

CUADERNOS CLACSO-CONACYT

#6

**Cines latinoamericanos del nuevo siglo:
en busca de un no lugar**

JUSTO PLANAS



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología



CLACSO





Resumen

Durante la primera década del siglo XXI realizan su debut en el largometraje de ficción directores como Lucrecia Martel, Carlos Reygadas, Pablo Larraín y Claudia Llosa, sin los cuales hoy no puede hablarse de cine en Latinoamérica. A pesar de que la distancia temporal es aún demasiado estrecha, los historiadores tienden a ubicarlos dentro de una “etapa de tránsito” que inicia con el fin del Nuevo Cine Latinoamericano y parece prolongarse por décadas hacia un futuro incierto. Es frecuente que del contraste con los Nuevos Cines se identifique, en especial a la generación de los 2000, como “liberada de los dogmas” políticos, con preocupaciones formales que superan su interés social y que están más preocupados por sacar provecho de la globalización —mediante festivales europeos o vía Hollywood, según el tipo de película— que de heredar el interés *nuestroamericano* de Glauber, Solanas, Gutiérrez Alea o Sanjinés. El artículo va en dirección contraria a estas descripciones con el objetivo de explorar las dimensiones sociales que se traslucen formal y temáticamente en filmes como *La ciénaga*, *Japón*, *Suite Habana*, *Whisky*, *La hamaca paraguaya*, *Tony Manero*, *La Sirga* o *Yvy Maraey*. Aspiramos a comprender —a partir del concepto de Claudio Magris que lleva implícito su contrapunto con el de utopía— el diálogo que existe entre esta generación y un tiempo marcado en Occidente por “la crisis de las utopías”. ¿Qué transcripción social tienen algunas características que hacen confluír las estéticas de varios directores de los 2000 (tempos lentos, revisión del pasado —especialmente de la década prodigiosa, donde la utopía socialista se ofrecía como realizable a partir del triunfo de la Revolución cubana—, protagonistas con crisis existenciales, proclives al suicidio o enfermos, desarticulados del tejido social, escépticos con el porvenir, incapaces de explicarse su presente)? Esta investigación no solo pone en evidencia la relación que existe entre estos filmes y la realidad continental (tal como la han abordado las disciplinas sociales y humanísticas latinoamericanas), sino que además realiza un análisis de la forma, de la metodología que han seguido las cintas latinoamericanas para acercarse al universo social. De hecho, varias de estas obras hacen explícita la preocupación de los cineastas por el método y deslizan la pregunta: “¿Cómo yo, en tanto individuo y artista de este pueblo, debo enfrentarme a cierta temática?”.

Palabras claves: cine latinoamericano, utopía, desencanto.

En 1994, Laurita, la protagonista de *Madagascar* (Fernando Pérez, Cuba) repite con frustración su deseo de viajar muy lejos, a otra isla, esa isla africana y remota que da título al filme. Su madre, Laura, profesora de física, le confiesa al psiquiatra que sus sueños calcan con exactitud científica la misma realidad de la vigilia. Ambos personajes, situados en posiciones antagónicas por conflictos de edad, la adolescencia y la autoridad paterna, quedan reconciliados en los múltiples desplazamientos de un hogar a otro que ejecutan infatigablemente durante toda la narración.

Más allá de las lecturas en clave de historia nacional¹ que se han hecho sobre la cinta, el viaje nunca emprendido a Madagascar lo emparentaba con ese no lugar, esa isla, que Tomás Moro llamara Utopía. La inopia onírica de la madre develaba la insuficiencia de la Física, la más exacta de todas las ciencias naturales, para operar con la caprichosa imaginación humana, incompatible por tanto con una mente organizada al régimen de su epistemología como la de Laura. Boaventura de Sousa explica en este sentido que, con la llegada de la Modernidad, la matemática asume el trono de la ciencia (2009: 24). De ahí se desprende que el rigor de lo científico dependa del rigor de las mediciones, y “lo que no es cuantificable es científicamente irrelevante”.² Por lo tanto, la incapacidad de soñar de Laura, devenida en el filme arquetipo del pensamiento físico, resume la incapacidad de la ciencia moderna para divisar universos que escapan a la sistematización cuantitativa matemática como es el caso del onírico.

Por último, las mudanzas que aparecen como letanías en el discurso de *Madagascar* —probablemente como respuesta a la necesidad de Laura de desplazarse para soñar una realidad distinta en la noche y de Laurita por encontrar en algún lugar su no lugar—, subrayaban la urgencia de toda criatura humana por enlazar su biografía a una tierra prometida. Ese nuevo mundo se anunciaba en tersas letras a las grandes protagonistas del Cine Revolucionario Cubano:³ era una realidad por venir en la última *Lucía*, de Humberto Solás (*Lucía*, 1968), por ejemplo. Aquel porvenir era casi un territorio conquistado en *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) o *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979). Esa realidad

1 La omnipresente experiencia del Periodo Especial cubano, momento de una de las mayores crisis económicas que ha vivido la isla, puede rastrearse en este filme, que se ha convertido en un documento de la angustia de esa época. Asimismo, en la “Cronología 1990-1999” que aparece en la enciclopedia *Los cines de América Latina y el Caribe*, puede leerse que en el año 1994 “tres películas muestran la crisis espiritual y material del llamado ‘período especial’ en Cuba: *Madagascar*, de Fernando Pérez; *Quiéreme y verás*, de Daniel Díaz Torres; y *Reina y Rey*, retorno al neorrealismo firmado por Julio García Espinosa” (Soberón Torchia, 2013: 204). Si bien es una de las posibles lecturas, esta compleja película que figura entre las más importantes del cine cubano todo, no se agota allí. Con el paso de la décadas, que permiten una mejor distancia crítica, especialistas como Joel del Río han reconocido que “en vez de discursar en detalle sobre los desmanes del Periodo Especial, el filme describe la tragedia de vivir atrapados en la rutina, paralizados en la zozobra que causa la imposibilidad de prever el futuro inmediato” (2015: 12).

2 Más que problematizar las debilidades o fortalezas epistemológicas de la ciencia moderna, el presente estudio se ocupa de reconstruir un espíritu de época e indagar cómo se posiciona el cine latinoamericano ante estas cuestiones que, como se demuestra por voz de Boaventura de Sousa, marcaron determinados cuestionamientos de filósofos y científicos hacia fines del siglo XX. El concepto de ciencia moderna con que trabajamos aquí es madera de polémicas que trascienden el alcance de esta investigación, y sin embargo resulta imprescindible ‘como estamos tratando de probar’ para comprender varios filmes latinoamericanos del período. Sistematizando el pensamiento de Boaventura de Sousa, podemos asumir que, para la ciencia moderna, conocer significa cuantificar, es decir, el rigor científico depende del rigor de las mediciones; las cualidades del objeto de estudio son irrelevantes, como todo aquello no cuantificable; los métodos científicos modernos se basan en la reducción de la complejidad, de modo que conocer se vuelve sinónimo de dividir y clasificar para determinar relaciones sistémicas; el conocimiento moderno se basa en la formulación de leyes, lo que conlleva a pensar que el mundo es estable, se rige de acuerdo a un orden y el pasado se repite en el futuro (2009: 24-26).

3 Así se le conoce al período histórico del cine cubano que inicia en 1959 con la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), deviene expresión nacional del Nuevo Cine Latinoamericano y asiste a su declive hacia los años noventa con la llegada del Periodo Especial y la aparición de formas alternativas de hacer cine fuera del ICAIC con ciertos estándares de calidad y distribución nacional e internacional hacia los 2000.

superior se acariciaba con la yema de los dedos en *Plaff o demasiado miedo a la vida* (Juan Carlos Tabío, 1988).

Sin embargo, la tierra prometida parecía derrumbarse en el giro de los años ochenta a los noventa junto con el Muro de Berlín y el bloque socialista. Se mostraba difuso; devenía ora concepto, ora quimera en *Madagascar*, estrangulando a sus personajes con “demasiada” realidad, es decir, esa realidad desutopizada que acosa a la madre de la protagonista tanto en la vigilia como en el sueño, una realidad que parece prolongarse viciosamente hasta el infinito sin una utopía que prometa rehacerla.

Parece cumplirse en este tiempo la queja de Max Horkheimer y Theodor Adorno: “La civilización actual concede a todo un aire de semejanza. [...] Las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero” (1988: 50). Ese “ritmo de acero” es una manifestación del pensamiento científico moderno que domina a Laura recortando los diversos tiempos y espacios, utopías incluidas, que pueden existir. Las realidades se convierten en una realidad. Según Boaventura de Sousa Santos:

Esa incomodidad fue percibida por Walter Benjamin al mostrar la paradoja que en su época comenzó a dominar —y hoy lo hace mucho más— la vida en Occidente: el hecho de que la riqueza de los acontecimientos se traduce en pobreza de nuestra experiencia y no en riqueza. Esta paradoja coexistía con otra: el hecho de que el vértigo de los cambios mudara frecuentemente en una sensación.

Y continúa en la misma página:

Benjamin identificó el problema, pero no sus causas. La pobreza de la experiencia no es expresión de una carencia, sino de una arrogancia. La arrogancia de no querer verse, y mucho menos valorizar, la experiencia que nos rodea, dado que está fuera de la razón a partir de la cual podríamos identificarla y valorizarla (2009: 107).

Algunos filmes latinoamericanos, sobre todo después de los noventa, exploran las dimensiones afectivas y morales de este vacío. Como si se tratara de una sobreviviente de este apocalipsis, Isadora, en *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1998) manifiesta una incapacidad similar a Laura para soñar una alternativa al mundo en el que se encuentra. Pero a diferencia de Laura, Isadora no intenta desplazamiento alguno, sino que fagocita los intentos de escape hacia una realidad otra de sus clientes. Esta profesora retirada escribe cartas para subsistir en un Río de Janeiro al que Salles asocia con la asfixia de edificios con pasillos estrechos y habitaciones recortadas, la claustrofobia de vagones con sobrecarga de pasajeros y el agitado tránsito de multitudes por la Estación Central carioca, donde ejerce su oficio.

Los planos subjetivos con que abre el filme nos permiten escuchar, desde los ojos de Isadora, frases como “no importa qué hayas hecho, yo te amo”, “gracias por lo que has hecho por mí: confié en ti y me engañaste” o “ya le he dicho que no vales nada, pero aun así el niño quiere conocerte”, que tienen por común denominador la necesidad humana de conectar con otros, incluso en intercambios asimétricos, no recíprocos. Sin embargo, Isadora asume con escepticismo —no indiferencia— estas revelaciones y nunca envía las cartas a sus destinatarios, negándose por motivos económicos, pero también, por principio, a servir de mediadora en una realidad que ella interpreta como marcada por el egoísmo. Su vecina y única amiga, Irene, dibujada en el arquetipo de la prostituta con corazón de oro, permitirá al director insistir en ese contraste que devendrá, de hecho, paradoja durante el desarrollo del filme; pues Isadora, muy a pesar de su idiosincrasia, se verá empujada a colaborar para el encuentro de un niño con su padre.

Se opera, entonces, una suerte de cura de la protagonista, mediante la cual el director intenta en el plano de la ficción proponer una forma de sanación para los males de ciudad que Isadora arquetípicamente representa.

El desplazamiento de la ciudad al campo en *Central do Brasil* fungirá a la vez como catalizador y reflejo del cambio que se va operando al interior de Isaura a consecuencia de su interacción con Josué, el niño. Cuando se piensa el cine brasileño de la Retomada⁴, dentro del cual se inserta *Central do Brasil*, para algunos autores resulta necesaria la comparación con el Cinema Novo en lo referente a concepciones topográficas. Si en un clásico como *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) el *sertão* figura como un espacio inhóspito, de personajes incivilizados, y el escape se delinea como única salvación, en otras películas —*Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) y *Central*— se invierte la lógica y el *sertão* se trastoca en refugio y paradigma de una civilización alternativa a la ciudad. En su ensayo elocuentemente titulado “De un Nordeste al otro: cómo el sertón se transformó en mar”, Sylvie Debs propone al referirse a *Central*:

La ciudad, que antaño representaba Eldorado, aparece ahora descrita como el lugar de la corrupción, del cinismo, de la indiferencia, de la impunidad y de la falta de ética [...]. En cambio, el Nordeste se presenta en la película como el lado opuesto del espacio urbano: aunque el Nordeste que se muestra no es el de las grandes explotaciones agrícolas, sino más bien el de la pequeña ciudad con hileras de casas bien ordenadas y cuidadas, los *sertaneros* ya no son campesinos o vaqueros, sino ciudadanos y carpinteros, se siguen practicando una serie de valores religiosos y morales (2005: 56).

Como también notan otros autores, la Retomada corta con la representación del Nordeste desde una perspectiva de crítica social para configurar un “*sertão líquido*” (Zanin Oricchio 2003, 63), “turístico” (Debs 2005: 62), de claroscuros atemperados que poco tienen que ver con las luces “duras” con que era retratado por el Cinema Novo.⁵ La calificación con adjetivos como “líquido” o “turístico” —no exenta de reproche— verifica que el Nordeste de la Retomada no se corresponde con lo que los autores citados asumen como “real”.⁶ Sin embargo, como podemos ver en el pasaje de Sylvie Debs antes citado, el Cinema Novo también tiene su espacio “líquido”, solo que este no se encuentra en el sertón, sino en la ciudad, equiparada por Debs a Eldorado. Directores como Salles, entonces, invierten el mecanismo, establecen su referente en la ciudad y proyectan Eldorado, la utopía, sobre el *sertão*. El adjetivo “líquido” revela particularmente que el interés de estos directores es hacia el sertón-signo y no hacia el sertón-referente, de ahí su liquidez. La Retomada,

4 La Retomada es un periodo en la historia del cine brasileño que se extiende de principios de los noventa a principios de los 2000 y resume el interés de instituciones estatales y privadas por reposicionar al cine brasileño tanto en el mercado de cine comercial como en el de arte, doméstica e internacionalmente. Como puede deducirse de su nombre, la Retomada se mantiene en diálogo directo con el Cinema Novo, sus hitos, estéticas y temáticas. *Central do Brasil* es la película más emblemática de la Retomada, entre otras razones, debido a su éxito internacional. Comúnmente, la crítica, que toma por referente también al Cinema Novo, asume que con la Retomada: “Se puso en evidencia un fenómeno recurrente: directores de origen social burgués o de clase media, muestran un interés antropológico, y sinceramente humano, respecto a las clases y la cultura popular. Se trata de películas que comunican coraje, ternura y esperanza respecto al país, pero no presentan ningún proyecto político o ideológico” (Ottone, 2005: 17).

5 Otra diferencia que Zanin menciona, además de la fotográfica, descansa en las condiciones de producción (2003: 61). Mientras que la precariedad con que se hacía cine en los 60 y 70 era parte de la estética del Cinema Novo y una forma de distinguirse de Hollywood; en los 90 y 2000 se percibe un interés comercial que marca la forma de enunciación.

6 “Por lo que se refiere al Nordeste representado, vemos que está más cerca de la caricatura que de la realidad y sólo funciona como espacio en el que se desarrolla la farsa” (Zanin Oricchio, 2003: 61).

desde esta lógica, captura para sí el sertón como símbolo cinematográfico del Cinema Novo desentendiéndose del referente, es decir, la preocupación por la realidad socioeconómica nordestina que sí tenían Glauber Rocha o Nelson Pereira dos Santos:

A procura do pai [Central do Brasil], na diegese, corresponde, num plano metalingüístico, à busca da pátria nordestina perdida no passado do *cinema novo*, destinada a oferecer filiação histórica ao cineasta atual (Nagib, 2006: 71).

Después de una introducción donde Río de Janeiro aparece pormenorizado visual y sonoramente en códigos documentales, el *sertão* de Walter Salles deviene una urbe alternativa, utópica, un no lugar donde Josué podría conocer a su padre y descubrir no solo que había superado el alcoholismo, sino que también había partido en su búsqueda; un espacio propicio para que Isadora pudiera reconciliarse con su pasado. Las mudas del nivel de realidad —que llegan a su clímax durante una ceremonia religiosa donde la protagonista sufre una suerte de muerte y resurrección— llevan a pensar que el interés sociopolítico del director estuvo siempre enmarcado dentro de los límites de Río de Janeiro y que el *sertão* sirvió, más bien, como un *topos* expedito al contraste. Es quizás en este sentido en que se debería juzgar la dimensión social de la cinta y no en función de su vago interés por un Nordeste conjugado en modo subjuntivo.

La endeblez del metarrelato marxista después del fracaso del socialismo real soviético distancia a determinados directores de la comprensión de sus contextos bajo la estructura de la lucha de clases,⁷ como sí ocurrió con varios realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano.⁸ Es así que autores como Lúcia Nagib (2006) notan en los filmes de la Retomada, en este caso *Central do Brasil*:

Não se investiga a razão desses males, já que o conflito de classes, bem como uma suposta classe dominante, se existem, encontram-se para além do espaço fílmico, portanto, no exterior da estação central e, por conseguinte, fora do que se reconhece como Brasil (2006: 70).

Bajo ese mismo filtro podría estudiarse *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), donde el director Karim Ainouz, después de haberse ocupado de la vida rural nordestina en *O Céu de Suely* (2006), devela los conflictos existenciales de un personaje ciudadano que se desplaza del *sertão* al mar, como lo hiciera el protagonista de *Deus e o diabo na terra do sol* cuarenta y cinco años atrás. La preocupación por documentar visualmente los espacios por los cuales transita el protagonista y el hecho de que este último permanezca casi todo el tiempo fuera de cuadro, lejos de sabotear una lectura íntima y subjetivada del referente visual, la propician, pues las confesiones en *off* del personaje y la música inclinan el sentido de lo presente, del aquí y ahora, hacia lo sonoro, y convierten, por lo tanto, la ciudad en el verdadero *topos* de la película. El *sertão* que se muestra en *Viajo...* se restringe, por contraste, a un tiempo subjuntivo, reforzado por la laxitud del intercambio entre el protagonista y los personajes que van surgiendo a su paso.

7 Existe más bien el deseo de problematizar las simplificaciones cometidas en épocas pasadas respecto a esta división que exigía además la búsqueda de un villano en una de las clases y una víctima en la otra. *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) y las dos entregas de *Tropa de elite* (José Padilha, 2007/2010), son obras corales que le permiten a sus realizadores observar la realidad brasileña desde las diferentes mentalidades de clase (raza y género) de sus personajes para encontrar en todos ellos responsabilidades, y concluir, tal como anuncia el primer título, en la "inviabilidad" de un cambio social.

8 Por solo citar dos ejemplos, el detonante de *Deus e o diabo na terra do sol* es la pelea entre el campesino Manuel y el terrateniente que pretende explotarlo; mientras el conflicto en *Ukamau*, del boliviano Jorge Sanjinés, entre el indio Andrés Mayta y el cholo Rosendo Ramos involucra diferencias de clase y raza.

El desplazamiento como búsqueda de plenitud existencial es una metáfora recurrente de los cines latinoamericanos después de los noventa. Varios autores reconocen la frecuente adscripción a la historia de viaje como género fílmico en cinematografías como la brasileña, la argentina y la mexicana⁹. Sin embargo, las *road movies* de las tres décadas posteriores a los ochenta no se inscriben todas dentro de la metáfora. Esta última tampoco se agota en el género.

Junto a filmes propiamente “de carretera”, como *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, México, 2001), *Miel para Oshún* (Humberto Solás, Cuba, 2001), *Historias mínimas* (Carlos Sorín, Argentina, 2002) o *Yvy Maraey* (Juan Carlos Valdivia, Bolivia, 2003) podrían alinearse títulos como *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, Cuba, 2000), *La libertad* (Lisandro Alonso, Argentina, 2001), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001, Argentina), *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay, 2004), *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, México, 2004), *Voy a explotar* (Gerardo Naranjo, México, 2008) o *La sirga* (William Vega, 2012). En este segundo grupo, como en el caso de *Madagascar*, cierta topografía resulta clave para desentrañar el tema de un filme; este espacio se encuentra como tendencia más allá del entorno físico de los personajes. Puede incluso no ser diegético, es decir, que dentro del filme no aparezcan referencias directas a este, a pesar de que se encuentre sobreentendido para el espectador ideal del filme, como posteriormente se verá con *La libertad*. Por lo tanto, aunque no se trate precisamente de historias de viaje, la necesidad de desplazamiento y la mira sobre un punto más allá del horizonte hermanan las cintas del segundo grupo con las del primero.

En contraste, las *road movies* mencionadas develan que su desplazamiento es solo aparente. En el primero grupo —como ya se ha visto con *Central do Brasil*—, el traslado de un lugar a otro podría velar que la movilidad es básicamente física, mientras que temáticamente la película permanece estancada en un solo *topos*. Dada la insolubilidad de los problemas de la ciudad en su propio espacio y la necesidad de desplazar esos problemas fuera de ella, el estancamiento (sociocultural y filosófico) va implícito o en todo caso se transita hacia un no lugar. En ambos grupos, la búsqueda de una utopía resulta viable o no, nítida o abstrusa, pero se presenta sistemáticamente como necesaria para los personajes.

En *Lista de espera*, Juan Carlos Tabío se ocupa de repasar los límites entre utopía y realidad alrededor de un grupo de pasajeros que, como en el *ángel exterminador* de Luis Buñuel, permanecen atrapados en una estación de ómnibus alejada de toda urbe debido a la precariedad del transporte cubano. La situación dramática que explotara Tomás Gutiérrez Alea en *Los sobrevivientes* a finales de los setenta, como distopía de un capitalismo condenado a regresar a la comunidad primitiva si se negaba a avanzar hacia un modelo de justicia popular, es retomada por Tabío, su más ilustre alumno a comienzos de los 2000, para subrayar la necesidad de una nueva utopía que oxigenara el proyecto socialista cubano.

De los aristócratas y burgueses de Gutiérrez Alea pasamos a una variopinta representación del proletariado cubano. Como ocurre en *Madagascar*, *Central do Brasil* y *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, las circunstancias en que viven los personajes se vuelven intolerables; y en este caso, como en varios otros, concentran sus esfuerzos para salir de aquel lugar.

Al comienzo de *Lista de espera*, la discordia y el egoísmo se imponen en las relaciones forzadas entre varios temperamentos, catalizados por la escasez y la premura. Sin embargo, como ocurre en *Central do Brasil*, comienzan a operar en la historia paulatinos saltos del nivel de realidad. El filme deja de ser una semblanza de aquella Cuba presente para transformarse en una Cuba

9 Jablonska (2012: 50), Del Río y Cumaná (2008: 179-188), entre otros.

soñada, donde los sujetos ya no se asumen como potenciales pasajeros, sino que construyen una comunidad basada en la solidaridad y el respeto mutuo, tal como algunos soñaron en cierto momento el socialismo caribeño.

En otras cintas, como *La ciénaga* o *Whisky*, la realidad no va cediendo espacio a la utopía, sino que se impone sobre los personajes y los asfixia. Sin embargo, el deseo, realizado o no, de escapar a otro sitio continúa presente. Al referirse a *La ciénaga*, Wolfgang Bongers explica que el plan de Tali y Mecha de viajar a Bolivia para comprar los utensilios escolares de sus hijos

... es un proyecto de fuga, de independización y de liberación para las dos mujeres, y que finalmente se descarta porque en un momento dado, el marido de Tali compra, sin avisar, las cosas y destruye el motivo del viaje... (2009).

El desplazamiento sí llega a efectuarse en el caso de *Whisky*: Jacobo abandona por unos días la fábrica y la habitación claustrofóbicas que posee en Montevideo para viajar a un balneario en Piriápolis con su hermano Herman y Marta, una empleada de muchos años a la que ha pedido que finja ser su esposa. En cambio, el protagonista, incapaz de soñar una realidad diferente, como la de *Madagascar*, estropea la oportunidad de estrechar contacto con Herman o iniciar un romance con Marta y prefiere concentrarse, como Isadora al comienzo de *Central do Brasil*, en las ingratitudes pasadas.

Estos filmes, de diferentes nacionalidades, conspiran en la construcción de un imaginario de ciudad que, a diferencia de la idealización del campo, sí aparece problematizado en lo social, cultural y político. Existe la intención de enlazar existencialmente la vida cotidiana de estas urbes con los personajes. *Madagascar* inicia con las multitudes de habaneros que viajaban cada mañana en bicicleta al trabajo en los noventa; de este paisaje, se recorta a Laura y su familia.

Los argumentos de estos materiales realizan especial énfasis en actividades rutinarias (comer o dormir), que se repiten una y otra vez en la pantalla como una suerte de cacofonía y repliegan a sus ejecutores a los niveles más bajos de la pirámide de Maslow. Rebeca Ferreira González identifica, en lo que ella llama el “cine mexicano de la contemplación”, características extensibles a otros materiales latinoamericanos del período (2013: 283). Asocia, por ejemplo, el cine de Amat Escalante con una “ruptura de la tradición narrativa del cine clásico” y defiende que el “cine de la contemplación lleva la reflexión sobre la realidad a un nivel exacerbado, y resalta a través de la reiteración elementos que muestran aspectos cotidianos” (p. 285).

Sobre esta línea, vemos cómo en algunos filmes el trabajo se convierte en una actividad alienante e iterativa. Las secuencias iniciales de *Whisky* enumeran dos jornadas laborales muy similares como ejemplo de lo que han sido las vidas de Herman y Marta, quienes, a pesar de tantos años compartidos, apenas se conocen. Algo similar ocurre con el reposo de los *clasesmedieros* semiurbanos de *La ciénaga*. Es un reposo que deviene vicioso en su monotonía, agotador.

La libertad parecería inscrita lejos de toda esta cinematografía de ciudad. Estrenada en Argentina el mismo año que *La ciénaga*, la complementa con un discurso sobre el mismo *topos*. Si la cinta de Martel opera en el terreno de la realidad sin utopía, la de Lisandro Alonso hace elipsis de la primera, la desplaza fuera de la diégesis, pero la mantiene en tenso diálogo con ese no lugar que retrata en *La libertad*. Cuando los personajes de Martel reposan, el protagonista de Lisandro Alonso trabaja en el campo, casi apartado de toda civilización. En este contrapunto, *La libertad* amplía sus lecturas sobre la exploración de las actividades cotidianas de un hombre que vive solo en una choza, vende los arbustos que tala y se alimenta de los animales que se tropiezan en su camino, todo narrado con cierto pintoresquismo y tempo rurales.

En cambio, al tomar conciencia de que el espectador implícito de la cinta, aquel que consume este tipo de cine autoral, se encuentra en otro tiempo y espacio, resulta también provechoso entender la diégesis como una alternativa, dependiente y derivada de la “realidad” urbana a la cual se alude de manera autorreflexiva. Esta alternativa, montada bajo el significativo nombre de *La libertad*, engrana en un juego de antónimos con la opresión, la claustrofobia y el sobrepoblamiento que otros títulos mencionados adjudican a la ciudad.

No obstante, la dicotomía entre realidad y utopía se extiende más allá del contraste entre campo y ciudad o civilización y barbarie, que por otra parte ha obsesionado a escritores, artistas y cineastas latinoamericanos desde hace ya más de un siglo. Para adolescentes como la Laurita, de Fernando Pérez, o la Maru y el Román, de Gerardo Naranjo en *Voy a explotar*, Madagascar y la Ciudad de México se proyectan, respectivamente, como geografías abstrusas, que adquieren relevancia por su lejanía de la cotidianidad presente. Aquí, la lectura de este no lugar es mucho más difusa, pero viene acompañada de cuestionamientos existenciales y de tipo sociopolítico. ¿Por qué, por ejemplo, Maru quiere huir, si su madre se ha disculpado y prefiere la muerte incluso? ¿Por qué el chico prefiere matar a ser “rescatado” por sus familiares? No se debe solo al amor que se tienen, sino al desprecio y miedo de reproducir la vida de los padres, que es la que está configurada para ellos si se quedan.

El no lugar de *Voy a explotar* y la posible fuga son incluso más subjuntivas si tenemos en cuenta, tal como señala Paul Smith que el muchacho pudo ser incluso una invención de Maru (2014: 113), lo cual queda sugerido a comienzos del filme cuando la chica escribe en su diario y narra en *over*: “Se llama Román, y existe, pero también yo lo inventé”. El montaje de la secuencia es cómplice de esta lectura. Por ejemplo, leemos en la libreta de Maru: “Yo lo vi”, y justo después la cámara muestra al adolescente, como si el verbo precediera a la realidad.

Algo no muy diferente ocurre con el cuadro que da nombre a *Temporada de patos*, donde cuatro personajes de diferentes edades —desde la preadolescencia hasta la juventud— se ven atrapados en un departamento por diferentes razones y se dedican a matar las horas, sin saber a ciencia cierta cómo resolver sus tempranas frustraciones. Aunque en la mayor parte del filme la ciudad aparece de manera elíptica, David Wood percibe que el filme comienza “en un lúgubre paisaje urbano caracterizado por la inmovilidad y el silencio” (2012: 17), lo cual permite hablar de una correspondencia entre los personajes y su ambiente, donde lo que ocurre con ellos quizás podría caracterizar el universo social al que pertenecen. Más adelante, Wood continúa:

Para los protagonistas de *Temporada de patos*, los discursos utópicos del modernismo arquitectónico aún están presentes, pero únicamente como un cascarón agotado que por los azares de la vida ellos han llegado a habitar vaciado de su sentido ideológico original (p. 21).

El paisaje, que muestra unos patos en un lago justo antes de que la paz sea rasgada por un disparo —tal como anuncia el título de la pintura—, se convierte en motivo de reflexión y, eventualmente, deviene un lugar de escape para el mayor de los personajes. Pero se trata de un escape percedero, acotado; el sentido de lo percedero y lo acotado de la huida, de la experiencia utópica, está dado por la profusión de marcos que, como señala Wood, “se vuelven un tropo visual recurrente a lo largo del filme” (p. 16).

En casos como *Madagascar*, *Voy a explotar* y *Temporada de patos*, el no lugar es más explícitamente un no tiempo, una tierra de nunca jamás a la que aspiran los jóvenes cuando la edad adulta los reclama. Como sucede, por cierto, con *Y tu mamá también* al final de la ruta; la azotea de los padres de Román y el departamento de Flama en *Temporada de patos*, espacio libre de

adultos, se convierten en una zona franca, en un *topos* carnavalizado donde las jerarquías se disuelven y los adolescentes y jóvenes pueden mostrar sus más íntimos miedos y deseos, para luego, como en la obra de Cuarón, dejarse poseer por las máscaras de la mayoría de edad o renunciar a ellas abrazando la muerte. Es elocuente, al respecto, que Ulises se conciba desnudo dentro de la pintura de *Temporada...*, como si fuera un *topos* donde existir a salvo del superego social.

Otras películas latinoamericanas ya sí “de carretera”, como explican Del Río y Cumaná (2008: 188), se valen del viaje como forma de entender la contemporaneidad y cuentan con “personajes desencajados, quienes persiguen un nuevo equilibrio”. Muchos de estos materiales, no obstante, remiten a un no lugar igual de subjuntivo que los antes mencionados, es decir, confinado al plano de lo posible y no al de lo presente. En *Yvy Maraey*, un documentalista, personaje que a su vez representa el propio director del filme, Juan Carlos Valdivia, sale en busca de la mítica tierra sin mal, habitada por indígenas que han permanecido a resguardo de la civilización occidental. La película incluye paralelamente una especie de monólogo interior audiovisual del autor-personaje, Juan Carlos Valdivia, donde se cuestiona en tanto artista el acto en sí de representación del otro y nos deja bien claro que cualesquiera de los caminos que eligió como creador de este filme implicaron renunciar a los muchos más que ofrece la inextricable realidad humana. A medida que avanzan, la película y el realizador-protagonista comienzan a desplazarse de lo que pudo haber sido un falso documental interactivo¹⁰ hacia un tipo de cine que podría catalogarse de “experimental” en tanto visual y sonoramente se intenta reconstruir el estado interior del protagonista que escapa del dominio de lo racional. Como en títulos ya mencionados, las constantes mudas del nivel de realidad dan fe de la imposibilidad de conocer cabalmente al otro en el plano de lo real, de vivir en carne propia la experiencia ajena (Planas, 2013). *Yvy maraey*, la tierra sin mal, deviene inalcanzable, en tanto pisar su geografía no implica sincronizarse en su espacio y tiempo:

Valdivia resuelve en un fragmento, en un par de tomas, la gran ironía del proyecto estatal boliviano. Los viajeros encuentran un bloqueo en la carretera. Yari desciende del jeep y trata de comunicarse con los bloqueadores que lo increpan en aymara. Él responde en guaraní. Harto ya de gritos ininteligibles, habla en castellano, solo así los aymaras le entienden... Más que una metáfora es un momento demoledor que explica la naturaleza intrínseca de un país que, a pesar de la diferencia y de las identidades y de las reivindicaciones de la otredad, necesita de la lengua de los conquistadores para entenderse (Mesa Gisbert, 2013).

Consideraciones finales

Con el objetivo de abrir el camino a futuras sistematizaciones, presentamos a modo de conclusión algunas de los puntos nodales en los que convergen varios de estos filmes. En este tipo de cine, encontramos protagonistas asfixiados por sus realidades, que sueñan con un escape o se resignan a la vida que les ha tocado. Sean adolescentes que no quieren repetir la historia de sus padres, sean sujetos abrumados por la precariedad económica y la desidia social, los móviles más disímiles parecen converger en una carencia espiritual que relega

10 “Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (Nichols, 1997: 79).

a los personajes a la categoría de *outsiders*,¹¹ y que tiene en último término una lectura política. Esto implica que el *topos* hacia donde se proyecta la huida tenga una dimensión de no lugar, subjuntiva, a pesar de que en algunos casos cuente con una ubicación geográfica. Es así que en el caso de determinadas *road movies*, el desplazamiento sea solo aparente, mientras que el cine de autor puede hacer solo mención a este espacio en el título¹² o incorporarlo en algún parlamento o en el escenario, por ejemplo, como un cuadro, o incluso omitirlo por completo de la diégesis. Sin embargo, deviene una pieza clave para comprender el sentido último de la obra.

En muchos de estos casos, el no lugar resulta sumamente abstruso, lo cual solo subraya la imposibilidad siquiera de imaginárselo, aunque también su urgencia. En otras narraciones, el no lugar se erige zona franca o carnavalizada, donde los prejuicios, jerarquías y perversiones sociales suelen desaparecer en pro de una efímera y utópica armonía.

Por contraste, la realidad (urbana, nacional, etc.) desutopizada, o de utopías *crónicamente inviávels* (como la califica este filme brasileño), termina imponiéndose en la mayoría de estos filmes, ya porque resulte demasiado opresiva, ya porque las peripecias dramáticas sean cada vez más complacientes con las posibles aspiraciones de los personajes y el espectador implícito. A diferencia del no lugar, estas “realidades” se encuentran localizadas no solo geográfica, sino históricamente. Es usual que algunos realizadores las describan por medio de actividades monótonas y banales que no suelen figurar en películas comerciales.

Bibliografía

- Bongers, Wolfgang (2009). “Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso”, en *La fuga*. Recuperado el 17 de agosto de 2015 desde <<http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438>>
- Caballero, Rufo (2005). *Un pez que huye. Cine Latinoamericano 1991-2003* (La Habana: Arte y Literatura).
- Debs, Sylvie (2005). “De un Nordeste al otro: cómo el sertón se transformó en mar”, en Ottone, Giovanni (ed.) *Terra Brasil 1995-2005. El renacimiento del cine brasileño* (Madrid: T&B).
- Del Río, Joel (2015). Afinidades existenciales de Madagascar y La vida es silvar. Cine cubano, la pupila insomne. Recuperado el 3 de noviembre de 2015 desde <<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2015/03/22/afinidades-existencialistas-de-madagascar-y-la-vida-es-silbar/>>
- Del Río, Joel y Cumaná, María Caridad (2008). *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio* (La Habana: ICAIC).
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y utopía* (México: Siglo XXI).
- Fernández Retamar, Roberto (1974). *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América* (México: Diógenes).
- Fernández, Álvaro (2010). “El cine de Carlos Reygadas o la paradoja del estilo”, en *Casa del tiempo XXIX*. Recuperado el 15 de octubre de 2015 desde <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_54_58.pdf>

11 Josué, por ejemplo, al quedarse sin madre, pasa a figurar en la lista de niños callejeros que deambulan por Río de Janeiro invisibilizados socialmente. Herman y Marta no tienen vínculos afectivos con ningún personaje, más allá de lo estrictamente profesional.

12 Paul Julian Smith se refiere a “prestige pictures” y “festival films” distinguidos por “voluntarily abstruse titles, which are either portentously abstract (*Battle in Heaven* [*Batalla en el cielo*], Carlos Reygadas, 2005) or misleadingly precise (*Lake Tahoe* [Fernando Eimbcke, 2008] is set in Yucatán)” (2014: 28).

- Ferreiro González, Rebeca (2013). "El cine mexicano de la contemplación", en Soberón, Edgar (coord.) *Los cines de América Latina y el Caribe* (San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV).
- Holtje, Steve (2006). "Trying to Crack the Code: The Enigma of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 15, Op. 141", en *Culture Catch*. Recuperado el 6 de septiembre de 2015 desde <http://www.culturecatch.com/music/shostakovich_symphony15>
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1988). *Dialéctica del iluminismo* (Buenos Aires: Sudamericana).
- Jablonska, Aleksandra (2012). "El nomadismo latinoamericano o la búsqueda del vínculo con el origen (una reflexión sobre El viaje de Fernando Solanas)", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* (Universidad de Colima). Recuperado el 15 de agosto de 2015 desde <<http://www.redalyc.org/pdf/316/31624694004.pdf>>
- Mesa Gisbert, Carlos D. (2013). "Yvy Maraey. Yo Soy el Otro", en *Carlos D. Mesa Gisbert*. Recuperado el 6 de noviembre de 2015 desde <<http://carlosdmesa.com/2013/11/06/yvy-maraey-yo-soy-el-otro/>>
- Mignolo, Walter (1998). "Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial", en *RAM-WAN 51*. Recuperado el 28 de octubre de 2015 desde <<http://www.ram-wan.net/restrepo/decolonial/20-mignolo-geopolitica%20del%20conocimiento.doc>>
- Montaldo, Graciela (1999). "Intelectuales y artistas en la sociedad argentina en el fin de siglo", en *Latin American Studies Center* (University of Maryland).
- Nagib, Lúcia (2006). *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias* (São Paulo: CosacNaify).
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Madrid: Paidós).
- Ottone, Giovanni (2005). "Características y tendencias del renacimiento del cine brasileño", en Ottone, Giovanni (ed.) *Renacimiento del cine brasileño* (Madrid: T&B).
- Planas, Justo (2013). "Movies From the Dimensions of Otherness", en *FIPRESCI*. Recuperado el 18 de agosto de 2015 desde <<http://www.fipresci.org/festival-reports/2013/international-festival-of-new-latin-american-cinema/movies-from-the-dimensions-of-otherness>>
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Lander, Edgardo (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO), 246. Recuperado el 9 de julio de 2016 desde <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/libros/lander/quijano.rtf>>
- Ramírez Miranda, Francisco Javier (2012). "Batalla en el cielo", de Carlos Reygadas (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), 1-8. Recuperado el 26 de octubre de 2015 desde <http://www.asaeca.org/aactas/ramirez_miranda__francisco_javier_-_ponencia.pdf>
- Reygadas, Carlos, entrevista de Miranda Romero (2003). "Japón se llama así porque quise evocar al sol naciente: Reygadas" (La Jornada), abril 20. Recuperado el 31 de julio de 2015 desde <<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/20/06an1esp.php?origen=espectaculos.html>>
- Reygadas, Carlos, entrevista de Roger Koza (2013). "Carlos Reygadas: Se me acusa de revelar mi intimidad, como si las sábanas fueran sagradas" (Córdoba: La Voz), agosto 15. Recuperado el 31 de julio de 2015 desde <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/carlos-reygadas-se-me-acusa-revelar-mi-intimidad-como-si-sabanas-fueran-sagradas>>
- Reygadas, Carlos, entrevista de Jason Wood (2015). *Carlos Reygadas (full interview on Japon)*, enero 20. Recuperado el 22 de julio de 2015 desde <<https://www.youtube.com/watch?v=UDZk3n1zfp4>>

- Service, Tom (2013). "Symphony guide: Shostakovich's 15th", en *The Guardian*, septiembre 23. Recuperado el 18 de octubre de 2015 desde <<http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/sep/23/symphony-guide-shostakovich-15-tom-service>>
- Smith, Paul Julian (2014). *Mexican screen fiction. Between cinema and television* (Londres: Polity).
- Soberón Torchia, Edgar (coord.) (2013). *Los cines de América Latina y el Caribe* (San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV).
- Sousa Santos, Boaventura (2009). *Hacia una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social* (México: Siglo XXI).
- Tompkins, Cynthia (2013). *Experimental Latin American cinema. History and aesthetics* (Texas: University of Texas Press).
- Wood, David (2012). "Utopías y maneras de ver en Tlatelolco: *Temporada de patos*", en Curiel de Icaza, Claudia y Muñoz Hénonin, Abel (coords.) *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo: Ficción* (México: Cineteca Nacional), 14-26.
- Zanin Oricchio, Luiz (2003). *Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada* (Rio de Janeiro: Estação Liberdade).

CUADERNOS CLACSO-CONACYT

El **programa de becas CLACSO-CONACYT** es una iniciativa de movilidad académica regional orientada al campo de las ciencias sociales y las humanidades cuyo principal objetivo es apoyar la formación de investigadores de América Latina y el Caribe que realizan estudios de posgrado en instituciones académicas mexicanas.

A lo largo de su historia México ha sido un país de referencia y un espacio clave para el desarrollo de los académicos e intelectuales latinoamericanos. Continuando esta tradición, numerosos programas de maestría y doctorado de excelencia mexicanos han recibido en sus aulas a estudiantes procedentes de América Latina y el Caribe, a través del programa CLACSO-CONACYT.

Los trabajos reunidos en los **cuadernos CLACSO-CONACYT** constituyen avances de investigación en diversas áreas del conocimiento del campo de las ciencias sociales y las humanidades, producidos por los estudiantes que forman parte del programa. A través de esta iniciativa, CLACSO contribuye a continuar fortaleciendo y ampliando el trabajo de cooperación y desarrollo académico en América Latina y el Caribe.



El **Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales** es una institución internacional no-gubernamental con status asociativo en la UNESCO, fundado en 1967. En la actualidad reúne a 542 centros de investigación y posgrado en el campo de las ciencias sociales y las humanidades situados en 41 países de América Latina, el Caribe, Estados Unidos, Canadá, Alemania, España y Portugal.



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología



CLACSO