



*Tropa de élite.* ◀

# Las vías de la ficción: el cine latinoamericano de la década

Este es un recorrido por algunas de las tendencias más importantes del cine de ficción latinoamericano de los últimos diez años. El neocostumbrismo, la variación de géneros, el minimalismo, entre otros rasgos, son los que se abordan en este texto.

Ricardo Bedoya

Es imposible dar cuenta de las tendencias del cine de ficción latinoamericano de la década. Parecieran haberse pulverizado los lazos que unían a los cines latinoamericanos en el pasado. La idea común de un cine atento al registro del color local de la urbe o preocupado por mostrar los síntomas de la desigualdad social, o apostando al melodrama, al filme de canciones populares, a la comedia vecina al sainete, o al realismo mágico, no existe más. El concepto de una “identidad esencial” del cine latinoamericano se ha derrumbado. Los cineastas de hoy se sienten más conectados con las

tendencias y sensibilidades del cine internacional que con su propia tradición fílmica nacional: sea porque la cuestionan, buscan superarla o porque la ignoran.

Por eso, las películas del cine latinoamericano de esta década dan la imagen de un archipiélago. ¿Qué tienen en común *Amores perros* y *Luz silenciosa*; *El laberinto del fauno* y *El violín*; *Y tu mamá también* y *Los guantes mágicos*; *El secreto de sus ojos* y *Una de dos*; *Rabioso sol, rabioso cielo* e *Historias mínimas*; *Liverpool* y *El bonaerense*?

## Las “nuevas costumbres”

Algunas películas latinoamericanas han mirado, es verdad, la tradición, para transformar sus modos usuales de representación. Por ejemplo, para trabajar y alterar el costumbrismo, presente en el cine latinoamericano desde siempre. Costumbrismo, entendido como un modo de registrar comportamientos en espacios urbanos o rurales típicos y localizados, con tipos reconocibles y abundancia de estereotipos, cargado de acento propio y apego al terruño. Costumbrismo presentado en clave de comedia o en forma dramática, o mezclando las dos vías. Es la idea



Temporada de patos. ◀

del barrio o la estancia concebida como ejes de una mecánica que hace girar “lo bueno y lo malo” de la vida. En cierta línea del cine argentino industrial de hoy todavía se pueden percibir algunos elementos supérstites: en *El hijo de la novia* y en *Luna de Avellaneda*, la representación del espacio familiar o grupal, el club social, se convierten en microcosmos del ser nacional, y la ficción se construye sobre la figuración colectiva de personajes que encarnan, en su diseño de caracteres y en las entonaciones y acentos de los diálogos, la simbolización de un modo del ser argentino o porteño, de una esencia que sobrevive a los vaivenes de la historia y de las crisis. Pero esa reencarnación de la observación de costumbres, despojada de la dramaturgia de sonrisas y lágrimas, puede encontrarse también en las cintas de un director que encarna Daniel Burman, como *El Abrazo Partido*, que penetra en el pequeño mundo de la galería comercial de un barrio popular en Buenos Aires para extraerlo del tiempo, fijarlo en la memoria, convertirlo en centro del “carrusel de la vida” que entremezcla afectos y carencias, dando cuenta de la decadencia del país —pretexto para insertar la evocación de los días prósperos del pasado— y filtrando las singularidades del judío, el migrante o el peruano que corre la carrera final con el porteño.

Pero hay otra remodelación del “registro de comportamiento”, en clave de “realismo débil”. Ahí, el objetivo no es formular la gran representación de los

matices de la vida cotidiana sino mostrar los gestos mínimos de personajes específicos. El modelo mayor de esta línea sería *25 Watts*, pero también *Whisky*, y cintas como *Nadar solo*, *Excursiones* o *La Tigra*, *Chaco*. Son cuentos de la molicie ordinaria.

El registro moroso de una tarde de sábado en Montevideo, en *25 Watts*, tiene una cualidad casi etnográfica. Agobio, vagabundeo, un pequeño espacio registrado con simétrica insistencia, ocio de esquina, conversaciones en murmullos, sensación de eterno presente. El tiempo, lento en su discurrir, es la materia que modela la acción y dicta el tipo de desarrollo dramático. El de la juventud más bien desorientada, más que un tema a tratar es un repertorio de poses físicas, posturas que registrar. Las cintas de Rebella y Stoll, de Ezequiel Acuña, de Fernando Eimbcke (*Temporada de patos* y *Lake Tahoe*), Juan Villegas (*Sábado*) están centradas en la descripción de relaciones personales quebradizas, amistades que se reencuentran y ya no se pueden sostener o, acaso sí, pero a costa de equívocos y malentendidos, lo que las afilia a un registro incierto, que pasa del humor a la agresión. La cámara aguarda la ocurrencia de un momento de fragilidad, tan preciso y furtivo que se puede perder justo en el momento del paso de un plano al otro y, por eso, es mejor reducir los cortes y empalmes hasta el punto de dejar a un lado el plano/contra plano, recurso canónico del montaje clásico. La opción es el montaje sintético vía un encuadre

abarcador en plano fijo que arraiga a los personajes en su espacio inmediato o los reencuadra en movimientos de seguimiento.

## Reformulaciones genéricas

Otra observación: en la década, los laboriosos intentos por reelaborar el “realismo mágico” y hacerlo compatible con el cine, colapsaron. Los intentos de Fernando Birri o Ruy Guerra por “naturalizar” lo insólito, parecen lejanos. Como si se hubiera producido una reacción frente al “modelo único” del prestigio literario y al clisé del cine condenado a filmar Amarantas ingravidas. A cambio de eso, los cineastas perdieron el miedo a la reelaboración genérica y se lanzaron a sublimar hasta el “innoble” insumo del folletín para mezclarlo con los síntomas de la época. *Rosario Tijeras*, en Colombia, se mueve en varios campos a la vez: el policial, el drama sentimental de acentos telenovelescos, el perfil “bling bling” de la cultura de la droga, la música popular sonando alto. O en *Leonera*, de Pablo Trapero, donde se cruzan el drama carcelario, el melodrama con madre avasallada por las penurias del encierro y el testimonio punzante de un estado de las cosas en el orden social. En otra clave, la de la reelaboración del cine clásico de Hollywood, *Nueve reinas*, de Fabián Bielinsky, apeló al Mankiewicz de *Juego mortal* o *El final de un canalla* para elaborar una estrategia de cajas chinas que revela una manera del ser “chanta” y “chamullero”, tan arraigada en el imaginario de la fisonomía del ser porteño, a la vez que anunciaba la crisis financiera argentina de fines de 2001. En *El Aura*, la mecánica del policial se pone en estado de trance y la nitidez de la acción o la contundencia de los hechos quedan desenfocadas en una dimensión casi hipnótica, de ficción que está entre el sueño y la realidad.

## La cuestión social

¿Y el tratamiento de lo social, esa marca distintiva del cine latinoamericano de todas las décadas? Tal vez *Ciudad de Dios* se presentó como la película síntesis del asunto: hipertrofiado mosaico sobre la vida miserable en las favelas brasileñas filmado con las técnicas exacerbadas del videoclip y la estética del “cine del look”. Es decir, la película que

fascina con aquello que dice condenar, como también lo hace *Tropa de élite*, encuadrada a través del visor de un arma militar lista para abrir fuego sobre esos grupos amorfos de pandilleros, mostrados como “blancos” móviles, desechos urbanos, encarnaciones de los “targets” amenazantes que se deben abatir para ganar puntos en los juegos de computadora. Las chilenas *La nana* y *Huacho* adoptan miradas próximas y atractivas a los mundos del empleo doméstico en las clases medias urbanas y al de un grupo de personajes salidos del mundo rural. *La nana* traza un retrato familiar pero, sobre todo, se concentra en seguir a un personaje femenino, con una cámara tan persistente e intrusa como la de los Dardenne, para mostrar la forma en que una mujer se descompone y se rehace sin cuestionar jamás los mecanismos de la “dominación simbólica” a la que está sometida.

## El despojamiento minimalista

Se tiende a asociar la vocación contemplativa de cintas como *La libertad*, *Los*

*muertos* o *Hamaca paraguaya* a la influencia de los cines asiáticos en la década anterior, pero tal vez sería preferible ver la impronta de ese estilo despojado como una reacción al llamado “cine del look”, propio de los años ochenta, que explotaba los recursos más estentóreos en un momento en el que el videoclip, producto de técnicas publicitarias que coqueteaban con las industrias culturales, privilegiaba el efecto vistoso antes que el registro neto del hecho, poniendo las técnicas de control en la filmación y la parafernalia del deslumbramiento audiovisual (Louma, Dolby y Steadicam) delante de la representación austera de la “realidad”. El despojamiento estilístico como deseo de entroncar con algunos rasgos del cine de la modernidad (el de Antonioni y, antes, el de Rossellini), desplazando las intermediaciones virtuosas en la relación del “ojo” y el “mundo”. En América Latina, este deseo por lo esencial encuentra un campo fértil, dada la escasez de medios de producción y la proliferación de promociones de jóvenes graduados en escuelas de cine en busca de herramientas ligeras. Jóvenes que, en algunos países, como Argentina y México, deciden en-

frentar tradiciones industriales que en el pasado produjeron cintas verbosas, ampulosas y folletinescas.

En esta línea, el argentino Lisandro Alonso, por ejemplo, trabajando sobre soporte filmico, se limita a trazar la figura de personajes mínimos y silenciosos moviéndose en un ambiente. Son siluetas en un paisaje. En *La libertad* registra los gestos de un hachero que modifica el entorno del bosque y en su trajín va dibujando una coreografía mínima pero armoniosa de movimientos precisos que nos remiten al registro documental del trabajo, pero también al hecho mismo del cine experimental, de aquel que encuentra el relato del esfuerzo humano más allá —o más acá— de peripecias aventureras. Hay una cualidad material muy fuerte en el trabajo de Alonso, que registra las huellas e indicios de un espacio y un entorno. En *Los muertos*, el encuadre es mucho más amplio y su épica es la de lo ordinario porque pone en situación el relato clásico de la vuelta a casa después de muchos años alejado de ella. Un hombre sale de la prisión y se reencuentra con la naturaleza, aspira el aire libre,





► Machuca.

contempla el bosque, camina por el río. Eso es todo. Es una aventura esencial y allí radica la gran fuerza de la película, que no hace ostentación de recursos ni magnifica las acciones.

El silencio es contraparte de la voluntad de depurar lo visible. Como en *Hamaca paraguaya*, donde las sensaciones potentes de deterioro, melancolía o paso irreversible del tiempo, están figuradas con acentuaciones de la luz o gradaciones atmosféricas. Las modulaciones climáticas son las que dan cuenta de la dimensión dramática de lo representado.

Pero esas películas se presentan como ejemplos extremos de la depuración. En otros casos, el despojamiento del estilo o la impavidez del tono no erradican la dramatización neta, el trabajo sobre el suspenso e incluso la emoción. *Gigante*, de Adrián Biniez; *El custodio*, de Rodrigo Moreno; *Bolivia* y *Un oso rojo*, de Adrián Caetano, son películas muy distintas entre sí pero coinciden en su mirada exterior, fría, casi de registro, autenticación, seguimiento o acaso vigilancia. La tensión dramática

es un mar de fondo, una trama interna, la base de un iceberg. Vemos superficies y actores que apuestan a la pura presencia porque la cámara registra acciones mecánicas, a veces rituales, insistentes hasta la monotonía. Es la reacción al verbo aleccionador del cine tradicional mexicano, argentino y brasileño. En muchos casos es, además, un cine de lo que se omite, lo que se elude y se reprime. De lo que no se dice. Como en las películas de Lucrecia Martel, donde los personajes buscan pero no saben qué y están movidos por un deseo incierto, acaso por el resultado de una experiencia traumática o una fantasía insatisfecha. Eso pasa en *La ciénaga*, en *La niña santa* y en *La mujer sin cabeza*. Ellas hacen del desenfoque del paisaje y de la esquina borrosa del encuadre, una señal de estilo y una marca. Solo vemos con nitidez los ojos y el rostro de *La mujer sin cabeza* pero su entorno, como su pasado y sus motivaciones, están desenfocados porque Martel trabaja su puesta en escena desde la dimensión aproximativa de lo incierto, es decir, desde las posibilidades de abstracción que le ofrecen los lentes de focal larga.

## La ficción satinada y los Indies

Hay también una ficción “a la moda”, de imágenes satinadas y dirigidas a un espectador que se sabe satisfecho y lo luce en sus gustos y estilo. Que lee traducciones de revistas norteamericanas, busca *best sellers* o mantiene un alto nivel de consumo en ropa de marca. Es la tendencia que marca películas como *Sexo con amor*, *La mujer de mi hermano*, *Sexo, pudor y lágrimas* o incluso *En la cama*. Ficciones cosmopolitas, orientadas a espectadores jóvenes pero no tanto, cómplices en gustos y expectativas. Cintas que buscan un reconocimiento inmediato de espacios, gestos y actitudes propios de las clases altas de cualquier capital latinoamericana. Son ficciones del desarraigo, pero no uno nacido de la violencia política o económica, sino de la deslocalización de una periferia que se mira como centro. Frente a ese cine lustrado y bien empaquetado, listo para obtener distribución internacional de Buena Vista, se juega un cine que simula ser *Indie*. Y es mejor decir que lo simula para evitar la inco-

rrección que supone hablar de la existencia de un “cine independiente” en países que carecen de industria, como Chile o Colombia. Son las películas que no se acogen a los mecanismos de promoción estatal y se lanzan por la libre. En Chile hay ejemplos interesantes, como los de *Mami querida* o *Te creís la más linda (pero erís la más puta)*. La primera se afilia de modo decidido a un concepto de independencia entendido más allá de lo económico; es decir como película experimental que trabaja con procedimientos y recursos muy variados, de trucaje visual que deja en evidencia hasta las marcas de hechura en la superficie de la película. Independientes, sí, frente a la industria argentina –o lo que queda de ella– son cintas como *Glue*, *El amor (primera parte)* o *TL-1 Mi reino por un platillo volador*.

### Cine para no olvidar

En los años ochenta, el cine de la memoria histórica pareció encarnarse en *La historia oficial*, con su versión aleccionadora y más bien ingenua respecto al pasado histórico, destinada a hacernos creer en la prístina ignorancia de una maestra de la clase media acomodada porteña, y esposa de un funcionario de la represión, sobre lo que pasaba en su país durante los años de plomo de la dictadura. Más interesante como ajuste de cuentas con el pasado y la memoria, la represión del recuerdo y la imposibilidad de mantenerlo sumergido, resulta *El secreto de sus ojos*, del argentino Juan José Campanella, que apela al *thriller*, al trucaje digital espectacular –el plano secuencia en el estadio del club Huracán– y a las fórmulas del filme popular de intriga, con una “estrella” y formidable actor como Ricardo Darín, para hablar del pasado y convertirse en un éxito de taquilla importante. O *Machuca*, que recrea los días previos y siguientes al golpe militar de Pinochet con una mirada que pone a distancia cualquier acritud y encuadra el pasado doloroso “a la altura del niño”, procedimiento equivalente al de *Paloma de papel*. Películas que evocan períodos difíciles a través de la mirada de chicos expuestos a los desastres de la historia, en el estilo de películas como *Juegos prohibidos* o *La tumba de las luciérnagas*, pero ajenas a la crudeza, brutalidad e indignación moral de *Alemania, año cero*.

## *Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás, es insólita en su libérrima reacción al minimalismo, que ha marcado la década en el cine argentino. La de Llinás es una película abundante, proliferante, que no cuenta una historia sino muchas, y roza el delirio.

Más interesante es el abordaje histórico que realizan algunas películas argentinas, a caballo entre el documental y la ficción, como *Los rubios*, de Albertina Carri, en la que la búsqueda documental de un pasado personal, marcado por la historia del país, se convierte en representación, acto voluntario de “encarnación”, con la directora siendo interpretada por

una actriz, lo que abre la película a dimensiones diversas que van del documento a la *performance*, de la emoción del itinerario personal a la distanciamiento del procedimiento expuesto. *Los rubios* es uno de los filmes más logrados en esta línea de “restauración” de los vínculos de la memoria personal con la trama de una historia agujereada, perforada, por las exigencias del discurso oficial.

### Reygadas y Llinás

Dos grandes películas de “autor” en el cine latinoamericano de la última década: *Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas e *Historias extraordinarias*, del argentino Mariano Llinás. El de Reygadas es el cine de autor tradicional: controla el proceso creativo y el acabado de sus cintas y tiene una aguda autoconciencia de su función. En esta revista se ha hablado ya de su obra.

*Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás, es insólita en su libérrima reacción al minimalismo que ha marcado la década en el cine argentino. La de Llinás es una película abundante, proliferante, que no cuenta una historia sino muchas y roza el delirio. Por un lado, parece inscribirse en una corriente narrativa que le debe a modalidades del relato literario clásico, sobre todo el de aventuras, con su abundancia de mapas, datos ocultos, terrenos por descubrir, lugares exóticos, entre otros, pero el tratamiento quiebra cualquier asimilación con el pasado y la hace absolutamente contemporánea. ◻



► *Los rubios*.