

Ambientada en una comunidad andina ficticia, *Madeinusa* (2005) de Claudia Llosa combina elementos del drama y la tradición cultural local en una propuesta de cine de autor.

LOS GÉNEROS EN EL CINE LATINOAMER DE HOY:

¿PERTINENCIA O IMP

ESCRIBE **ISAAC LEÓN FRÍAS**



Foto: IMDb

ICANO

ERTINENCIA?

La presente es una reflexión sobre la evolución del cine latinoamericano a partir de la transformación de los géneros cinematográficos y su vínculo con el público. Se examina el tránsito del cine clásico al cine de autor, así como las tensiones entre el cine comercial, el regional y el autoral en el caso peruano. Así, se plantea la búsqueda de una "tercera vía" capaz de renovar los géneros tradicionales para conjugar identidad cultural, calidad artística y capacidad de conectar con amplias audiencias.

HISTORIAS BIEN CONTADAS VS. HISTORIAS MAL CONTADAS

Advierto que el subtítulo es engañoso o, incluso, capcioso. Eso de historias bien o mal contadas remite a un taller de redacción o a un curso canónico de guion. En principio, nunca a categorías de películas. Pero suele ser un argumento, muy común en los últimos tiempos, para enfrentar las películas que se hacían antes a las que supuestamente se hacen ahora. Y más, si se quiere, si eso se aplica a la producción de nuestros países.

Como el volumen que nos convoca está referido a la actualización o renovación



Tinta roja (2000) combina el drama periodístico con la historia de formación de un joven reportero, a través de su relación con un experimentado cronista policial.

de los géneros fílmicos en la franja latinoamericana (y caribeña), esa dicotomía no es gratuita. Porque si algo caracterizó a la producción promedio durante los tiempos de mayor o menor esplendor de las industrias de Argentina y México fue la solvencia narrativa sostenida por una industria profesional. Solvencia narrativa; ergo, historias bien contadas o, mejor, relatos bien articulados. Eso que, por ejemplo, el mismo Luis Buñuel —que venía de las filas de la vanguardia francesa, esa "primera ola", tal como la llamó Noël Burch— demostró en su producción mexicana que podía asumir, sin reserva, proyectos que, *a priori*, se podían confundir con otros de esa industria. Allí Buñuel puso en evidencia que podía *contar bien una historia*.

Ya sabemos que esa administración de las *historias bien contadas* entró en crisis en todas partes y se abrieron las aguas en el curso de los años sesenta y setenta del siglo que precede al actual. Se extendió lo que antes era muy tangencial y adquirieron carta de ciudadanía quienes antes no la tenían. Es decir, propuestas que todavía en ese entonces, y ahora mismo, podían ser catalogadas como historias mal contadas por la comunidad mayoritaria de los espectadores pasaron a ocupar espacios de respetabilidad. Como no tenemos otros indicadores a la mano, apelemos a las cifras de recaudación, pues con ellas se convalida la tendencia hacia relatos legibles (por ejemplo, con buenos y malos, héroes y antihéroes, aun cuando no sean los de otros tiempos), aunque no fuesen iguales a los otrora dispensados, pero sí procedentes de una genealogía que se ha mantenido firme y ha proseguido hasta los tiempos del *streaming*.

¿Dónde se veía el cine hablado en el castellano regional, con sus variantes locales, entre los años 1930 y 1970 e incluso unos años más?, ¿y dónde se ve el de las



Foto: IMDb

últimas décadas? El primero, en salas comerciales y, desde los años cincuenta, también en la televisión. El segundo, muy poco en salas comerciales, salvo en sus países de origen y allí también de manera casi siempre restringida, y mayoritariamente en canales de cable, en el *streaming* y, de modo minoritario pero ostensible, en las pantallas de los festivales de cine.

Pues bien, esas *historias bien contadas* del cine argentino y mexicano del periodo clásico eran aquellas que se sostenían en las matrices genéricas dominantes: la comedia urbana, el melodrama, la ranchera (una exclusividad mexicana), la épica histórica en Argentina, el terror, aunque de modo más limitado, en ambos. La crítica podía decir que, en su mayoría, no eran buenas películas, pero no podía desconocer su grado de inteligibilidad narrativa, justamente lo que facilitaba la comunicación con el público promedio de sus países y de toda la región hispanohablante del continente.

Luego ocurrió lo que conocemos. Una suerte de giro copernicano, como que la casa se ha puesto de cabeza, lo que ha hecho que el cine de autor y experimental de América Latina se haya aupado y encaramado en sitiales de prestigio, cuando antes lo que se hacía en estas tierras era considerado casi un subproducto infradesarrollado de la industria fílmica internacional. Igual que antes, no se puede competir en la taquilla internacional, pero sí en los reconocimientos de los certámenes especializados. No en todos ni en la mayoría, mas sí en una porción pequeña y creciente. A eso se suma que cineastas de la región hayan traspasado las fronteras locales: los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, y que incluso hayan obtenido óscares a la mejor dirección (González Iñárritu, dos veces). La presencia de los géneros no ha desaparecido, pero se ha descentrado.

Un gran desafío para la producción de estos tiempos es hacer que las *historias bien contadas* alcancen un grado de conexión con el público y, a la vez, de respetabilidad como hasta hoy no ha sido moneda común. Y ese desafío incorpora el asunto de los géneros. Como no es concebible retomar lo que se hizo antes, está en debate si es factible seguir trabajando con las matrices genéricas adaptadas o transformadas a los tiempos que corren. En otras partes, y en el marco de industrias sólidas, eso se viene haciendo y ahora se quiere en mayor medida, debido a las potencialidades de las plataformas de *streaming*.

CAMEO INESPERADO

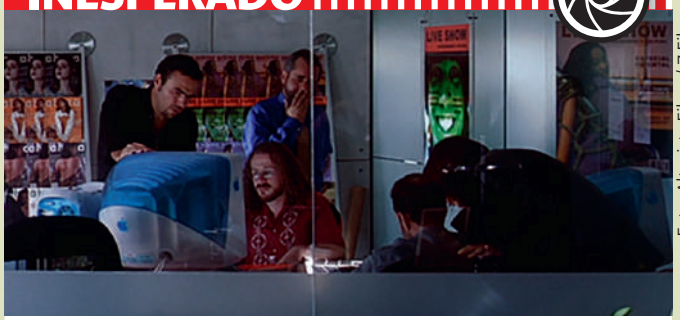


Foto: Altavista Films / Z Films

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU. El director aparece en un cameo como publicista en las oficinas donde trabaja Daniel (Álvaro Guerrero), uno de los protagonistas en *Amores perros*. De manera original, la película incorpora algunos de los comerciales que González Iñárritu había dirigido en su trabajo publicitario.

En América Latina, esa renovación o puesta al día es aún embrionaria, pero asoma como una posibilidad por explorar. Este texto es solo un esbozo de un panorama ciertamente complejo en el que se cruzan diversos aspectos relacionados con las condiciones de producción y distribución, apoyos de empresas privadas y fondos estatales o de ayuda extranjera, espacios de exhibición, expectativas de los públicos, sin excluir las expectativas de los propios realizadores o empresas productoras grandes o, más bien, en el caso de nuestra región, medianas y chicas con planes y proyectos de distinta naturaleza.

CERTIDUMBRE E INCERTIDUMBRE

En términos industriales (producción, distribución y exhibición), el cine de la región siempre estuvo rezagado frente al norteamericano, aunque alcanzó tal volumen de producción y una cobertura de distribución durante varias décadas que resulta envidiable si se ve desde las condiciones actuales y que en su momento no estaba por debajo de los estándares europeos. Argentina y México podían competir en la taquilla internacional con las cinematografías europeas. Probablemente, esa producción no fue ni mucho menos óptima en términos cualitativos, pero sí fue un cine posible y hecho un poco a la manera en que se hacía en todas partes, no solo bajo esquemas genéricos, sino también con actores protagónicos conocidos y populares en la mayor parte de los casos. Además, hubo películas que alcanzaron, unas más que otras, éxitos en la taquilla. Ahora podemos apreciar, además, que una parte de esa producción merece un reconocimiento por sus valores fílmicos que en su momento no se le supo dar o, al menos, no en su justa medida.

De allí que primara el principio de la certidumbre sobre lo que se podía esperar ver en cada película. Certidumbre que anima, además, a las empresas, a los equipos de producción y a los propios realizadores. Y no es que los filmes se mantuviesen inamovibles y no presentaran cambios o variaciones; por ejemplo, la vertiente cabaretera tuvo en México continuidad en un grado relativamente débil desde los inicios del sonoro, pero, desde fines de los cuarenta, adquirió por unos cuantos años una magnitud antes impensada, y con un perfil particular apuntalado por el origen cubano de las figuras femeninas protagónicas (Ninón Sevilla, Rosa Carmina, María Antonieta Pons y otras), sin que eso modificara la estabilidad dominante en materia de géneros.

A partir de los años cincuenta, y de modo más pronunciado en la década siguiente, la estabilidad se resquebraja y el principio de la incertidumbre se va imponiendo progresivamente. Entre otros aspectos, esto afecta lo que había constituido uno los pilares del sistema: justamente, el funcionamiento de los géneros, que no desaparecen, pero que se adaptan o se reciclan, para bien y para mal, sin mantenerse ya como soportes identificables de sus cinematografías.

Si se preguntara hoy en día por la identificación de géneros en Argentina, Brasil o México, muy pocos, si los hubiera, ensayarían una respuesta pertinente. En realidad, se diversificaron las opciones, se abrieron espacios para narrativas alternativas, se degradaron algunos géneros en fórmulas estereotipadas (o más estereotipadas que nunca) en un mercado precario, con pocas salidas fuera de los marcos nacionales que no fuesen la televisión o el cable.

La producción con rasgos más diferenciados se vio estimulada por los apoyos gubernamentales, el veredicto de la crítica, el reconocimiento de los festivales. La distancia entre esa franja de películas se fue haciendo casi abismal con aquellas que apuntaban directamente a la taquilla con los estímulos más eficaces, que suelen ser las apelaciones más o menos burdas al sexo, la violencia y la sangre[1].

Digamos que el principio de la incertidumbre terminó por dominar el estado de cosas vigente y, por eso, la marcha de las cinematografías regionales ha ido un poco a trompicones, aun cuando se ha incrementado notoriamente el volumen de producción, especialmente en países que parecían borrados del mapa cinematográfico de la región. Esa incertidumbre no ha impedido los intentos de apelar a recursos y procedimientos heredados del periodo clásico, con tratamientos acordes con los tiempos que corren, pero no se ha logrado aún constituir nada parecido y menos equivalente, aunque no han faltado ni faltan intentos en favor de una cierta fusión de lo viejo y lo nuevo sin perder de vista la búsqueda de un público propio, por ahora un tanto esquivo,

1 Precisemos que no descalificamos en absoluto el sexo, la violencia o la sangre, que pueden ser y son de hecho insumos de enormes posibilidades creativas, sino los usos manidos y gastados que se hace de ellos en producciones de presupuestos ínfimos y defectuoso acabado. A propósito de esos estímulos, se están redescubriendo cada vez más obras del *exploitation* de diversos orígenes muy estimables, que incluso han sido materia de un número de *Ventana Indiscreta:* el 28 (diciembre del 2022).



Foto: Arkivperu

Misión en los Andes (1987) de Luis Llosa adopta las convenciones del cine de acción hollywoodense al escenario peruano. Fue una de las excepciones comerciales del cine nacional de su época y consiguió una importante respuesta del público.

pero no siempre. Veamos, a continuación, lo ocurrido en el Perú y, luego, en otros países de la región.

UN ABORDAJE CREATIVAMENTE IMPRODUCTIVO DE LOS GÉNEROS EN LA EXPERIENCIA PERUANA

Hacia el 2012, la producción en el Perú había logrado un incremento significativo en términos de volumen, mas no de capacidad de convocatoria. Al año siguiente, el panorama se modifica. La producción de la empresa Tondero, *¡Asu mare!*, administrada a partir de un análisis de mercado, inédito en la preparación de un largometraje en el Perú, alcanza tres millones de asistentes en salas públicas. La secuela, *¡Asu mare! 2* (Ricardo Maldonado, 2015), supera levemente los tres millones. La continuación, *¡Asu mare! 3* (Jorge Ulloa, 2018), desciende a dos millones y desde allí solo cuatro películas superan el millón de espectadores. Con todo, las cosas cambian y, pocos años después del 2013, hay varias decenas de estrenos locales en la cartelera comercial y muchas más no exhibidas en ese circuito. Sin duda, la tecnología digital, impuesta en esos mismos años en los sistemas de proyección en sala, luego de la virtual conversión del soporte fotoquímico al digital en las cámaras "tomavistas", contribuyó a esa explosión. Pero las principales razones de ese crecimiento inusitado están, por un lado, en la puerta comercial que abre el éxito de *¡Asu mare!* Y, por otro, en los apoyos financieros de la DAFO, entidad que se encarga de organizar los concursos de proyectos de largometrajes (entre otros), con un capital mayor logrados durante los gobiernos de Alan García (2006-2011) y Ollanta Humala (2011-2016). No se trataron de apoyos incrementados fuera de los topes fijados por la ley, sino de aumentos aplicados en consonancia con el marco legal que antes no cubrían esos topes.

DATO CURIOSO

BAJO PRESUPUESTO. Según Luis Llosa, *Misión en los Andes* se realizó con apenas 100 000 dólares. La película fue producida por Roger Corman en locaciones peruanas.



Foto: MUBI

En Y *tu mamá también* (2001), Alfonso Cuarón combina el relato de iniciación juvenil con la película de viaje para explorar las relaciones personales y las diferencias sociales en México.



Foto: MUBI

Sergio Chamy y Rómulo Aitken en *El agente topo* (2020). El documental utiliza recursos del cine de espionaje para explorar la vida en una residencia de adultos mayores.



Foto: MUBI

En *Estación central* (1998), Walter Salles utiliza el viaje de una mujer y un niño por Brasil para desarrollar un relato sobre los vínculos afectivos y las desigualdades sociales.

Entonces, a partir de *¡Asu mare!*, se abre una veta comercial inédita, pues los productos llanamente concebidos en función de una taquilla potencial nunca habían sido ventajosos o solo en casos aislados; por ejemplo, *La fuga del chacal* (Augusto Tamayo) o la coproducción *Misión en los Andes* (Luis Llosa), ambas de 1987 y relativamente excepcionales en su época. Desde *¡Asu mare!*, el viento parecía soplar en esa dirección comercial ansiada por algunos productores o candidatos a productores. Y, en efecto, se constituyó una franja que se abocó a ese empeño y dio lugar a la exhibición de títulos comercialmente exitosos, pero con ingresos no ascendentes sino menguantes. Unas pocas empresas (Tondero, con siete de las diez más taquilleras desde el 2013, Bing Bang y algo menos La Soga Producciones) han dominado el mercado[2]. El insumo narrativo principal de esas producciones ha sido la comedia, un género apenas visitado en los 40 años previos, desde que se promulgó la primera ley de cinematografía en 1973, durante el gobierno militar de Velasco Alvarado. Sin ánimo de ahondar en el comentario en torno a esa modalidad genérica, podemos constatar que aquello que se insinuó moderadamente en la propuesta híbrida de *¡Asu mare!*, un tipo de humor asociado a un personaje más allá de la mera oralidad, se dilapidó luego en producciones de sonoridad estentórea que reproducían esquemas de los programas humorísticos y las teleseries. Con muy escasos intentos de trascender el chiste verbal o el equívoco narrativo hilarante, estaba ausente casi cualquier atisbo de humor audiovisual ajeno a la hipertrofia de la palabra y al seguimiento de una línea narrativa relativamente rutinaria. Se fue esfumando la opción de una comedia popular. Otras propuestas de humor como *Aj Zombies* (Daniel Martin Rodríguez, 2017), *Biopic* (Rafael Arévalo, 2012) o, la más lograda de ellas,

2 Agradezco la información proporcionada por Laslo Rojas y el blog Cinencuentro que ofrecen una rigurosa información acerca de estrenos peruanos, cifras de asistencia y recaudación en salas y otros datos relevantes.

Como en el cine (Gonzalo Ladines, 2015) son más personales y no tienen el filo de llegada a un público extendido.

El balance de conjunto es realmente penoso en términos expresivos y, encima, la respuesta del público se ha ido desgastando progresivamente y los indicadores de asistencia han ido mostrando esa baja, aunque las películas dirigidas por Ani Alva Helfer (*No me digas solterona* [2018]; *Soltera, casada, viuda, divorciada* [2023], en dos entregas cada una) han superado el promedio de asistencia. Otros géneros que se ha intentado promover han dado resultados más pronto desfavorables, como en el caso del terror, que no ha logrado fijarse como un género local estable cuando la abundancia de títulos de origen extranjero, y principalmente norteamericanos, satura las carteleras semanales.

Frente a esa producción pensada en función del logro mínimo del millón de espectadores, muy pocas veces alcanzado como hemos anotado, está la que en el mejor de los casos aspira a los cien mil espectadores, aunque eventualmente se pueda superar ese límite. Dentro de esta franja cabe marcar diferencias. Hay obras con un mayor relente personal, como las de Francisco Lombardi, el más prolífico realizador peruano, con poca figuración en las últimas dos décadas, pero con una producción constante en el campo del largometraje. De sus obras del nuevo siglo, solo *Tinta roja* (2000) y *Mariposa negra* (2006) superaron los cien mil espectadores. O las de Joel Calero, como la trilogía *La última tarde-La piel más temida-Álbum de familia* (2016-2024). Hay, además, títulos con componentes genéricos ajenos a la comedia, especialmente del *thriller*, que han logrado una audiencia respetable. Uno de ellos es *La hora final* (Eduardo Mendoza, 2017) y otros dos más recientes, hechos al calor del último proceso electoral y con notorios propósitos de favorecer a uno de los sectores políticos en pugna, *Chavín de*

UN GRAN DESAFÍO PARA LA PRODUCCIÓN DE ESTOS TIEMPOS es hacer que las *historias bien contadas* alcancen un grado de conexión con el público y, a la vez, de respetabilidad, como hasta hoy no ha sido moneda común.

Huántar: el rescate del siglo (Diego de León, 2025), la quinta película peruana más taquillera de la historia con 1 300 000 espectadores en sala; y *Cantuta: la orden secreta* (Alejandro Nieto Polo, 2026). Están, asimismo, las películas de temática social, varias de ellas insertas en la llamada producción regional, que son las que han conseguido los mayores laureles para la cinematografía peruana en tiempos recientes.

Conviene proporcionar algunos antecedentes. Desde los años noventa se fue gestando una producción *amateur* fuera y más bien lejos de la capital, especialmente en el sur andino, en Puno y Ayacucho. Eso dio lugar a una circulación ajena a los canales comerciales y con una audiencia afincada en la propia región de origen. Mal que bien, se fue afianzando una continuidad que ha sido estudiada con amplitud por Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria[3] y que, a partir de sus inicios artesanales, fue evolucionando hacia propuestas más exigentes, como las del ayacuchano Palito Ortega (*Sangre inocente* [2000], *El rincón de los inocentes* [2012], *La casa rosada* [2016]) y, ya en tiempos más cercanos, ha dado lugar a películas de factura más profesional, distinguidas además en certámenes internacionales, como *Wiñaypacha* (Óscar Catacora, 2017), *Yana-Wara* (Tito Catacora y Óscar Catacora, 2023), *Runa Simi* (Augusto Zegarra, 2025), *Manco Cápac* (Henry Vallejo, 2020), *Willaq Pirqa, el cine de mi pueblo* (César Galindo, 2022), *Érase una vez en los Andes* (Rómulo Sulca, 2023), *Raíz* (Franco García Becerra, 2024), *Reinaldo Cutipa* (Oscar González Apaza, 2023) o *Kinra* (Marco Panatonic, 2023). Varias de estas películas están habladas, no siempre en su totalidad, en las lenguas quechua y aimara, lo que aporta un dato adicional relevante a su carácter étnico e identitario, al diversificar el relativo exclusivismo del español durante el siglo XX, con muy pocas excepciones, una de las cuales es la precursora *Kukuli* (Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, 1961), y al ubicar, además, espacios geográficos y sociales fuera del ámbito de la capital o de los mismos paisajes urbanos y extraurbanos frecuentados (entre ellos, por ejemplo, las socorridas ruinas de Machu Picchu).

3 En el libro, en dos volúmenes, *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*, de Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria (2017), Universidad de Lima.

Es verdad que, a la franja de los títulos andinos de mayor exigencia, se anticiparon un par de filmes realizados por la cineasta limeña Claudia Llosa, *Madeinusa* (2005) y *La teta asustada* (2009), que ganó el Oso de Oro de Berlín. También, *Retablo* (Álvaro Delgado, 2017). Pero la veta andina *ortodoxa* propiamente dicha está representada por los antes enunciados, aquellos precisamente que han obtenido, junto a otros como *Canción sin nombre* (Melina León, 2019), y poco más, el mayor reconocimiento internacional del cine peruano a escala internacional, después de que lo hicieran las películas de Claudia Llosa y especialmente *La teta asustada*.

La producción de carácter social no se asienta exclusivamente en el sur andino, pues se encuentra también en otras partes y, de ellas, en mayor medida, en Lima. Por ejemplo, la ya mencionada *Canción sin nombre* o el documental *La revolución y la tierra* (Gonzalo Benavente, 2019) que, de manera inesperada, obtuvo una concurrencia de casi cien mil espectadores en sala, algo no visto en la historia del documental peruano. Por otra parte, está la franja más inclinada a propuestas de carácter experimental o rupturista, escasamente representada en la exhibición comercial y más bien asociada al circuito de festivales o a espacios alternativos aún poco potenciados, como las que representa Juan Daniel Molero en *Videofilia y otros síntomas (virales)* (2015) o *Punku* (2025).

EN BÚSQUEDA DEL PÚBLICO PERDIDO. HACIA UNA POSIBLE TERCERA VÍA

Les tomo prestado a los colegas Ana Rosas Mantecón y Leandro González el subtítulo del libro *Cines latinoamericanos en circulación. En búsqueda del público perdido*[4] que, justamente, aborda, a través de diversos artículos, asuntos ligados a los que tratamos en este texto y que tocan aspectos de la producción, distribución, exhibición por vía comercial, festivales, *streaming* y otros, la compleja encrucijada de las cinematografías de la región. La cuestión de los públicos es, por cierto, capital, y es solo en las últimas décadas que se ha convertido en uno de los motivos centrales de preocupación (que ya lo era antes, pero no se estudiaba o muy poco), investigación y estudio.

Como sea, y siguiendo la línea de nuestro texto, el panorama es variado, pero no se afirman aún líneas de fuerza que indiquen una producción que pueda alcanzar un arraigo sostenido y que, de una u otra manera, gire en torno a las modalidades genéricas. Para usar otra vez la referencia numérica, que no es la más propicia ni seguramente la más indicada para un crítico como el que escribe, pero que, al menos, nos sirve como un dato indicador, digamos que sea una producción que aspire a alcanzar entre los cien mil y el millón de espectadores, o que pueda superar el millón y que, idealmente, pudiese recuperar, renovar o transformar fuentes narrativas con posibilidades de comunicación. Este es, ciertamente, un gran desafío y hay algunas experiencias más o menos recientes que vislumbran una posible, llamémosla tercera vía para diferenciarla del taquillazo o pretendido taquillazo, y de la veta festivalera o de inquietudes sociales más acentuadas o manifiestas.

Son experiencias que no forman parte de ningún programa ni han marcado rutas, pero ahí están, apuntando a una concurrencia importante de espectadores en el ámbito internacional o a la presencia en certámenes y reconocimientos, sin excluir una dimensión crítica o testimonial

CRÉDITO CLAVE



Foto: Centro de la Imagen

SUSANA TORRES

La artista visual tuvo a su cargo la dirección de arte de *Madeinusa* y *La teta asustada*. En esta última, junto con Patricia Bueno, creó una propuesta visual que recurre al color, las texturas y los objetos cotidianos para construir el universo simbólico de la película.

4 Libro *Cines latinoamericanos en circulación. En búsqueda del público perdido*, de Ana Rosas Mantecón y Leandro González (2020), UAM.



Érase una vez en los Andes (2023) de Rómulo Sulca sitúa una historia romántica en el contexto de la guerra del Pacífico y combina las convenciones del melodrama y del cine histórico con una ambientación que destaca los paisajes y las tradiciones del mundo andino.

en algunos casos muy pronunciada. Aquí nos movemos en territorios a menudo fronterizos, porque no estamos ya en el periodo en que las fronteras del cine industrial estaban relativamente configuradas[5]. Es decir, no son realizaciones ajenas al marco o en los márgenes de la producción estable, y tienen entre sus características la puesta en marcha de dispositivos argumentales y narrativos asociados a fuentes genéricas de larga data.

El argentino Adolfo Aristarain puede ser considerado un precursor en esta vertiente, después del derrumbe de la era industrial clásica en la región. Desde *La parte del león* (1978) y, sobre todo, *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), hasta *Un lugar en el mundo* (1992) y *Martin (H)* (1997). El *thriller*, ese mecanismo narrativo intergenérico, se desplaza en los tres primeros títulos, mientras que el melodrama familiar se manifiesta en los otros, junto con toques de épica campestre y resonancias de wéstern en *Un lugar en el mundo*. Otros ejemplos precursores en los años noventa que tuvieron una buena resonancia son las cubanas *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, ambas codirigidas por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío en 1993 y 1995, respectivamente, comedias costumbristas con un filo amargo. También la colombiana *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), igualmente una comedia, en este caso coral, y con una dimensión metafórica que no enrarece las peripecias de la trama. La brasileña *Estación central* (Walter Salles, 1998), drama posneorrealista. La peruana *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco Lombardi, 1998), una cáustica comedia basada en la obra homónima de Vargas Llosa, y la mexicana *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), tributaria del realismo mágico a través de la adaptación de la novela de Laura Esquivel.

5 Nunca hubo límites industriales rígidos ni siquiera en el periodo norteamericano clásico y podría parecer inexplicable una rareza como *Fenómenos* (*Freaks*. Tod Browning, 1932), producida nada menos que por la distinguida Metro Goldwyn Mayer.



A través de la amistad entre dos niños de distintas clases sociales, Andrés Wood combina en *Machuca* (2004) el relato de aprendizaje con una mirada a las profundas divisiones sociales y políticas del Chile de 1973 en los meses previos al golpe militar que derrocó a Salvador Allende.

De una u otra manera son títulos que rescatan raíces narrativas asociadas a insumos populares, pero desde una óptica diferente al grueso de la producción para el gran público. Se percibe en ellas el afán de alcanzar un público potencial mayor que el habitual, pero están allí los signos de una elaboración algo más prolija, cuando no sofisticada, atildada o con reverberaciones críticas inusuales en propuestas de género convencionales. Unas más que otras obtienen reconocimiento crítico y un amplio apoyo del público, y no solo de sus respectivos países, pero no se integran ni dan paso a una línea de producción sostenida. Son, finalmente, obras individuales y con la impronta personal de sus realizadores, como lo son el común de las que se hacen en esos tiempos de fin de siglo, en cinematografías azotadas por la crisis económica y la reducción presupuestal, incluso en México, Brasil y Argentina.

Ya en el siglo XXI los ejemplos son mayores. En Argentina encontramos, al lado de esa franja minimalista que caracteriza la producción de los albores del siglo, intentos por acceder a un público más extendido con una factura expresiva de buena ley. Un título como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) es una *scam movie*, una historia de estafas en tono de humor moderado, mientras que *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) se sitúa en la perspectiva de la comedia familiar de situaciones. En el terror hay logros como *Cuando acecha la maldad* (Demián Rugna, 2023); en el *thriller* criminal, *El clan* (Pablo Trapero, 2015); en el melodrama, *Gilda, no me arrepiento de este amor* (Lorena Muñoz, 2023).

Intérpretes como Guillermo Francella y, sobre todo, Ricardo Darín apuntalan un pequeño nuevo *star system* que tiene algunos equivalentes en otras partes: el mexicano Damián Alcázar, el brasileño Wagner Moura, el chileno Alfredo Castro y, para que no se me acuse de machista, las brasileñas Fernanda Montenegro y Fernanda Torres, la chilena Paulina García, las argentinas Mercedes Morán, Dolores Fonzi o Julieta Díaz, las mexicanas Cecilia Suárez o Arcelia Ramírez (no cuenta Salma Hayek, porque casi no ha trabajado en su país en lo que va del siglo). Sin embargo, hago notar

que las figuras femeninas que en su país son más reconocidas tienen a nivel regional un perfil relativamente bajo. Se replica en el cine de la región un predominio masculino, como el que sigue vigente en otras partes y especialmente en Hollywood.

En Brasil, el drama *Aquarius* (2016) o también el *thriller* político-criminal *El agente secreto* (*O agente secreto*, 2025), ambas de Kleber Mendonça Filho; los relatos de represión policial *Tropa de Elite 1 y 2* (Jose Padilha, 2007 y 2010) y el drama político *Aún estoy aquí* (*Ainda estou aqui*, Walter Salles, 2024).

México se abre a la centuria con *Amores perros* (Alejandro Fernández Iñárritu, 2000), potente retrato interclasista, orlado de escenas fuertes y tremendistas, esos *morceaux de bravoure*, que llamarían los franceses, y que renueva a su modo el melodrama social en tres líneas argumentales que se entrecruzan y que tienen a un violento choque automovilístico como eje central. Luego, ha ofrecido algunas incursiones en terrenos con asideros genéricos en el semidrama *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), el humor negro de *Cinco días sin Nora* (Mariana Chenillo, 2008) que se pone de manifiesto en *Matando cabos* (Alejandro Lozano, 2004), en este caso dentro de un relato de aristas criminales.

Extendemos a Chile este minipanorama, dado que allí se han pergeñado propuestas de cierto alcance popular que tenían precedentes relevantes en la *heist movie Johnny cien pesos* (Gustavo Graef Marino, 1993) o el tríptico que va del humor al drama en *El chacotero sentimental* (Christian Glaz, 1999). Entre ellas, la comedia *Sexo con amor* (Boris Quercia, 2003), la *coming age* y retrato de época *Machuca* (Andrés Wood, 2004), las agridulces *La nana* (Sebastián Silva, 2009) o *Gloria* (Sebastián Lelio, 2014), o la más incisiva *Una mujer fantástica*, del mismo Lelio (2017), el siniestro retrato de *El club* (Pablo Larraín, 2015), o el curioso documental limítrofe con la ficción *El agente topo* (Maite Alberdi, 2020).

Con todo, seguimos en la esfera de los aciertos individuales, de los logros ocasionales de contacto con las audiencias, de la reelaboración ocasional del humor o el melodrama. Nada apunta, por ahora, a esa posible tercera vía que, eventualmente, podría estar activada más adelante por las plataformas del *streaming*. Por esos cauces podría circular en la modalidad de largometraje o, quizá en mayor medida, de la serie, como antes ocurrió en la televisión con el melodrama en el formato de la telenovela. Es probable que sea a través de esas plataformas que se pueda reformular una producción de género, con la profesionalidad y decoro del material telenovelesco de la cadena O Globo, para señalar simplemente un ejemplo y sin sugerir en absoluto que ese material aludido se constituya en un modelo para nada. Cada tiempo tiene sus propias especificidades. De cualquier modo, esa producción es hoy inexistente, aun cuando se apuntan posibilidades auspiciosas en los terrenos del criminal, el horror y la fantasía, terrenos que quizá resulten comparativamente más atractivos que la comedia y el melodrama, sin que estos se excluyan, pero que, tal vez, se integren a modalidades híbridas y a combinatorias diversas que, en definitiva, serán más afines a los nuevos públicos y a las nuevas sensibilidades.

Para no quedarme en un mero listado de títulos, escojo un tanto al azar una película argentina que muestra los afanes de una mujer en el universo del espectáculo musical, no a modo de modelo ni de paradigma de una reapropiación genérica, pero sí de una muestra de lo que se ha hecho y se podría hacer en estos tiempos. *Gilda, no me arrepiento de este amor* está inspirada en la vida de la compositora y cantante argentina de cumbias (en la variante propia de ese país) Miriam Alejandra Bianchi, fallecida en un accidente automovilístico en 1996, a los 34 años, después de haberse convertido en una celebridad nacional. Como se puede inferir, es una propuesta en clave de *biopic* musical y está sustentada, como lo han sido tantos títulos de esa estirpe, en la savia melodramática. Tiene un antecedente muy claro en el filme estadounidense *Selena* (Gregory Nava, 1997), *biopic* de la cantante chicana Selena Quintanilla, quien murió asesinada a los 23 años, y comparte las convenciones del subgénero de las biografías de compositores, músicos o cantantes. Se trata de un material atractivo que no ha dejado de tener presencia a lo largo del tiempo.

Empecemos por el título y, en especial, por el subtítulo *no me arrepiento de este amor*. Ese enunciado remite a la letra de las canciones románticas y sentimentales, y proviene específicamente, claro, de una de ellas compuesta por la misma Gilda. Aunque hubiera podido ser un subtítulo irónico, no lo es, pues la película no ironiza ni se distancia del drama de una mujer, sino más bien la acompaña respetuosamente en sus afanes y desvelos, desde que asume su independencia a los 30 años, tras haber sido esposa, ama de casa y maestra jardinera.



Foto: *El Comercio*

[Arriba] *La fuga del chacal* (1987) fue una de las excepciones comerciales del cine peruano de los ochenta. [Abajo] *Kukuli* (1961) de Figueroa, Nishiyama y Villanueva fue una de las primeras experiencias del largometraje de ficción en quechua.

La protagonista, pieza fundamental en una historia como la que se narra, y centro argumental de buena parte de los melodramas de antaño, está interpretada por la uruguaya Natalia Oreiro, con amplia carrera en el cine y la televisión. Una actriz conocida, sin ser una gran estrella, que no las hay en el cine de América Latina de las últimas décadas. Oreiro interpreta con mucha solvencia y convicción el rol central y ello, desde luego, cuenta y no poco en el balance expresivo favorable que arroja la película.

La realizadora Lorena Muñoz no infringe las pautas argumentales del *biopic*[6]. Muestra el empeño de una figura que escala desde el relativo anonimato al éxito, sin prescindir de las dificultades o desventuras asociadas a ese camino. Incluso, el relato fílmico empieza con un recurso habitual en esa variante,

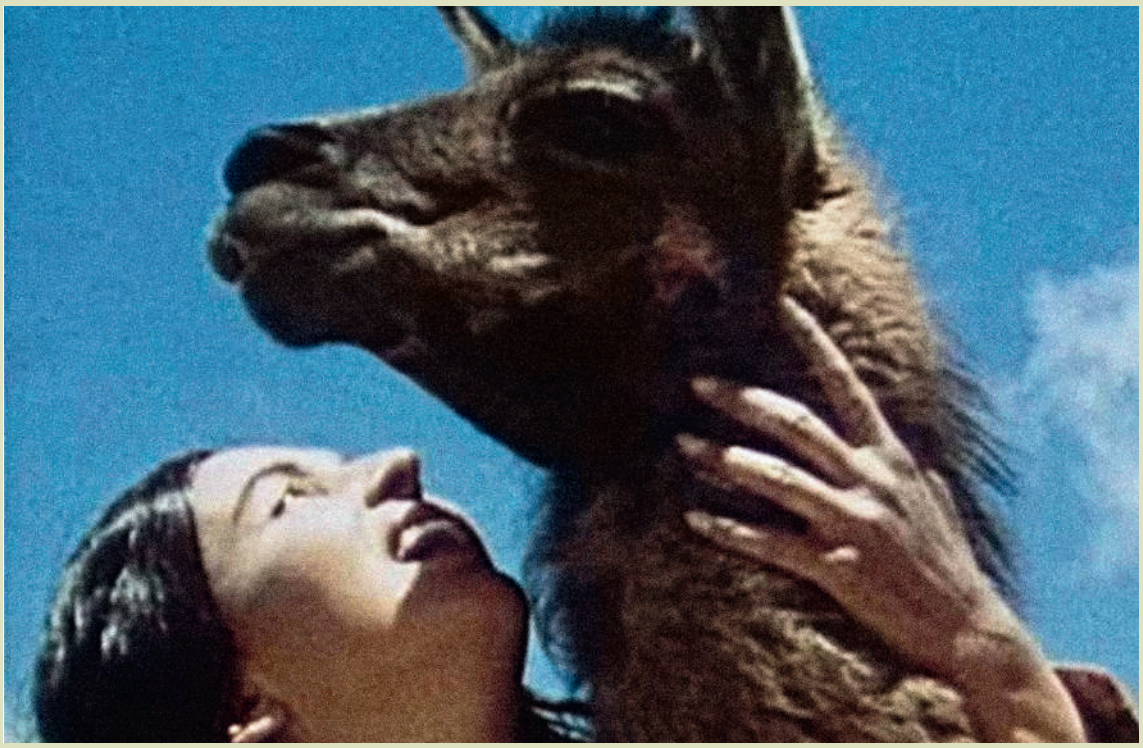


Foto: MUBI

6 Lorena Muñoz inició su carrera en el largometraje con el documental *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), codirigido con Sergio Wolf, que es un acercamiento a la cantante tanguera y ocasionalmente actriz Ada Falcón, muy activa entre el año 1925 y comienzos de los cuarenta, y retirada tempranamente en 1942. Un poco como lo que ocurrió con Greta Garbo. No obstante, Garbo mantuvo su aislamiento a través del tiempo y no hay constancia de ningún reportaje que haya ofrecido después de su retiro. En el caso del documental al que aludimos es clave el testimonio final que ofrece la encontrada anciana Falcón después de su largo apartamiento de la vida pública y de una búsqueda casi policiaca que en el filme se patentiza en el rol desempeñado por Wolf. El título proviene, asimismo, no de un tango, sino de un vals argentino compuesto por Francisco Canaro. Coincidencias seguramente no casuales: estrellas de la música popular caídas, títulos de origen similar, intentos de comprensión de existencias femeninas turbulentas...

el *flashback*, que remite a un punto de partida o de llegada (infancia o muerte; inicios artísticos o etapa de decadencia; momento cumbre o comienzo del declive). En esta ocasión, el *flashback* se centra, desde el interior de un vehículo mortuorio, en el féretro en que Gilda es trasladada, rodeada desde fuera por sus admiradores y en medio de una lluvia intensa, otro signo propio de la tradición melodramática en escenas climáticas.

Las escenas que se suceden luego exponen los pasos que sigue la cantante y las presiones que el medio empresarial y los asuntos del corazón ejercen sobre ella, motivos centrales de la historia, extendidos en la variante de los *biopics* de cantantes y otros, sean de origen real o inventados. El final, que hubiese podido mostrar el accidente que le provocó la muerte, ofrece, por el contrario, uno de los espectáculos multitudinarios donde la cantante afirma su valía y su enorme popularidad. Muerte y vida en su esplendor.

Sin dejar de ser una propuesta que se suma a la onda de los retratos femeninos en el cine contemporáneo, *Gilda* no se excede en un lado reivindicatorio o feminista. Sí, la tragedia de Miriam Bianchi es la de una mujer que ha triunfado en un mundo dominado por la voluntad masculina, pero sin que eso se convierta en un asunto de reclamo militante ni mucho menos.

El tratamiento narrativo de *Gilda* no elude el tono melodramático, pero le da una vibración distinta. No exalta las pasiones, sino que las modula de manera atemperada. El tratamiento visual tiende a privilegiar los grises en los interiores, así como la intensidad de la luz en los exteriores y especialmente en las escenas de espectáculos musicales. Pero, todo ello, sin que se imponga una versión manierista o *arty*.

Aquí está ese punto de equilibrio en el que se sitúa la película de Muñoz: ese espacio intermedio (¿la tercera vía?) entre una obra de género con llegada al público y una forma no ostentosa, pero tampoco gruesa y menos chirriante de una historia de auge y caída. No es que quiera dignificar el melodrama, pues lo asume como tal, sin excluir la materia con la que se construye, pero, al mismo tiempo, sin dejarse llevar por los atajos sensibleros. *Gilda* no es un modelo, vuelvo a decirlo, sino una experiencia valiosa de apropiación de una tradición genérica y, a la vez, de un modo distinto de entonación expresiva[7].

Aunque en su país tuvo una gran acogida, no la ha tenido en otras partes. Una razón muy clara es que la cantante era poco conocida fuera de las fronteras de su país y, aunque Natalia Oreiro es una intérprete que no pasa inadvertida, no lo es al punto de convertirse en un gancho seguro. De cualquier modo, *Gilda, no me arrepiento de este amor* se distingue de cualquier *biopic* más o menos ramplón sobre figuras femeninas de la canción o de la farándula, como las que frecuentan las teleseries.

Para terminar, reitero que *Gilda, no me arrepiento de este amor* ni se presenta como un modelo ni tampoco quien escribe estas líneas quiere convertirla en una suerte de precursora de una hoja de ruta por seguir. Es un ejemplo de lo que hemos llamado una tercera vía a modo de hipótesis tentativa, de potencialidad. A la crítica no le corresponde marcar líneas de acción, sino analizar tendencias o flujos de películas e indagar en sus formas y sus posibilidades. En ese sentido, me parece un buen ejemplo, pese a que hasta ahora no ha abierto ningún camino ni lo ha pretendido tampoco. Puede quedar como una más de las experiencias posgenéricas que aquí y allá se han venido haciendo, pero sirve a los fines de ilustrar lo que podría convertirse en una tendencia en expansión y, con ello, la prueba de que la reapropiación de los géneros es una posibilidad creativa y comunicativa que merecería explorarse en la producción cinematográfica de nuestros países.



RECOMENDAMOS

El biopic *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016) lleva el título de una de las canciones más populares de la cantante de cumbia argentina, Gilda. Se encuentra disponible en Disney Plus y Apple TV.

7 Menciono otro *biopic* de similar filiación, el chileno *Violeta que estás en los cielos* (Andrés Wood, 2011), sobre la célebre Violeta Parra, más elaborado en su opción expresiva y de tonalidad más luctuosa que el dirigido por Lorena Muñoz; por tanto, menos accesible a una audiencia potencialmente mayor.