locarno– nunca tuvieron como horizonte convertirse en taquillazos, sino encontrar un estilo más pulido plástico y narrativamente, distantes del producto potencialmente más popular.

La tendencia indica que si bien estas películas no se han conectado aún con el público, al menos han despertado una sensibilidad cinematográfica que estaba dormida desde los años setenta. No es que se “parezcan” a las cintas de ese período (el llamado Nuevo Cine Chileno, considerado el más sólido de nuestra historia) sino que sus búsquedas son completamente ajenas a la vertiente más populachera que impusieron *El chacotero sentimental* (1999) o *Sexo con amor* (2003), cuyas millonarias recaudaciones obnubilaron tanto a la producción nacional que hasta hoy se sigue intentando repetir el fenómeno.

Esta transformación tiene su punto de partida el 2005 con *La sagrada familia*

de Sebastián Lelio, *Play* de Alicia Scherson y *En la cama* de Matías Bize, que más allá de sus diferencias (la contundencia de *La sagrada familia*, el vacío pop de *Play* o el “experimento” calculado que fue *En la cama*), por un lado, provocaron un decisivo recambio generacional, y por otro, refrescaron el anquilosado embotamiento del cine posdictadura con propuestas más personales.

Hoy el cine chileno tiene un abanico de realizadores inquietos y de tendencias diversas. Desde la crudeza marginal y rabiosa de *El pejesapo* de José Luis Sepúlveda, grabada en el digital más amateur, hasta la melancolía magníficamente fotografiada de *El cielo, la tierra y la lluvia*; o desde la descomposición moral de una sociedad en los oscuros años ochenta en *Tony Manero*, de Pablo Larraín, hasta la humanista mirada al choque cultural de hoy entre la ciudad y campo en *Huacho*, de Alejandro Fernández Almendras, ambas con un exitoso paso por Cannes el 2008 y el 2009, respectivamente.

Lo más estimulante es que ese cine codicioso y paupérrimo en ideas está definitivamente perdiendo terreno frente a proyectos mucho menos ambiciosos, pero cargados de intuiciones. Un cine más consciente de su entorno, de la sensibilidad de su época, y de sus limitaciones, como quedó graficado de manera brillante en *Mirageman*, de Ernesto Díaz, nuestro primer superhéroe cinematográfico: un paladín sin poderes que tras cada misión regresa a casa en un bus del transporte público.

COLOMBIA

Hugo Chaparro

1 y 2. Abril, 2009: ¡Mes del fervor patriótico! Al menos en términos cinematográficos. Dos películas colombianas regresan al Festival de Cannes: *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra, y *1989*, de Camilo Matiz. La primera participa en la Sección Oficial del Festival –Una cierta mirada– y la segunda en el apartado de la cinefilia radical reunida en Cannes –La semana de la crítica–. La memoria recuerda: en el 2007, *PVC-1*, del director colombo-griego Spiros Stathoulopoulos, participó en la Quincena de Realizadores; en 1990 y 1998, dos películas de Víctor Gaviria, *Rodrigo D.*

No futuro y *La vendedora de rosas*, concursaron en la Sección Oficial, y en 1984, *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden, también fue invitada al evento.

Una lista breve de largometrajes honrados por la mitificación de Cannes, que cifran la esperanza ante un cine visto por los otros, a pesar de que en el ámbito doméstico el diálogo con el público aún se encuentra en trance de seducción masiva.

El interés por Colombia traducida a imágenes como una explicación a los enigmas de su violencia sin tregua, de su relación con lo fantástico y, en plano general, al hecho de vivir y sobrevivir en su geografía, tiene una postura de producción decidida, en términos jurídicos, que se consolida en julio de 2003 con la Ley de Cine, “por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia”; básicamente tres: la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico; el otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos, y la posibilidad de que cada director haga de su película un producto semejante a la finca raíz, negociable como un apartamento durante su construcción, es decir, durante el rodaje y la pre- o posproducción de un filme.

Lo jurídico y su apoyo coinciden como piezas de rompecabezas cuando una nueva generación de realizadores se toma el poder tras las cámaras y contrasta sus hallazgos con la tradición. La Violencia, con mayúscula, tradicional en la ficción colombiana como una realidad frecuente, se quebranta por fatiga y la historia es vista, en la bisagra del siglo XX al XXI, de manera alegórica o con la posibilidad de un lirismo que conjure la desgracia. Un cortometraje de animación, *En agosto* (Andrés Barrientos y Carlos Andrés Reyes, 2008), describe Bogotá como el escenario donde se cumplirán ciertas predicciones míticas y el azar decide la vida de sus habitantes, evidenciando sus realizadores un factor común a la cinematografía reciente: la sofisticación de los aspectos visuales que demuestran cómo la nueva juguetería tecnológica requiere del talento que haga de sus aparatos herramientas creativas.

El ojo educado por el mercado –oficial o pirata– del DVD y por la multiplicación de canales televisivos que propagan la oferta audiovisual, se han convertido en las cátedras portátiles del cine y en la inspiración para considerarlo como profesión.

Un director de menos de treinta años de edad confesaba: “En Colombia se hace cine a pérdida”. Con esto quería decir: a pérdida económica, a pérdida de la rentabilidad en taquilla por la reticencia del público, a pérdida de la paciencia por la búsqueda infatigable de fondos. “Y sin embargo –aclaraba– hago cine porque es una delicia”. Un placer compartido cada vez más por todos nosotros, los espectadores interesados en seguirle el rumbo al monstruo, al cine que nos tocó y queremos.

MÉXICO

Fernanda Solórzano

1. Es una pregunta compleja, porque cada rubro que menciona obedece a principios e intereses muy distintos, y que no necesariamente funcionan en conjunto. Las tendencias expresivas, por ejemplo, son tantas y personales como números de cineastas en potencia. No hay en este momento una corriente predominante, ni una generación que se guíe por un manifiesto estilístico o temático. Quizá las “tendencias” más notables son el cine percibido como ligero o comercial; y el cine llamado “de arte”, ligeramente al margen de los géneros convencionales, y a veces solo exhibido en festivales y muestras. Esta división ha generado un cisma en la comunidad cinematográfica, y creado todo tipo de prejuicios en productores, distribuidores y hasta en el público. La división es nociva en tanto crea barreras invisibles entre una película y sus espectadores en potencia. Otra de las consecuencias negativas de esta manera maniquea de percibir el cine es que los proyectos comienzan por ser personales pero terminan por adecuarse a las posibilidades de producción y los cálculos de recaudación en taquilla. Aunque es cierto que en los últimos años tanto el apoyo estatal (a través de los fondos del Instituto Mexicano de Cinematografía) como la inversión privada (a través de leyes fiscales que favorecen la producción de cine) han generado un incremento en el número de películas que se producen anualmente,

también es cierto que muy pocas de ellas alcanzan a tener una exhibición que les garantice visibilidad y mínima recuperación económica.

En México, los monopolios privados de exhibición tienen como prioridad la sustentabilidad del negocio. Esto ocasiona que películas mexicanas que no contaron con una campaña de publicidad poderosa o no están respaldadas por nombres de directores consolidados (muy pocos) o “estrellas” en el reparto, no alcancen la recaudación mínima necesaria para garantizar “derecho de sala”. La apabullante oferta de cine estadounidense (con sus igualmente apabullantes campañas de marketing) acaba siendo una competencia desleal para las películas mexicanas –buenas o no tan buenas– que alcanzan distribución comercial.

La apabullante oferta de cine estadounidense (con sus igualmente apabullantes campañas de marketing) acaba siendo una competencia desleal para las películas mexicanas –buenas o no tan buenas– que alcanzan distribución comercial.

2. Depende, en parte, de la situación económica del país, que en los últimos meses se ha visto afectada por un latigazo tras otro: la crisis económica global, una agudización del malestar social y, para rematar, las pérdidas en el sector empresarial (y gubernamental) ocasionadas por el brote de influenza.

El reto más grande, sin embargo, es lograr que todos los aspectos que conforman una cinematografía –creatividad, expresión personal, sistemas de producción y estrategias de producción y exhibición– parezcan un engranaje y no una pista de obstáculos que todo cineasta veterano o iniciado se ve obligado a recorrer. Esto empieza con un compromiso más ético que económico: la única vía para generar películas que enorgullecen a los cineastas, satisfagan a los inversores y, poco a poco, recuperen la confianza del público en la cinematografía nacional.

URUGUAY

Álvaro Sanjurjo

1. El actual cine uruguayo atraviesa por un fecundo período en cuanto al nivel de su realización, permitiendo afirmar que hemos superado una etapa “de infancia permanente”, donde cada emprendimiento constituía una novedad tanto para el público como para los exhibidores y críticos. Se ha abandonado un monocorde tono trascendentalista –cada realizador, en su primer filme, parecía ansioso por expresar un apabullante cúmulo de ideas personales– a la vez que se logró un nivel técnico paragonable al de las más avanzadas industrias. Aun así parece arriesgado afirmar que se ha logrado construir una industria en cuanto a continuidad y distribución internacional, si bien varias pequeñas empresas parecen aproximarse a ello. La enorme cantidad de proyectos es producto de la proliferación de escuelas y talleres de cine, a la vez que corresponde a la “facilidad” económica inherente al rodaje por medios electrónicos. La aceptación del público uruguayo de su propio cine ha sido despareja y no guarda necesariamente relación con lo que pueda ser la “calidad” o temática del filme. Los recientes premios obtenidos en Berlín por *Gigante* marcan seguramente un hito que condicionará, de muy diferentes maneras, la producción futura.

2. El futuro del cine uruguayo seguramente dependerá de las coordenadas sociales, económicas y políticas por las que atraviese el país (situación que se verá marcada por los resultados electorales de este año) y de la presencia del apoyo externo en cuanto a financiación. □