

Encontrarse con el cine latinoamericano es también toparse con un mundo de representaciones tan múltiples que resultan inconmensurables, por lo cual, muchas veces, establece más interrogantes que respuestas. Aun establecido de esa forma, es posible trazar en él ciertas constantes, miradas afines e iniciativas que, por más difusas que parezcan, podrían estar comunicándose entre sí, incluso en su divergencia.

Eduardo A. Russo

El actual cine latinoamericano: ¿dónde, cuándo, cómo?

Trazar un cuadro de situación del cine hecho en América Latina durante los últimos años es empresa dificultosa para un artículo. La cantidad y diversidad de experiencias no cesa de crecer, a pesar de que algunos ímpetus de hace una década se reemplacen hoy, para muchos, por la incertidumbre o cierta impresión de una crisis. En términos de industria audiovisual, no son pocas las perplejidades: el contacto o la respuesta del público son muchas veces impredecibles o frustrantes, la recepción crítica no sintoniza necesariamente con la afluencia a las salas, los conflictos entre modalidades (no necesariamente modelos) en pugna por erigirse como el cine 'necesario' o 'conveniente' para América Latina. Pero así suele comportarse lo contemporáneo. Es un nudo intrincado y heterogéneo, hasta el embrollo de elementos caracterizados por la dificult-



▶ *Jauja*

tad de un claro avistamiento. Tal vez debamos buscar algo diferente a cierta común condición esencial y en lugar de preguntarnos qué sería (o debería ser) hoy el cine latinoamericano, acaso convenga explorar las condiciones por las cuales nuestras experiencias cinematográficas comparten un espacio y tiempo, entablan un diálogo, se cojean y emprenden discusiones, dejan percibir consonancias y disonancias. La pregunta esencialista sobre qué sería el cine latinoamericano podría reemplazarse por cuándo, dónde y cómo este puede ser posible, afirmarse y enriquecerse en una experiencia común.

No abundaremos en títulos de filmes, ante el riesgo de ceder al goce del listado que tanto suele seducir en los planteos cinéfilos. Más bien será nuestra intención delinear algunos trazos hoy evidentes y avizorar la cartografía dinámica de un cine en pleno proceso de transformación, cuyas formas, hoy más que nunca, dependen de la comunidad de sus practicantes tanto como de planificaciones industriales, marcos regulatorios o eventos aptos para un estudio cuantitativo. Formularemos, más bien, un modesto estudio –pero en el sentido que daban los pintores al término *étude* hace dos siglos–, tratando de capturar, con trazos oportunos, lo existente en su misma vida y movimiento.

Nuevos, independientes y cineastas

En los últimos años cada vez se complica más la discusión en términos de ‘nuevos’ y ‘viejos’, mientras crece la necesidad de replantear la cuestión de lo ‘independiente’, a pesar de su uso y abuso en tanto etiqueta. Una noción, por cierto, que precede al cine y que se pregunta sobre las relaciones entre sujetos, formas artísticas y sus determinaciones. Está en juego el sostén, la promoción e incluso la ampliación de una experiencia estética que, como tal, no consiste en el consumo mercantil sino en una oportunidad de transformación de quien la atraviesa. Puede ser que las múltiples renovaciones iniciadas en el continente hace casi dos décadas hayan pasado hace tiempo su ciclo de apogeo. Después de todo, es el lapso de una generación entera. No obstante, la cuestión de la independencia se sostiene, siempre definida respecto de un

orden opuesto, como forma de resistencia que en algunos momentos permite el juego en los bordes del sistema. Junto a ello, se sostiene la aspiración a identificar un cine con realizadores. Podrá tener la desafiante forma atípica de un *Post Tenebras Lux* (2012) o la extraña ecuación exploratoria, hasta colaborativa en su puesta en escena, de la reciente y desconcertante *Jauja* (2014), pero no hay duda que por esos desfiladeros pasa el cine. Estos filmes serán inseparables de las discusiones sobre Reygadas o Alonso. Pueden extenderse las elucubraciones sobre un cine industrial de autor o sobre un cine artesanal, mas lo fundamental resiste en una zona que se postula como contraria al formateo, a la aplicación de fórmulas o al diseño de producto audiovisual; una singular política del cine que acepta los riesgos aunque el precio sea alto. Puede considerarse a los citados como casos extremos. No obstante, las apuestas dispuestas a pensar la realización como algo más que un diseño de producto audiovisual, no son excepciones en la presente producción latinoamericana.

Realidades y ficciones: desbordes de la representación

Durante los últimos años el espacio de lo documental ha seguido creciendo y gana centralidad más allá del presunto confinamiento del género, incluso postulándolo como un ámbito sostenido en el mismo seno de relatos que por lo común se consideran ‘entre documental y ficción’. Así ocurre en la fundacional propuesta caribeña de Guzmán y Cárdenas, *Jean Gentil* (2010), con su incursión en la tragedia haitiana hasta llegar a una intrincada mixtura que juega con registros, géneros y recuperaciones de los márgenes de tradiciones cinematográficas locales; como en la reciente y sorprendente *El blanco afuera, el negro adentro* (2014), de Adirley Queirós. Dentro de su inusual solvencia narrativa, algo de ese poder intersticial asoma también en la producción del argentino José Campusano; generada a partir de los márgenes para insertarse, revulsivo, en el núcleo de mundos ficcionales a renovar.

En cuanto al documental de creación –categoría que ha gozado de especial

fortuna en las últimas dos décadas– puede percibirse en los postreros años cierta reiteración en los procedimientos del modo observacional. Tal vez sea hora de asumir con más determinación la necesidad de ejercer el derecho a la interpretación; desplegar la dimensión de autoría consustancial a esa creación documental, interrogar las opacidades o hasta los puntos ciegos en el punto de vista, como lo ha propuesto, por ejemplo, *Yatasto* (2012), de Hermes Paralluelo.

Por otra parte, la creciente presencia de filmes ensayos y trabajos a partir de *found footage*, por ejemplo, hablan de la necesidad de aceptar el desafío de pensar en y con las imágenes; redefiniendo las relaciones entre imagen y verdad, potenciando la capacidad del cine de ser generador de conocimiento en distintas escalas, desde lo íntimo a lo colectivo. Esta complejización necesaria impacta, incluso, la ficción en búsqueda de un verdadero cine crítico, como en *Memorias del desarrollo* (2010), de Miguel Coyula. Se trata, por cierto, de otro modo de ingreso en las dimensiones política e histórica. En ese punto se encuentran experiencias como las del mexicano Nicolás Pereda, el chileno José Torres Leiva o la paraguaya Renate Costa, entre otros.

Experimentos y laboratorios

En un libro reciente, Cynthia Tompkins ha desarrollado una propuesta polémica e interesante sobre la presencia de lo experimental en el cine latinoamericano. Siguiendo a Umberto Eco, considera un experimentalismo desligado de la tradición propia de la categoría cinematográfica que inmediatamente reconocemos en el término, como condición de una permanente puesta a prueba de materias y formas en los relatos; no oponiéndose taxativamente a una tradición, sino aprovechando lo dado al registro para comprometerse a formular soluciones inéditas para transmutar lo precedente. Acaso haya que remontarse aquí al trabajo en los añejos laboratorios alquímicos; donde había cierto compromiso con la mixtura de tradición e innovación, más que con una radical pretensión de modernidad, para entender cierta producción contemporánea que puede abarcar lo narrativo, el trabajo sobre la imagen

o incluso en la misma configuración del registro cinematográfico y su contexto. El extrañado Eduardo Coutinho venía trabajando en una propuesta de experimentación de ese tipo, aunque seguramente rechazaría ser calificado como 'cine experimental', con un despojamiento creciente hasta arribar a los elementos esenciales para la emergencia de un cine casi en estado fundacional. En distintos registros ficcionales y siempre dispuestos tanto a experimentar con la representación posible como a la impresión del tiempo y espacio, se encuadran últimamente las notables, también brasileñas, *Avanti popolo* (2012), de Michael Wahrmann y *El sonido alrededor* (2012), de Kleber Mendonça Filho.

Una vez más, la cuestión de la técnica

Hace un lustro, en el primer número de *Ventana Indiscreta*, elegimos centrarnos en las transformaciones en marcha bajo el signo de lo digital, desde una perspectiva global y abarcadora de tiempos largos. Si atendemos a algunos de los motores fundamentales del cambio que estamos atravesando en los últimos años, el influjo de estos determinantes tecnológicos no deja de crecer: es una revolución de fondo en los modos en que se evidencian la producción, la circulación y la recepción del cine. En el marco de las actuales condiciones, las brechas tecnológicas que antes determinaban las relaciones entre centro y periferia se han reducido dramáticamente. Para expresarlo de modo sintético: no solo el estándar técnico de la producción audiovisual de la región suele manifestarse en un plano de igualdad con los otrora referentes del campo, sino que en el actual contexto el cine no necesariamente requiere batallones de profesionales y maquinaria pesada. Aunque esas formas de realización se puedan pretender y sostener —de acuerdo a modelos industriales de otros tiempos o latitudes esforzadamente trasladados a las frágiles economías de las industrias de la región—, numerosos ejemplos de producción 'ultraliviana' acompañan lo filmado estos años bajo esquemas tradicionales, sin ningún estigma relativo a sus posibles limitaciones de producción. Se trata de toda una redefinición del hacer y ver cine que afecta

tanto a un plano técnico como cultural, alterándolos recíprocamente.

Las culturas del cine en un entorno posmediático

Si el cinematógrafo y sus competidores fueron en un principio artefactos y espectáculos impactantes, de allí fue constituyéndose esa forma de arte que llamamos cine. En un celebrado proceso de multiplicación de medios y tecnologías, saludado por lo común bajo la condición de una convergencia creciente entre distintas pantallas, el cine contemporáneo abre nuevas posibilidades y desafíos. Existe un cierto riesgo de que bajo la convergencia mediática y su condición líquida, proteica asomen procesos de estandarización y normalización creciente. El cine que importa siempre ha poseído, por lo contrario, algo de anomalía: produce fricciones, desafía las delimitaciones del sistema, no encaja del todo, no responde a lo programado. En el siglo XXI se agudiza esa cualidad. Claramente el cine se instala como una contracorriente necesaria dentro de un entorno audiovisual regulado por la lógica del espectáculo. Ya no aspira a ser al arte de masas que fue en buena parte del siglo pasado, persevera como una práctica de mirada y escucha minoritarias en el audiovisual, pero por eso mismo necesaria. Podrán ocurrir megaeventos, llámense *Tropa de élite* (2007), *El secreto de sus ojos* (2009), *No se aceptan devoluciones* (2013) o *Relatos salvajes* (2014), sostenidos con los argumentos pragmáticos del oficio y los números de taquilla, que abrirán zonas productivas para el análisis sociocultural pero que, en cierto sentido, permanecen blindados para una crítica de cine que en última instancia les es indiferente. La zona crítica de trabajo para un cine tan emergente como expuesto a la asfixia en contextos hegemónicos se halla en otra escala.

No es necesario remontarse a las hoy tan ilustres utopías del cine expandido como las de Gene Youngblood o Peter Weibel, para apreciar que en las últimas décadas, como aporte de un movimiento acelerado y multiplicado en años recientes, el cine ha migrado entre soportes y medios, a la vez que no ha cesado de instalarse por fuera de esos cana-

les mayoritarios determinados por el mercado: el consumo en sala comercial o las distintas formas de las pantallas domésticas, también por carriles mercantiles donde la dinámica en juego no es otra que la del consumo de imágenes. Resulta que en los modos de circulación y fruición contemporánea, zonas crecientes desafiaban a esas dos alternativas.

Arriesguemos una afirmación que a esta altura, con unos quince años de historia del DVD en la región, ya es mucho más que una hipótesis. La posibilidad del tráfico no ceñido a canales mercantiles convencionales, tantas veces reducido a discusiones como las de la 'piratería', sea en soportes físicos como de transmisión y descarga de archivos, ha sido un elemento crucial. Lo que está en juego es el derecho a los bienes culturales. Sin esa disponibilidad los espectadores inquietos no tendrían a su alcance más filmes a descubrir que aquellos señalados por unos pocos distribuidores; los investigadores no tendríamos corpus para nuestros trabajos, en suma, hoy perseveraríamos en el tan prolongado pantanal quejoso sobre la carencia, que tanto tiempo afectó a la cinefilia de nuestra región: signada tanto por su condición de 'mercado insignificante' en términos cuantitativos, amonestada por su renuencia a obedecer el mandato de (los dueños de) los mercados. En un proceso que lleva años, pero que está aún en un plano inicial, diversas plataformas en línea no solo ponen en contacto al espectador con el cine de la región (no faltan incluso títulos sorprendentemente disponibles en canales como YouTube, donde cada minuto se agregan 100 horas más de video), sino que generan comunidades que pueden revitalizar las prácticas de la discusión crítica, del cineclub o el festival, tanto como la frecuentación de archivos o cinematecas. Por otra parte, nunca hubo más disponibilidad para revisar la historia del cine latinoamericano, con títulos que hasta hace poco eran leyendas invisibles y hoy son de acceso inmediato por Internet. Resurgen joyas largamente olvidadas, como para reordenar el conjunto en forma activa y creativa, en un proceso que hace toda una revolución en los archivos, incluso estando en estadios iniciales.

No se aceptan devoluciones ◀



Foto: appleheadinktheblog.files.wordpress.com

Todavía (y por qué no) la televisión

La convergencia entre la promesa de transmisión instantánea, con las posibilidades de conectividad, tránsito y almacenamiento propuesta por los nuevos medios digitales, hace de la tele, aún hoy, un territorio a ser ganado por el cine. La televisión latinoamericana, en especial la regulada por corporaciones cuyas ficciones y documentales no cesan de replicar modelos propios de la globalización al modo predominante, es aún un espacio que el cine realizado en América Latina debe marcar con su presencia. Con la televisión digital emergen experiencias de interés creciente. En sus últimos años Raúl Ruiz, por ejemplo, puso la vara bien alta con las series *La recta provincia* y *Litoral* en la televisión nacional de Chile. Recientemente en la Argentina, por solo citar un caso, en un registro mucho menos ambicioso pero con logros notables, Santiago Loza hizo lo suyo en la miniserie *Doce Casas*, para la televisión pública. Nos limitaremos a estas menciones aisladas, únicamente para

recordar que el cine puede extenderse en la pantallas domésticas latinoamericanas con ficciones generadas en su seno; mucho más allá de las omnipresencias de O Globo, Televisa o Caracol y sus culebrones aluviales. Y también comienza a fortalecerse la presencia de filmes en la grilla de programación, lo cual es un fenómeno emergente pero indudablemente en marcha, reforzado por las posibilidades del digital.

Como bien destacaba el gran João Bénard da Costa, tal como puede recordárselo en el formidable documental *Otros amarán las cosas que yo amé* (Manuel Mozos, 2014), el cine necesita tanto de las imágenes proyectadas como de las palabras que conjuren ese encuentro misterioso, circulando entre aquellos que acusen el impacto. El cine seguirá siendo tal mientras congregue pasiones en torno suyo, arremolinándose imágenes, sonidos, palabras e ideas. Mientras algunos consideren que, además de extender o modular los afectos, de esa experiencia pueden extraerse consecuencias de peso para sus vidas. La efervescencia e

incluso las incertidumbres de los últimos años, indican no solamente que el cine está vivo, sino en plena búsqueda de nuevos modos de existencia. Más allá de la consabida tendencia al cenáculo, propia de las vanguardias o el *underground*, el cine siempre pretendió ampliar el círculo para moverse en una espiral creciente. En ese movimiento se aprecia un cine latinoamericano que posee —aun en sus provisionalidades, en sus posibles fragilidades o en zonas de inconsistencia—, todos los atributos de una afirmación creciente.

Y depende de aquello que Manny Farber concebía como ‘trabajo termita’, tanto o más, acaso, que de las macroplanificaciones y los programas de desarrollo industrial pensados desde algún poder. Ataño, en última instancia, a la posibilidad de que las películas puedan percibirse como algo íntimamente vinculado con la vida de sus realizadores y espectadores. De allí toman su fuerza vital y esa capacidad de reinventarse que les es insólitamente propia; más allá de todo cálculo o previsión, que da sentido a su existencia. ◻