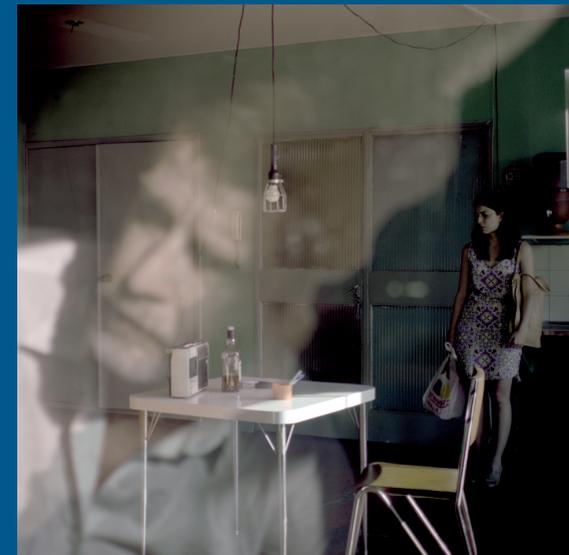


Bernhard Chappuzeau

**Cine Arthouse
Latinoamericano**

La articulación local-global en el
cine contemporáneo



ROMANISCHE STUDIEN

Bernhard Chappuzeau

Cine Arthouse Latinoamericano

la articulación local-global en el
cine contemporáneo

BEIHEFTE | 10

AVM.edition

Índice general

Agradecimientos 7

Cine arthouse latinoamericano

Post-nacional, independiente, académico: desplazamientos y resistencias
del cine 11

I. El valor mediático del cine y la diversidad cultural en la globalización

¿Cómo situarse en la globalización? 23

El valor mediático: la popularidad de la televisión y la web audiovisual
versus la cinefilia 27

La creatividad a nivel local frente a las políticas de la cultura 33

Conceptualizar la relación entre el espacio cultural y la estética del cine: los
objetivos del giro transdisciplinario 37

II. Reconstruir el cine arte en colaboración con los foros internacionales

La caída del sector cinematográfico en América Latina en los años 1990 y la
disparidad entre la producción y la distribución del cine contemporáneo. 43

La justeza del cine independiente 51

Solitarios: los nuevos modelos internacionales 61

Los nuevos festivales de cine y la diversificación de los programas de apoyo 73

¿Cuál es el valor de lo nuevo? Una discusión tomando como ejemplo la opera
prima en la coproducción internacional: Lucrecia Martel, Claudia Llosa,
Tania Hermida, Enrique Rivero, Rodrigo Moreno 81

III. Reconsiderar la comunicación en el cine arte: la percepción al servicio de la diversidad estética

Discontinuidades entre la percepción y la comprensión: la disposición del
afecto 93

Lisandro Alonso y la recepción de la imagen voluminosa en el cine
independiente postnacional 107

El kairós del momento y la densidad atmosférica. 119

Laura Citarella y Verónica Llinás: considerar las condiciones del proceso productivo para la percepción del clima cinematográfico	129
Suzana Amaral y la habilidad de sumergirse en el acto de sentir el mundo . . .	137
El recommienzo de cada instante: el caminante de Eryk Rocha	143
El pensamiento nómada y el cine como herramienta de investigación	155

IV. Repensar la autonomía de la imagen: el cine arte y la imagen-contemplación

La inmersión en el pensamiento y el encuentro con la obra de arte	163
La condición humana y el compromiso político-social: la diferenciación entre aisthesis y techné	169
Los valores del acontecimiento y del vacío para el modo artístico: entre la legibilidad y la autonomía estética	173
Inspirarse en la poética del cine europeo, asiático y latinoamericano: Julián Hernández entre la dinámica del deseo y la contemplación del amor	179
Carlos Reygadas: la contemplación del ciclo de la vida y las resonancias del ser en el mundo	195

V. Remodelar la pantalla grande: establecer un plan de consistencia para la indeterminación de la imagen audiovisual en el cine

De la pericia del plano al plan de consistencia	225
Marcelo Gomes y Cao Guimarães: la división de la pantalla	235
Mariano Cohn y Gastón Duprat: del plan de hibridación al juego advertido con las limitaciones de la industria del arte	251

VI. Perspectivas del cine *arthouse* en América Latina

El ejemplo y la tendencia.	265
Incentivos de la coproducción internacional vs. el manifiesto opositor: los casos de Neto Villalobos y El Pampero Cine	267
Paz Encina: la oralidad guaraní, el subtexto español y la concentración de la imagen	273
Conclusión: el presente y futuro del cine arthouse en América Latina	281

Apéndice

El corpus de 120 largometrajes para la concepción del cine arte en América Latina	289
Bibliografía	293

We don't need cinema if we know how to train our mind properly.

No necesitamos el cine si sabemos entrenar nuestra mente de forma apropiada.

Apichatpong Weerasethakul

^o Apichatpong Weerasethakul, "Apichatpong Weerasethakul", en *Las naves* 1, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2013), 155.

Agradecimientos

Agradezco muy especialmente a los artistas Laura Citarella, Marcelo Gomes, Cao Guimarães y Eryk Rocha el intercambio de ideas sobre las nuevas formas de sentir y pensar con el cine contemporáneo, y a colegas en Europa y las Américas las buenas conversaciones críticas: Gonzalo Aguilar, Jens Andermann, Leonor Arfuch, Ezzio Avendaño, Emilio Bernini, Lisa Block de Behar, Vittoria Borsò, Uta Felten, Graciela Fernández Toledo, Reinhold Görling, Hermann Herlinghaus, Geoffrey Kantaris, Werner Mackenbach, Joachim Michael, Joanna Page, Laura Podalsky, Carolina Rocha, Friedhelm Schmidt-Welle, Jean-Claude Seguin, Inge Stache, Alejandra Torres, Patricia Torres San Martín, Jörg Türschmann, Daniel Verdú-Schumann. Quiero hacer una mención especial a los evaluadores de este trabajo monográfico: Dieter Ingeschay, Christian von Tschilschke y Christian Wehr. También agradezco a profesores, gerentes y bibliotecarios del CCC en México, la FUC y la ENERC en Buenos Aires la enorme hospitalidad y entrega de materiales puestos a mi disposición. A Laura Molt le agradezco la lectura atenta de mis textos. Asimismo, este trabajo no habría sido posible sin el apoyo constante por parte del Vicepresidente de Investigación de la Universidad Humboldt de Berlín, Peter Frensch, la Humboldt Graduate School y el Instituto de Romanística que me brindaron el espacio físico necesario como Humboldt Research Fellow entre 2014 y 2017.

Cine arthouse latinoamericano

Post-nacional, independiente, académico: desplazamientos y resistencias del cine

Introducción

Buena parte de las producciones cinematográficas se ha alejado del cine popular de una forma decisiva. Este ensayo es una propuesta conceptual para analizar e historizar esta tendencia cada vez más creciente de un cine arte que se articula sobre todo en los festivales internacionales. La cultura arthouse que promueve la diversidad cultural con sus asociaciones sin fines de lucro es un nuevo paradigma en los estudios del cine latinoamericano en relación con la globalización, y todavía se basa en una dicotomía entre la cultura política establecida y nuevas formas estéticas del cine en condiciones desventajosas¹.

La situación actual tiene como trasfondo tres condiciones especiales que requieren de más explicaciones. Primero surge un nuevo profesionalismo académico y se aumenta la matrícula en las escuelas de cine en América Latina en un tiempo amenazante a mediados de los años 1990. Ese ambiente, con una reducción de las salas de cine y su absorción por los consorcios hollywoodienses, ha sido francamente hostil para los debutantes. En segundo lugar, sorprende el interés experimental de los debutantes frente a un público que no solo da la espalda al cine nacional sino también al cine en general, con una disminución significativa de los boletos vendidos en comparación con las décadas anteriores. En tercer lugar, asombra en las escuelas la exigencia artística y la distancia de la industria de entretenimiento, fenómeno al que se refiere Manuel Antín, fundador de la Universidad del Cine de Buenos Aires en 1991:

El cine no es una artesanía, es un arte. [...] Una película no debe ser consecuencia del hacer sino del pensar, del sugerir, del proponer. El espectador no es un animal exánime en la oscuridad sino una persona humana que busca so-

¹ Sophia McClennen, *Globalization and Latin American Cinema: Toward a New Critical Paradigm* (New York: Palgrave Macmillan, 2018), 26.

luciones a sus dudas y respuestas a sus preguntas. El cine no debe ser evasión ni invasión, sino un tren de luz hacia la inteligencia y la libertad.²

Esta situación contradictoria deja de manifiesto una polarización entre la tradición del cine en América Latina y un cine con rasgos de vanguardia, tal como lo acentúa últimamente el cineasta argentino Mariano Llinás:

Una película hoy es como una obra de teatro o como una banda indie. Estamos en un momento de profundo cambio del fenómeno cinematográfico: ya no se sabe qué es el cine una vez que la película está terminada; las películas se bajan de internet; la gente no va al cine porque es carísimo y los únicos cines son los de los shoppings. Es algo que se está reinventando a sí mismo. En ese sentido, no sé qué es una película popular [...]. Sobre el cine pesan 100 años de historia de masividad, fue el arte popular del siglo XX. Pero el siglo XX terminó, las masas que iban al cine no existen más, las salas no existen más, las películas con atractivo masivo que podían mezclar vanguardia y tradición en términos narrativos no existen más. Es una actitud nostálgica seguir pensando el cine de esa manera.³

Las ganas de experimentar reafirman un potencial mediático a pesar de no poder recurrir a sus localidades antiguas y al público de antes. La primera década del nuevo siglo nos presenta una cantidad y variedad de producciones sin precedente en la historia de América Latina. Sin embargo, se sospecha que la cinefilia se ha convertido en una práctica anacrónica y ajena a la realidad cotidiana. Un porcentaje reducido de proyecciones del cine nacional y la ausencia de un *market share* entre los países latinoamericanos contrastan con el aumento progresivo de festivales de cine y el éxito extraordinario de producciones latinoamericanas en aquellos lugares efímeros: es decir en algunos de los centros culturales que han recibido un mayor impacto del espíritu cosmopolita.

El valor mediático del cine independiente que se define en primer lugar como arte, se desprende de la academia y crea redes alternativas de producción, sin colaborar ya más con la industria cinematográfica. Sergio Wolf explica cómo las nuevas modalidades de la producción estética constituyen un “laboratorio de ideas”:

Las películas se convierten en proposiciones sobre cómo hacerlas: hubo y hay alianzas que se tejen entre generaciones, modelos inventados desde el lugar

² Osvaldo Mario Daicich, *El nuevo cine argentino (1995–2010): vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea* (Villa María: Eduvim, 2015), 71.

³ Ximena Tordini y Javier Alcácer, “Axiomáticas de un filmmaker”, *Crisis*, 12 (2016), consultado el 28 de febrero 2017, www.revistacrisis.com.ar/notas/axiomaticas-de-un-filmmaker, s. pág.

del deseo de hacer cine, sistemas productivos creados a partir de búsquedas conceptuales –con rodajes de una vez por mes, durante medio año–, modelos teóricos que se someten a la práctica de la realidad, escuelas de cine que ayudan a producir, coproducciones y cooperativas, entre muchísimas otras variantes.⁴

Se adopta el emblema del cine independiente de forma general, a pesar del problema que plantea esta definición frente a los institutos que fomentan la mayoría de las producciones. INCAA (Argentina), ANCINE (Brasil), IMCINE (México) no se limitan a regular el proceso sino que intervienen también en la producción de las películas fomentadas. Según Rafael Filipelli, el cine independiente surge en el momento en el que la Universidad del Cine asume en los años 1990 la producción de manera oficial y formal porque el fomento de parte del Instituto Nacional de Cine implica, según él, siempre una cierta dependencia⁵. Es un cambio que propulsan sobre todo las instituciones académicas de los tres países con mayor infraestructura desarrollada, Argentina, Brasil y México. Pequeñas cooperativas de estudiantes egresados suceden al espíritu de las escuelas de cine. Sin embargo, el emblema del cine independiente sigue funcionando en un sentido inclusivo que opone de una forma general el nuevo cine de autor, a partir de los años 1990, a un cine de género y entretenimiento producido por la industria. Naturalmente, hay excepciones que vinculan un estilo más experimental con las formas de producción en el cine industrial. Tomando como ejemplo a los cineastas Mariano Cohn y Gastón Duprat se discutirá una posición fronteriza en el capítulo V.

Considerando los países más productivos se advierten las disputas entre tres posiciones políticas. El cine de autor concibe la idea del cine nacional para abordar de una forma eficaz la crónica de los problemas sociales. Desconfía del cine popular y compite con él. Su debilidad es la eficacia de ese mecanismo. En cambio, el cine producido en condiciones precarias que destaca más su carácter artístico busca la afiliación nacional, pero no se identifica con la eficacia narrativa del cine de autor. Sus directores no pueden sufrir las consecuencias respectivas en el mercado y se solidarizan con sus aliados en otras partes del mundo. Otro tipo de cine se orienta abiertamente hacia el mercado nacional e internacional vinculándose de una forma ostensible con los discursos políticos de la época. Por eso se ve acusado de haber transmi-

⁴ Sergio Wolf, “Introducción”, en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Bafici, 2009), 7–11, aquí 8.

⁵ Sergio Wolf, “La universidad como productora”, en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Bafici, 2009), 79–85, aquí 82.

tido valores transnacionales. En todos los casos se notan los imaginarios de la globalización con sus articulaciones locales. Los medios de producción y contenidos culturales locales ya no demarcan una línea fronteriza entre los desacuerdos de posiciones irreconciliables.

El mayor grado de visibilidad lo reciben las grandes coproducciones internacionales que aspiran al éxito comercial en muchos países y promocionan una utopía transnacional de la cultura latinoamericana, como *DIARIOS DE MOTOCICLETA* (2004) de Walter Salles y *BABEL* (2006) de Alejandro González Iñárritu. Estas coproducciones reforman el sistema de estrellas “latinas” y su iconografía respectiva como alianzas afectivas (“emergent subjectivities that vibrate with the pulsations of the globalized present”⁶). Su repercusión conflictiva tiene que ver con la contradicción entre el espíritu cosmopolita y la fascinación por el mundo suburbano. Muchas veces se critica una idealización impropia de la cultura popular y sus alegorías nacionales (*ORFEU* de Cacá Diegues, 1999) y un consumismo de la pobreza y la violencia (*CIDADE DE DEUS* de Fernando Meirelles y Katia Lund, 2002), para sacar provecho comercial de una “cosmética” del hambre⁷, una distorsión sarcástica del manifiesto del Cinema Novo. Los estudios de Andrew Higson aclaran que la idea del cine nacional siempre está basada en un imaginario normativo de la identificación para mirar hacia adentro de la comunidad imaginada y diferenciarse por medio de fronteras. De hecho, el cine siempre se ha alejado de ese concepto por sus formas de producción y recepción: “es inapropiado suponer que el cine y la cultura filmica están circunscritos por los límites del estado-nación”⁸. Sin considerar esta objeción, los estudios sobre el cine brasileño defienden la relevancia del alma colectiva de la nación para definir un contexto político-social del cine:

Cinema has almost always, even when it has got it wrong, acted as a kind of moral opinion poll, sounding out the collective soul of the Brazilian people, as well as playing a significant role in documenting the nation's historical process.⁹

⁶ Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 8.

⁷ Ivana Bentes, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, *ALCEU* 15, vol. 8 (2007): 242–55, aquí 242.

⁸ Andrew Higson, “La limitante imaginación del cine nacional”, *Crerios* 59 (2014): 994–1010, aquí 1008.

⁹ Lúcia Nagib, *Brazil on Screen: cinema Novo, New Cinema, Utopia* (London / New York: Tauris, 2007), xi.

Aprender la historia en Brasil significa limitarse a la lógica de un cine que se distingue de una visión continental por el uso de la lengua portuguesa¹⁰.

Las utopías frente a la cruel realidad de la pobreza en la gran ciudad siguen relacionadas con los paisajes emblemáticos del pasado, como el Sertão en *CENTRAL DO BRASIL* (1998) de Salles. Pero estas bases ideológicas están perdiendo su relevancia. La condensación simbólica ya no pretende ser otra cosa que una verdad imaginaria y la rige una presencia física cada vez más pronunciada de un cine sensual, menos discursivo y más performativo, como se ve a partir de la influyente obra siguiente de Salles, *ABRIL DESPEDAÇADO* (2001, con la colaboración importante de Karim Aïnouz). Precisamente la imagen de Brasil como país violento y con mayor desigualdad social ha cementado una recepción estereotipada en los países vecinos con “una exotización ambigua, mezcla de estigma e idealización”¹¹. *ABRIL DESPEDAÇADO* es malinterpretado por la revista *El Amante* como “estética turística” de un multiculturalismo con una “arquitectura vendible y carente de riesgo estético” para una “caza de festivales”¹². La acusación de ser un producto de exportación carente de autenticidad produce un dolor neurálgico frente a la realidad del cine arte independiente. Una década más tarde se transforma el afecto por la naturaleza nortea realmente en una visión turística y le sigue el abandono de la cultura brasileña en *PRAIA DO FUTURO* (2014) de Karim Aïnouz, donde los protagonistas se buscan la vida en Alemania – igual como el director de la película. Con este desplazamiento se anuncia una transición que plantea las relaciones humanas fuera del discurso tradicional, oscilando entre espacios. El mensaje del cineasta se aleja cada vez más del sustrato simbólico de sus críticos. Una cotidianeidad desorientada y no procesada por la reflexión ha reemplazado a una cultura popular que antes se sobreentendía como localizada en un contexto político-social específico.

El cine argentino destaca el acento en la innovación estética formal y la relaciona con la época de crisis¹³. Hacer cine políticamente construye la vi-

¹⁰ Lisa Shaw y Stephanie Dennison, *Brazilian National Cinema* (New York: Routledge, 2007), 1.

¹¹ Marina Moguillansky, “¿Qué ves cuando me ves?: la recepción del cine brasileño por la crítica cinematográfica en Argentina”, en: *Passo da Guanxuma: contactos culturais entre Brasil y Argentina*, ed. por Isis Costa McElroy y Eduardo Muslip (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013), 107–29, aquí 127.

¹² Moguillansky, “¿Qué ves cuando me ves?”, 126.

¹³ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006); Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham: Duke University, 2009).

sión del país como escenario del cine independiente internacional. La primera edición del festival BAFICI es inseparable del estreno de un largometraje fundador del nuevo cine argentino, *MUNDO GRÚA* (1999) de Pablo Trapero: “Tal vez ningún otro festival se parezca tanto a sus películas como éste”¹⁴. Al revisar las posiciones ideológicas resaltan a la vista las semejanzas entre Argentina y Brasil. Criticar la producción cinematográfica en Brasil y México desde Buenos Aires significa, como ya hemos visto, pensar en esquemas de prejuicios según un “marcado contraste con la crudeza glamorosa del combo pobreza-más-acción producido transnacionalmente del cine surgido en México y Brasil”¹⁵. El cine de las favelas y la polémica de la violencia en Brasil, *TROPA DE ELITE* (2007) de José Padilha y sus secuelas, coinciden con el impacto comercial de la narco cultura en México, p. ej. en *EL INFIERNO* (2010) de Luis Estrada. Pero ese fenómeno tampoco es ajeno a la cinematografía de Argentina, como indica la ola publicitaria para *EL CLAN* (2015) de Pablo Trapero, cuyo saborear del morbo parece tan ajeno a los primeros proyectos de ese cineasta.

Por el contrario, en México mismo prevalece la visión de un “lirismo sombrío”, con “poderosos movimientos creativos y grandes talentos artísticos”: el desencuentro con la cultura popular agrava la “agonía del cine nacional” mientras crece el número de debutantes con ganas de experimentar con el medio¹⁶. Los cineastas formados en las escuelas universitarias de cine van a los talleres de los festivales para crear un cine versátil, de pocos recursos, con una posición intimista y vacilante entre las influencias diversificadas¹⁷. Las visiones desde la academia mexicana no tienen mucha repercusión fuera del país, a pesar de una proximidad innegable con las cinematografías del sur. Un cine “antiespectacular”, “autorreflexivo” y “autorreferencial” crea lazos norte/sur y occidente/oriente en nuevas constelaciones, por ejemplo, entre Carlos Reygadas (México), Lisandro Alonso (Argentina), Apichatpong Weerasethakul (Tailandia) y Abbas Kiarostami (Irán)¹⁸. En síntesis, la repercusión

¹⁴ Oubiña en Jaime Pena, “La línea de la sombra”, en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999–2008*, ed. por Jaime Pena (Madrid: T&B, 2009), 9–14, aquí 11.

¹⁵ Jens Andermann, *Nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Paidós, 2015), 13.

¹⁶ Jorge Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano* (México: UNAM, 2011), 13–5.

¹⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, “Sobre el cine mexicano contemporáneo visto desde la academia”, en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*, ed. por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (México: Cineteca Nacional, 2013), 11–3.

¹⁸ Jorge Ayala Blanco, “Esta crítica joven sí se lee”, en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*, ed. por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (México: Cineteca Nacional, 2013), 79–81, aquí 79.

de los modelos internacionales en el cine latinoamericano es una oportunidad para cerciorarse de los conceptos cinematográficos relevantes.

Las historias dispersas ya no concluyen en un proyecto político-histórico. Un ejemplo significativo de este proceso en México es también *REVOLUCIÓN* (2010), una compilación de diez cortometrajes que no esconden su ironía en relación con el título. La participación de Carlos Reygadas será tratada en el capítulo IV. Precisamente en el punto de mira del cine político, y dentro del marco de los graves problemas que enfrenta la sociedad en el año del centenario de la revolución, surgen visiones sensibles y marcadas por un abandono de los sustratos culturales determinados, a pesar de la fuerte influencia del cine político tradicional en América Latina. El cine independiente ya no se define por su imagen justa, un acto relacionado con la justicia que se detallará en el capítulo II, sino que propone en primer lugar una situación estética. Es una visión que invita a comparar cineastas de diferentes países latinoamericanos, como los chilenos Alicia Scherson y Matías Bize, los mexicanos Fernando Eimbcke y Alonso Ruizpalacios, los brasileños Chico Teixeira y Davi Pretto, el boliviano Martín Bouloq y el cubano Carlos Machado Quintela. Sus obras junto a otras aparecen en el apéndice que documenta el conjunto de películas en las que se basa este ensayo.

Las pocas fuentes citadas indican una convergencia argumental entre las cinematografías de Argentina, Brasil y México, más allá de agrupaciones temáticas, generacionales, continentales, nacionales o idiomáticas. Es obvio que un triángulo geográfico poderoso como este, con sus propios foros internacionales (escuelas, talleres, festivales), tenga una marcada relevancia en cineastas de los países vecinos. Algunas películas destacadas, procedentes de países como Costa Rica, Ecuador, Perú y Paraguay, serán incluidas en el análisis para reflexionar sobre un proceso que rodea la producción cinematográfica en todos los países latinoamericanos, independientemente de su enfoque cultural y el nivel de la infraestructura cinematográfica.

Articular las estéticas emergentes del cine independiente en los entornos y entidades de la cultura respectivos significa en consecuencia ratificar el intercambio con pares internacionales y caracterizar sus conceptos artísticos en una visión sumamente local y transnacional. La articulación depende de la formación de un marco de elementos comunes en las estéticas de cine a nivel global que facilite el intercambio de artistas, la producción y recepción de sus obras, a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales que las obras comprenden. Es una articulación en un sentido comunicativo que no se basa en

codificaciones, estructuras o formaciones estilísticas de representación, sino que se entiende como una práctica y una constelación autónoma. El objetivo principal es caracterizar algunos modos destacados de este marco de acción común para mostrar interrelaciones entre artistas, artefactos y teorías de arte en los foros internacionales que se formaron a lo largo de las últimas dos décadas. La articulación local-global señala que ya se estableció una unión materializada con acoplamientos entre los círculos de artistas, productores y críticos.

Para poder definir un anclaje en los tiempos del cine postnacional que aspira a ser un arte participativo se examinan primero los actos de situarse en la globalización. Los valores competitivos de los medios audiovisuales forman el punto de partida de la discusión. Después de presentar un balance de la reestructuración del mercado y la influencia de los nuevos modelos internacionales, el ensayo propone los tres pasos siguientes para la estructura básica de los conceptos cinematográficos: primero, la disposición afectiva del espectador frente a una constelación atmosférica en el cine, segundo, la autonomía de la imagen y la inmersión contemplativa del espectador al pensar con las imágenes en relación con temas fundamentales del ser en el mundo, y tercero, la creación de estructuras de un conjunto como plan de consistencia abierto a interpretaciones múltiples y organizado para la proyección exclusiva sobre la pantalla grande en el cine. Los tres modos corresponden a tres acciones: *sentir*, *pensar* y *construir*. Estos tres modos integran una nueva relación entre la teoría del cine y la filosofía de la imagen. Siempre ha existido una distinción entre la imagen en movimiento, la fotografía y la obra plástica que se basa en la presencia o ausencia del marco y la visión de conjunto de la imagen. En este ensayo los tres modos de la imagen cinematográfica establecen un momento prolongado de un tiempo vertical que asocia el *kairós* del momento con la contemplación de la obra de arte.

El espíritu de la época lo reflejan especialmente las publicaciones argentinas sobre la teoría de cine que incluyen traducciones de otras posiciones¹⁹ (p. ej.) así como artículos y críticas en revistas online de Brasil (*Cinética*, *Contra-campo*, *Significação*). Estos estudios serán complementados por otros de Europa y EUA sobre la filosofía de la imagen y la teoría cinematográfica, así co-

¹⁹ Aquí sirven como ejemplo las compilaciones editadas por: Gerardo Yoel, *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (Buenos Aires: Manantial, 2004); Alejandra Figliola y Gerardo Yoel, *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2010); Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini, *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015).

mo sobre la poética, que ya fueron traducidos al español (en pocos casos solo al inglés): Rudolf Arnheim, Gastón Bachelard, Raymond Bellour, Gottfried Boehm, Gernot Böhme, Stanley Cavell, Michel Chion, Jean-Louis Comolli, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Sol LeWitt, Jean-Luc Nancy, Pier Paolo Pasolini, Jacques Rancière, Pierre Schaeffer, Paul Schrader, Daniel Stern, Andrei Tarkovski y Bernhard Waldenfels. Ellos constituyen los verdaderos generadores de impulsos para el análisis, tanto en los capítulos teóricos como en inserciones sobre las interpretaciones de películas. Una suposición esencial ya será expuesta de antemano: el cine independiente latinoamericano no volverá a mediano plazo a la cultura popular que definía antes su fundamento.

*I. El valor mediático del cine y la diversidad
cultural en la globalización*

¿Cómo situarse en la globalización?

En el balance de la globalización dominan las críticas sobre las desigualdades y los desencuentros. Néstor García Canclini propone en “La globalización: objeto cultural no identificado” que la investigación tiene que representar “lo que la globalización excluye para constituirse” en sus tendencias homogeneizantes²⁰. Una de las interpretaciones habituales es la despedida de los modelos con el fin de mostrar la diversidad cultural de una forma ecléctica, como resultado de sus manifestaciones particulares, “de acuerdo con el principio postmoderno que acepta la reducción del saber a la coexistencia de narrativas múltiples”²¹. Según Renato Ortiz es una postura esquizofrénica: “por una parte, postmoderno, infinitamente multifacético, y por otra, uniforme, siempre idéntico”²². La comprensión de la cultura como lecturas múltiples de textos nivela la dimensión sistémica de procesos que no aclaran sus intenciones:

Toda ‘diferencia’ es producida socialmente, es portadora de sentido simbólico y de sentido histórico. Un análisis que considere sólo el sentido simbólico, tipo hermenéutica, corre el peligro de aislarse en un relativismo poco consecuente. Es como si la cultura fuera realmente un texto y cada quien le diera su propio significado. La lectura se derivaría entonces de una intención arbitraria: el posicionamiento del lector. No habría una relación necesaria entre los textos, su existencia se vincularía únicamente al interés de la mirada que los decodificara.²³

Ortiz no cree en el diálogo abierto entre las culturas. Su pesimismo critica las características universales emergentes y refleja la experiencia de una cultura desterritorializada frente al liberalismo de los mercados internacionales. Los colectivos sociales ya no pueden analizar y resolver sus problemas socio-culturales a nivel local. La articulación local-global se inscribe en las obras

²⁰ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada* (Buenos Aires, Barcelona, México D.F.: Paidós, 2005 [1999]), 48.

²¹ García Canclini, *La globalización imaginada*, 48.

²² Renato Ortiz, “Diversidad cultural y cosmopolitismo”, en *Cultura y globalización*, ed. por Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche, Jaime Eduardo Jaramillo (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999), 29–52, aquí 30.

²³ Ortiz, “Diversidad cultural y cosmopolitismo”, 43.

artísticas, los discursos intelectuales y otras manifestaciones culturales que se movilizan entre las culturas. Hasta la actualidad, las agencias internacionales de la cultura se evalúan en condiciones geopolíticas. Las decisiones artísticas dependen de los programas de editoriales, productoras y distribuidores.

La identificación del arte y la escena nos conducen a la idea de que el arte se realiza en determinados lugares. Sobre el mapa del mundo hay solamente algunos lugares donde el arte se desarrolla y exporta. Todos los trabajos producidos al margen son considerados satelitales y derivados de fenómenos lanzados desde el centro. Esto conduce a un criterio geográfico, es decir a una evaluación del arte sobre la base de un lugar de origen y un lugar de presentación.²⁴

Fernando de Toro critica los lugares de enunciación con un argumento irrefutable de la biopolítica: “From where do they speak?”²⁵. Por eso, la articulación local-global tiene que transparentar el lugar y la posición, la capacidad de aprender de otros y producir conocimiento, más sus itinerarios e implicaciones. Esta articulación contribuye además a la importación y exportación de teorías y conceptos.

La participación en la cultura depende de las modalidades de acceso y comunicación. Su dependencia la definen durante las décadas pasadas el tren de la innovación tecnológica, el acceso a las redes comunicativas, la segregación social y el espíritu de participación. Hay indicios que el ordenamiento de regulación según el mercado más potente no aborda la proliferación de consumo con sus digresiones en los nichos de la cultura que comparten artistas y consumidores. El modelo de García Canclini es una ciudadanía que no diferencia entre la disidencia del artista y la habilidad del consumidor:

Frente a la agenda homogeneizadora de la globalización esa disidencia sigue siendo una tarea valorable del arte, y de muchos grupos que, sin pretensiones artísticas, la practican. Pero al mismo tiempo lo que hay en las tendencias globalizadoras de confrontación con vidas imaginadas permite pensar que la opción por lo diferente –otras costumbres, otras medicinas, otros lenguajes– es ahora, más que nunca, una posibilidad integrable a nuestra cotidianidad. Sirve para ensayar modos no convencionales de ser ciudadanos.²⁶

La cultura local no es un modelo frente a o en armonía con uno global. El flujo y aceleramiento indican una fugacidad de los objetos y de las instituciones:

El mercado no puede *sedimentar tradiciones* ya que todo lo que produce ‘se evapora en el aire’ dada su tendencia estructural a una obsolescencia acelerada y generalizada, no solo de las cosas sino también de las formas y las instituciones.²⁷

Como el “mercado no puede crear *vínculos societales*, esto es, *entre sujetos*”, el medio mismo tiene que producir “mediaciones de la sensibilidad”: “Pues el *medio* no se limita a vehicular o traducir las representaciones existentes, ni puede tampoco sustituirlas, sino que ha entrado a *constituir una escena fundamental de la vida pública*”²⁸. La comunicación mediatizada, las *mediaciones* en la terminología de Martín-Barbero, ejerce una influencia sobre el mercado y las políticas. Cuestionando la secuencia de “espectáculo – espectacularización – espectador” se recuperan los rasgos creativos del consumo²⁹. En los actos “cómo hace sociedad el arte”³⁰ emerge, frente a las lógicas de eficacia y rentabilidad, la reapropiación de las obras de arte en la persona partícipe del *prosumidor* que se dedica a una interacción social sobre el arte³¹.

Las proyecciones de la globalización imaginada proponen una cotidianidad no convencional cuya capacidad de comunicación y tolerancia incluye la opción por lo diferente. Si consideramos el aprecio de la diversidad dentro de una mediación sensible, que configura la escena de la vida pública, nos acercamos a un campo de investigación de la experiencia misma más allá del análisis del discurso. Esta diferenciación tiene una función clave. La diferencia entre el ensayo presente y el esquema de las mediaciones de Martín-Barbero reside en esta puesta en escena de la comunicación que traslada el acento de las políticas y las lógicas de producción y recepción (el análisis del discurso para perfilar una *cultura política*) a los cambios de la *situación estética* (el análisis de la experiencia estética) y sus condiciones al perfilar la producción y recepción de las obras de cineastas destacados del nuevo siglo. Su finalidad es mostrar los potenciales innovadores de las estéticas cinematográficas a nivel internacional. De acuerdo con este propósito, uno de los objetivos es la mediación entre los estudios latinoamericanos, europeos y estadounidenses

²⁴ Daniel Capardi, “Acerca del arte conceptual”, *Revista de Filosofía* 6 (1995): 139–50, aquí 150.

²⁵ Fernando de Toro, “The Postcolonial Question: Alterity, Identity, and the Other(s)”, en *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, ed. por Alfonso de Toro y Fernando de Toro (Madrid: Iberoamericana, 1999), 101–35, aquí 102–9.

²⁶ García Canclini, *La globalización imaginada*, 192.

²⁷ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 2010 [1987]), xxv.

²⁸ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, xxiv–v.

²⁹ García Canclini, *La globalización imaginada*, 211.

³⁰ García Canclini, *La globalización imaginada*, 211.

³¹ García Canclini, *La globalización imaginada*, 219.

para reflexionar sobre el desarrollo de las estéticas cinematográficas latinoamericanas.

El valor mediático: la popularidad de la televisión y la web audiovisual versus la cinefilia

El concepto de la mediación, que surge en los años 1990 en forma paralela a la re-formación del cine arte, parte de la imagen del televidente que “es por entero distinto al cinéfilo (que se sitúa casi escolarmente frente a la pantalla, convencido de que aun la peor película transmite algo de los secretos de la vida) y acrecienta visualmente los goces del radioescucha”³². La cultura popular en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* “disemina (sencillísimas) fantasías del consumo y reelabora las jerarquías del gusto”³³. Produce un espectador modelo en los estudios de la cultura que aclaman un radio de acción masivo de las características intermediales. Como en las novelas de Manuel Puig se convierte la presencia de los medios de la comunicación en una utopía de masas: “son las devastaciones oníricas que ayudan a millones de personas a transitar hacia su modernización inevitable. *Lo popular*: la compenetración con la pantalla.”³⁴. Monsiváis afirma que la “ciudadanía global [...], en vez de dejarse colonizar por la hegemonía sociopolítica y mediática del globalismo, vive su contexto particular a partir de una ética y cultura global”³⁵. Desde la perspectiva de Vittoria Borsò “es la autoafirmación de una subjetividad en tránsito continuo; una subjetividad performativa, cercana a la concepción de Judith Butler”³⁶. Según esta disposición, el televidente adquiere la capacidad de

la expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y el goce. El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también

³² Carlos Monsiváis, *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 212.

³³ Monsiváis, *Aires de familia*, 212.

³⁴ Monsiváis, *Aires de familia*, 36.

³⁵ Carlos Monsiváis, “No sin nosotros”: *los días del terremoto, 1985-2005* (México: Era, 2006), 53-4.

³⁶ Vittoria Borsò, „Independencia y revolución: de las utopías a las paradojas. Transformaciones culturales en el pensamiento mexicano“, en *Independencia y Revolución: pasado, presente, futuro*, ed. por Brian Connaughton, Rodrigo Díaz, Néstor García Canclini, Carlos Illades, Gustavo Leyva (México: Universidad Autónoma Metropolitana / Fondo de Cultura Económica, 2010), 739-73, aquí 767.

producción de sentidos; lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social.³⁷

Martín-Barbero propone una perspectiva marginalizada y desterritorializada contra la “lógica diurna” de la supuesta manipulación de los medios masivos³⁸. El “avanzar a tientas, sin mapa o con solo un mapa *nocturno*”³⁹ revela en cada manipulación del espectador un valor mediático de *contra-esencialización*⁴⁰ porque los televidentes producen sus propios sentidos. La presunta seducción del espectador que se pierde en la compenetración contemplativa de la pantalla y reproduce involuntariamente la hegemonía sociopolítica cede ante un uso consciente y resistente. Él sabe modificar sus contenidos para convertirlos en una ilustración de sus conceptos de la vida. Como efecto positivo en la globalización de las culturas audiovisuales, “más que el cine, por el número de horas invertidas, la televisión destruye los bastiones del aislacionismo cultural”⁴¹.

En contraposición, el cinéfilo como escolar –sospechosamente disciplinado– lucha con dos suposiciones: no busca la proximidad, según Martín-Barbero un requisito fundamental para la inscripción personal en los actos de la mediación, y no cuestiona el valor simbólico de la imagen, rechazado por el crítico como transfiguración arquetípica de la realidad.

Por *retórica de lo directo* entendemos el dispositivo que organiza el espacio de la televisión sobre el eje de la *proximidad* y la *magia del ver*, en oposición al espacio cinematográfico dominado por la distancia y la magia de la *imagen*. En el cine la función comunicativa central es la poética –y ello, al menos como intención, hasta en los filmes más baratos–, esto es, la transfiguración arquetípica de la realidad. De ahí que aun atrapado por el argumento, aun fascinado por los rostros en primer plano, el espectador sea mantenido distante. Los objetos, las acciones y los rostros en el cine se cargan de valor simbólico.⁴²

³⁷ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 249.

³⁸ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 246.

³⁹ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 247.

⁴⁰ Véase la presentación de la teoría de Martín-Barbero como reencuentro entre modernidad y comunicación en Hermann Herlinghaus, „Estudios culturales: reencuentro entre modernidad y comunicación. La perspectiva de Jesús Martín-Barbero“, en *Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados* 10 (2000): 63–77, aquí 70.

⁴¹ Monsiváis, *Aires de familia*, 213.

⁴² Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 253.

La “magia del ver” constituye en los medios masivos una defensa de la “concepción no reproductivista ni culturalista del consumo”⁴³ y nutre su popularidad de los valores familiares en una penetración mutua de las esferas local y global. El valor mediático de la televisión se enfrenta a la crítica a la televisión como medio inferior. Se desmonta la autoridad intelectual del cinéfilo como responsable de la ausencia de la televisión en la investigación de la cultura, como un “mal de ojo de los intelectuales”⁴⁴.

Martín-Barbero y Monsiváis alteran la vieja jerarquía entre los medios para proyectar el mayor impacto emancipador de la televisión mientras que el cine se despidió como pasado de moda en su afán educativo y menor aceptación como medio masivo:

Ahora el cine, que fue durante la primera mitad del siglo XX el heredero de la vocación nacional de la novela –el público no iba al cine a soñar, sino a aprender, a aprender a ser mexicanos, nos repite C. Monsiváis–, lo ven las mayorías en el televisor de su casa. Con lo que la televisión misma se convierte en un reclamo fundamental de las comunidades regionales y locales en su lucha por el derecho a la *construcción de su propia imagen*, que se confunde así con el derecho a su memoria.⁴⁵

Con respecto a las estadísticas del Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL) y la Sociedad de Servicios para los Productores Audiovisuales (EGEDA) voy a demostrar por medio de datos estadísticos más adelante ese error fundamental de Martín-Barbero sobre la ilusión que la mayoría vea las películas del cine nacional contemporáneo en el televisor o la computadora de su casa (aparte de la diferencia fundamental entre los medios). Con respecto a la programación de la televisión se puede observar una nostalgia hacia la época del cine de oro, anterior a los años 1980, mientras que el cine actual no está tan presente. Otro pasaje intermedial plantea el uso de la computadora tipo *tablet* y el celular tipo *smartphone* en relación con el mercado de video, Youtube, Vimeo, etc. La piratería en Internet se orienta hacia un previo éxito comercial y la edición y difusión en DVD, un mercado en el que se nota un serio retroceso de las producciones de bajo presupuesto, y no solamente a nivel de ventas. Internet aparece como la contraparte del mercado sin perfil propio. Hay gente que realmente piensa que todo se puede encontrar en Internet. Propongo hacer la prueba y buscar obras exhibidas

⁴³ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 248, 253.

⁴⁴ Jesús Martín-Barbero, *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva* (Barcelona: Gedisa, 1999), 15–9.

⁴⁵ Martín-Barbero, *Los ejercicios del ver*, 25.

exclusivamente en pocos festivales sin marcar un hito en la crítica. Hay que añadir la divulgación de obras reducidas, cortadas y amputadas por Internet debido a una mala conexión de baja velocidad en la mayoría de las regiones.

Jean-Louis Comolli detecta en la posesión física de la película, “la felicidad de la cinemateca privada”, no solo un triunfo del marketing, porque los usuarios son “contados, vehiculizados, organizados en segmentos de mercado”, sino también un dispositivo televisivo de *home cinema* que ha abolido la relación entre el espectador y el cine: “Nada es extraño, excepto el filme que se pasa. Tranquila extrañeza. Un sofá, una mesa, muebles, objetos que son ‘mi’ o ‘su’ o ‘nuestro’ decorado.”⁴⁶ El espectador, que no va más al cine y se sumerge en los demás medios audiovisuales, se engaña a través de una “experiencia artística sin peligro, a consumir sin perder muchas plumas”⁴⁷. Las aplicaciones *online* agudizan esta situación. El *streaming* garantiza una disponibilidad de imágenes audiovisuales repetibles, interrumpibles, variables y cambiables durante las veinticuatro horas del día, más allá de un contexto específico que genere una estrategia de atención al medio. La proyección del “*streaming* o *downloading*” permite ver una imagen audiovisual cualquiera “sin que para ello sea necesario observar las prácticas del ritual de la proyección en la sala”⁴⁸.

El pos-cine transforma las condiciones de visión puesto que estas ya no dependen del silencio en la visión colectiva, la pantalla en la sala oscura y la duración determinada de antemano. El pos-cine se ve como la televisión: con la lógica del *zapping* de búsqueda individual de un estímulo constante, y con la lógica de la navegación en internet, que sigue un recorrido también individual, de encadenamiento (eslabonamiento por medio de *links*) *at random*. El pos-cine permite, configura, una mirada errática, fragmentaria, de atención flotante que ya no posee nada en común con la mirada (atenta, de recorrido sintagmático, que reconoce los sentidos asignados a las imágenes) que aun demanda el cine.⁴⁹

En cambio, la cinefilia sigue promocionando otro modelo: “El cine supone un espectador que sea un sujeto deseante de probar, que espere la alteridad, que

⁴⁶ Jean-Louis Comolli, “La excepción: notas sobre la televisión”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento / Imago Mundi, 2010), 145–51, aquí 149.

⁴⁷ Comolli, “La excepción: notas sobre la televisión”, 150.

⁴⁸ Emilio Bernini y Daniele Dottorini, “Filosofía, estética y política en el cine contemporáneo”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano, Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 241–50, aquí 242.

⁴⁹ Bernini y Dottorini, “Filosofía, estética y política en el cine contemporáneo”, 242–3.

tome un riesgo inminente. Un sujeto en el pleno sentido de la crisis abierta en cada sujeto.”⁵⁰. Este conflicto sobre la potencia de la pantalla de televisión y los medios que la aplican o reemplazan repercute en la teoría del cine en Argentina: “Bajo el imperio de la mercancía no debe existir más ese espectador de cine que acepte abrirse a lo desconocido, al fuera de campo”⁵¹. De ahí se cuestionan el lugar del cine y las prácticas de la cinefilia en las sociedades contemporáneas que piden una relocalización, reorganización y rearticulación en relación con las epistemes⁵² del cine y la cinefilia.

La cinefilia se ve obligada a anticipar elementos de ambas posiciones culturales opuestas, no puede abstenerse ni adoptar una postura de disidencia. Problematizar la comunicación y la percepción es una cuestión clave para repensar lo audiovisual después de una crisis esencial de sus valores social y mediático, como se nos presenta el desarrollo del sector cinematográfico productivo en América Latina a lo largo de los años 1990, después del colapso de las industrias cinematográficas nacionales en las legislaciones neoliberales. La discontinuidad entre la producción y la distribución posibilita una reformulación de los objetivos del cine. Hoy en día corregimos en América Latina –nuevamente– la cifra de un éxito comercial de una película a nivel nacional cada vez más hacia abajo. Cuando hablamos en 2006 de un éxito comercial, en el caso de llegar a 100.000 espectadores en Argentina, Brasil o México, en 2016 significa ya un éxito comercial llegar a 20.000 espectadores. Es muy cuestionable si se puede cuantificar el impacto cultural según estas cifras. En la terminología de las mediaciones de Martín-Barbero destaca la fórmula del “asumir los márgenes no como tema sino como enzima”⁵³. El agente marginalizado desencadena reacciones materiales multiplicadas en los centros de la cultura sin terminar en la adaptación o mutación de su propia estructura. Los efectos del cine arte contemporáneo se determinan en otro sistema de valores que el del cine popular de las épocas pasadas.

⁵⁰ Comolli, “La excepción: notas sobre la televisión”, 146.

⁵¹ Alejandra Figliola y Gerardo Yoel, “Lo observado”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 49–62, aquí 61.

⁵² El episteme abarca en el sentido foucaultiano el a priori histórico que condiciona el conocimiento en Michel Foucault, *El orden del discurso* (México: Tusquets, 2013).

⁵³ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 246; Hermann Herlinghaus, „Estudios culturales“, 74–5.

La creatividad a nivel local frente a las políticas de la cultura

Un estudio relativamente nuevo sobre las políticas culturales en América Latina propone un diálogo entre intelectuales de Brasil, Chile, Colombia y México para comparar los escenarios locales a nivel regional y sus relaciones con los escenarios internacionales. En su visión la diversidad cultural no es un simple hecho de coexistencia de diferentes culturas y etnias en la sociedad o una cuestión relacionada con su reconocimiento político, como p. ej. la aceptación de derechos de grupos minoritarios. La diversidad surge de iniciativas autónomas sin prescindir de un contexto institucional a nivel comunal:

‘La sabiduría está en las hormigas’. Hay una sabiduría caminando, pequeña, a la cual me he referido como aquella que deja rastros que, si se observan desde la altura o desde otro lugar, se podrá ver que son caminos que las organizaciones sociales, los grupos, los colectivos, los pueblos indígenas, los creadores solitarios, van proponiéndole a nuestra sociedad para hacer que la cultura sea lo que pretendemos.⁵⁴

A pesar de la imagen uniforme de las urbes más grandes de América Latina, como Bogotá, Buenos Aires, Lima, México, Río de Janeiro, Santiago y São Paulo, que sugiere una nivelación de las diferencias según la mundialización o el cosmopolitismo, la cultura en sus barrios se acerca más bien a la sociedad heterogénea con actividades creativas, música y deporte en colectivos comunitarios en cuanto más se alejen de la regulación del Estado.

Martín-Barbero perfila una “conciencia de un capital cultural propio”, percibida como riqueza que incentiva la valoración y un manejo individual y colectivo de autogestión⁵⁵. Se ocupan y comparten nichos de la cultura al reorganizar los espacios públicos en prácticas ecológicas y de sustentabilidad⁵⁶

⁵⁴ Germán Rey en Arturo Guerrero (ed.), *Las huellas de las hormigas: políticas culturales en América Latina* (México: Colegio de la Frontera Norte, Ministerio de Asuntos Exteriores y de la Cooperación, Convenio Andrés Bello, 2010), 62.

⁵⁵ Guerrero, *Las huellas de las hormigas*, 107–8.

⁵⁶ Lucina Jiménez en Guerrero, *Las huellas de las hormigas*, 191–4.

en comunicación con otras entidades internacionales. Patricio Rivas observa que los individuos se desterritorializan en este proceso e identifica tres dimensiones de trabajo para las políticas culturales: primero, cómo se integran en las dinámicas comunitarias y barriales; segundo, cómo se ponen al servicio de otros mundos posibles y tercero, cómo avanzan en la construcción de identidades complejas y compartidas en el sentido de disponer la diversidad creativa al diálogo con cualquier otra cultura⁵⁷. Son las mismas dimensiones que sigue el ensayo presente y que no corresponden con las estrategias políticas. Marta Porto advierte el dilema principal según la matriz cultural de la sociedad en vías de desarrollo económico que sigue defendiendo sus logros según las pautas preestablecidas de otras economías más poderosas⁵⁸. Su crítica coincide con la visión colombiana de Martín-Barbero que observa en la Ley Nacional de Cultura de Colombia (1997, última reforma en 2008) una separación inconsistente entre la cultura y el mercado de entretenimiento por un lado, y por el otro la falta de valoración de las culturas locales: “no están entendiendo la vitalidad, la vigencia, incluso, la cantidad de empleo que tiene que ver con la cultura”⁵⁹.

En los preparativos y festejos del Bicentenario de la Independencia entre 2009 y 2010 destacan los elementos folclóricos y desfiles cívico-militares relacionados con las ideas del territorio nacional: “200 años orgullosamente Mexicanos”, “200 años Bicentenario Argentino”, “Bicentenario de la Independencia de Colombia”, “Antorcha Bicentenario” (Venezuela), etc. La colaboración de artistas debe articular el “Grito del Bicentenario”⁶⁰. Las exposiciones, los recorridos de la antorcha y la puesta en escena de la hermandad entre los presidentes proponen una memoria cultural de raíces heroicas e idealistas, como espacio paralelo al dominio de los mercados de culturas no latinoamericanas⁶¹. En cambio, en la gestión de países europeos para los encuentros

interculturales del Bicentenario predominan las iniciativas de las representaciones locales con artistas e investigadores en proyectos pequeños que se coordinan a nivel regional. Se articulan según las características de la relación local-global ya detalladas, pensando en el contacto directo de artistas e investigadores con pares de su país⁶². Por lo tanto observamos una postura ideológica institucionalizada con un enfoque nacional por un lado, y múltiples iniciativas locales en articulación con pares internacionales por el otro que siguen transformando la imagen de la cultura nacional.

La articulación del espacio cultural común a favor de una integración continental latinoamericana no puede cumplir su objetivo de “afianzar la formación de un mercado cultural sin fronteras”⁶³. Se advierte un fracaso ante las restricciones severas de la movilidad internacional de ciudadanos latinoamericanos en la mercantilización de las visas con depósitos en cuentas internacionales de la Unión Europea y EUA⁶⁴. La reglamentación de la movilidad y la hipocresía del intercambio intercultural, que resulta de este desnivel en la relación con la UE y EUA, discriminan con mayor impacto a ciudadanos latinoamericanos en la progresión de la globalización. Se agudiza el dominio de las potencias económicas que pretenden controlar y disminuir los flujos migratorios incontrolables y esconden más bien la dimensión económica de sus principios de legalidad⁶⁵.

⁶² Este dato resulta de mi experiencia como representante alemán oficial de la cooperación académica (DAAD) en Argentina de 2006 a 2010. Como resumen de las reuniones alemanas –para concertar las actividades en los festejos del Bicentenario en los diferentes países hispanoamericanos– y de los encuentros con los colegas europeos de la cooperación académica y cultural, las iniciativas que finalmente se promueven para ser realizadas, surgen de los contactos individuales en las representaciones locales con investigadores y artistas que desean entablar un proyecto con colegas de un cierto país europeo y se coordinan y gestionan a nivel regional.

⁶³ Porto en Guerrero, *Las huellas de las hormigas*, 229.

⁶⁴ Porto menciona en la cooperación entre Brasil y España que España impide entrar a 4.000 brasileros cada semestre y reclama para los foros culturales el debate sobre una economía de solidaridad que favorezca el carácter cultural. Juan Luis Mejía critica los postulados falsos del intercambio internacional: “Hay gran dificultad para viajar, gran dificultad de movilidad. Quedé aterrado con ese estudio de movilidad que revela que un ciudadano de Dinamarca puede visitar 194 países sin visa, y un colombiano solo puede visitar 16 países sin visa. Es un concepto de ciudadano de tercera, de tercer mundo, ya se está llegando a extremos.” Guerrero, *Las huellas de las hormigas*, 243–4.

⁶⁵ Por cierto, es ésa la base del debate actual más conmovedor en la Unión Europea frente a la muerte de miles de refugiados en el mar mediterráneo que sirve de intimidación a los fines económicos de una política de exclusión. Los estados condescienden con la muerte de los refugiados al no prestarles el auxilio necesario.

⁵⁷ Guerrero, *Las huellas de las hormigas*, 42, 45.

⁵⁸ Guerrero, *Las huellas de las hormigas*, 89.

⁵⁹ Guerrero, *Las huellas de las hormigas*, 249.

⁶⁰ Así se denomina el encuentro de los grupos de artistas asociados para la preparación del Bicentenario y la proyección de su programación en México en 2009.

⁶¹ En la competencia de proyectos culturales se revelan los dispositivos culturales disimulados: el Bicentenario en la vía pública argentina destaca por ejemplo que Argentina compite con Brasil a nivel mundial entre las primeras industrias creativas, que favorecen, según el Gunn-Report, desde siempre los consorcios estadounidenses dentro del *image transfer* transnacional. Véase Sebastián Campanario, “Precusores y creativos: los argentinos de nivel internacional. La publicidad, al tope mundial” en *Clarín: Bicentenario 1810-2010*, consultado el 10 de junio 2016, bicentenario.clarin.com/nota4.php, s. pág.

Conceptualizar la relación entre el espacio cultural y la estética del cine: los objetivos del giro transdisciplinario

La diversidad cultural como descripción deficiente de la situación local proyecta la articulación entre pares internacionales y sitúa el estudio del cine arte emergente entre movimientos contradictorios. Hay que plantear un giro transdisciplinario para poder analizar el conflicto entre la situación estética del artista y las modalidades de la distribución, recepción y circulación de su obra en constelaciones afectadas por un mercado globalizado. Los estudios visuales relacionados con Mieke Bal y Susan Buck-Morss, entre otros, siguen postulando una “promiscuidad de la imagen” cuando se desprende de este contexto⁶⁶. Los medios de comunicación ayudan en este proceso. La comunicación en Internet como Facebook, Twitter, Youtube y su mayor difusión por medio de aplicaciones en celulares abre un espacio paralelo para recalentar el aura de las artes en los medios de comunicación como transmisiones y contagios de intensidades. No sustituyen los espacios físicos del arte. Como ya aclara Marshall McLuhan⁶⁷ sobre los medios como “extensiones del ser humano”, remite cada nueva manifestación mediática a otro mensaje. Así se considera una plusvalía de la comunicación virtual para apoyar los centros de arte. Los conflictos que surgen en esta comunicación, la incomprensión y el rechazo que tienen que ver con una duda intencional concebida por la obra de arte, reestablecen los rasgos principales de la estética.

La opacidad en la dinámica mediática produce fórmulas latentes como “el momento contemporáneo” o “el poder de la inminencia”⁶⁸ para vincular la

⁶⁶ Susan Buck-Morss, „Estudios visuales e imaginación global”, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. por José Luis Brea, (Madrid: Akal / Arco, 2005), 145–59, aquí 157; Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (Buenos Aires: Katz, 2010), 218.

⁶⁷ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 1996); Marshall McLuhan, Bruce R. Powers, *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (Barcelona: Gedisa, 2005).

⁶⁸ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 52, 58.

visualidad, recepción y circulación en un movimiento continuo entre las artes. Una serie de elementos resistentes e inconmensurables se escapan en “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”, fórmula extraída del ensayo sobre la obra de arte frente al desarrollo tecnológico en el siglo XX de Walter Benjamin⁶⁹. Según el planteamiento liberal del arte conceptual a partir de los años 1960, el arte comprende solamente una serie de instrucciones. Su material es el concepto que se separa de la representación: “la realidad de la pintura es la realidad de la pintura”⁷⁰. La fundamentación conceptual del arte rechaza la intención expresiva del artista y reivindica una experiencia vital de la recepción en interferencia con los actos de “formalizar un sistema de arte y delimitar con precisión su ámbito disciplinar”⁷¹. Este resalte del acto conceptual es fundamental para alejarse del sistema de la identificación. La dinámica mediática puede consultar la filosofía del arte sin evaluarla sobre una base ideológica geográfica que el arte se realiza en determinados lugares. Por lo cual escribir un ensayo sobre el cine arte contemporáneo en América Latina significa enfrentar la inconsistencia de un cuadro heterogéneo al analizar las características de las prácticas artísticas y las prácticas receptoras. Ya no sirve limitarse a una de las dimensiones para caracterizar la situación estética del cine. El estudio conceptual presente se puede leer como una invitación para proyectar una visión incluyente que intente innovar la teoría de la cultura, viendo con buenos ojos la incompetencia en cuanto al giro transdisciplinario exigido⁷². En consecuencia los

⁶⁹ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos 1: filosofía del arte y de la historia*, ed. por Jesús Aguirre (Buenos Aires: Taurus, 1989), 24.

⁷⁰ Capardi, “Acerca del arte conceptual”, 142.

⁷¹ Capardi, “Acerca del arte conceptual”, 144.

⁷² Esta idea se promueve desde hace dos décadas en las humanidades. Alfonso de Toro emplea la hibridación como “resultado de un proceso intelectual, científico” porque el proceso de hibridación no combina, fusiona o asimila las disciplinas según un conocimiento interdisciplinario transversal, sino acepta su mutación ocasional en la pluralidad metodológica racionalmente jugada para producir paralogías simultáneas y disensos. De Toro regresa a los patrones del pensamiento rizomático, Gilles Deleuze y Félix Guattari, para lograr una “interrelación de diversas culturas fragmentarias dentro del propio sistema cultural nacional o latinoamericano, y externa, frente a la cultura fuera de Latinoamérica”. No me parece conveniente corroborar la polémica de Alfonso de Toro contra los europeos que concede la interrelación de diversas culturas solamente a Latinoamérica. Alfonso de Toro, “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, ed. por Alfonso de Toro y Fernando de Toro (Madrid: Iberoamericana, 1999), 31-77, aquí 55-6.

capítulos de este ensayo no tratan una selección homogénea de materiales o un acceso metodológico heurístico, sino proponen un diálogo entre conceptos fundamentales del arte, las trayectorias de cineastas y las modificaciones de la percepción que implican para diseñar un estudio sobre el cine independiente en América Latina. Un apéndice al final servirá como complemento de un estudio ejemplar que no puede abarcar la proliferación de orientaciones, estilos y temáticas en relación con sus pares internacionales respectivos.

*II. Reconstruir el cine arte en colaboración
con los foros internacionales*

La caída del sector cinematográfico en América Latina en los años 1990 y la disparidad entre la producción y la distribución del cine contemporáneo

Los años 1990 resultan la década más crítica en la historia del cine latinoamericano. En ningún otro período de paz sin grandes disturbios se observa en la historia del cine una caída de la producción cinematográfica tan seria a nivel regional. La depresión del sector productivo corresponde con la ausencia de un diálogo con el público que da la espalda al cine. Los años del neoliberalismo y los efectos de una homogeneidad imaginada acerca de la circulación de capitales y bienes producen por un lado una correspondencia entre la descapitalización nacional y el agravamiento de las diferencias sociales, por el otro se observa un empobrecimiento de la oferta cultural. La cultura del cine parece una de las más sensibles al respecto. En los países con mayor infraestructura cinematográfica desarrollada se desencadena una serie de actos a favor de una “mundialización cultural”⁷³ que precisamente no promocionan la globalización circular de las culturas en contacto, lo cual habría significado necesariamente un fortalecimiento de la propia cultura cinematográfica y su distribución activa a nivel internacional, sino una retirada unánime de este apoyo, reflejada tanto por los reguladores como los consumidores del mercado⁷⁴. Se establece así la “imaginería y mitología cinematográficas hollywoodienses” como transnacionalización de la cultura popular⁷⁵.

⁷³ Renato Ortiz, *Mundialización y cultura* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004 [1994]).

⁷⁴ Según Ortiz a principios de los años 1990 la estrategia global del mercado reemplaza a las estrategias nacionales: “distribución y consumo de bienes y de servicios, organizados a partir de una estrategia mundial volcada hacia un mercado mundial” Ortiz, *Mundialización y cultura*, 25.

⁷⁵ Enrique Sánchez Ruiz, “La industria cinematográfica del TLCAN: del mercado libre a las políticas públicas”, en *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, ed. por Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantegón Enrique Sánchez Ruiz (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2006), 11–85, aquí 13–9.

La falta de interés en los sectores de producción lleva en Brasil y México a una destrucción de los mecanismos del apoyo estatal con sus leyes respectivas (Collor de Mello 1990, Salinas de Gortari 1992). Son ejecuciones terminales en un largo proceso de agonía, cuyo descuido de la cultura cinematográfica lleva las etiquetas de la *pornochanchada* en Brasil y el libre comercio TLCAN en México⁷⁶. Argentina, que nunca dejó de sustentar formalmente la producción cinematográfica, padece una situación similar entre 1989 y 1994 porque el mecanismo principal para refinanciar los nuevos proyectos con ingresos

⁷⁶ El cine de Brasil, con una media de 80 producciones anuales, ya entra en una situación crítica entre los años 1970 y 1980. El prestigio internacional del cine de la miseria, el aclamado Cinema Novo, acompaña la crisis económica del país donde se reduce la cantidad de salas de cine a menos de la mitad dentro de una década: de 3276 salas en 1975 a 1392 salas en 1986, un número constante a lo largo de los años 1990. Anita Simis, „Situación del audiovisual brasileño en la década de los noventa”, en *Comunicación y Sociedad: aportes y sesgos en el campo académico de la comunicación en México* 33 (1998): 93–117, aquí 103.

Como efecto surge el fenómeno de la *pornochanchada*, el giro pornográfico del cine brasileño durante la dictadura militar que primero es aclamado por la crítica y el público en los tiempos de la censura y luego desemboca en la conversión pornográfica de la industria cinematográfica. La crisis llega a una degradación aguda tras la legislación de Collor en 1990, cuando desaparecen todos los subsidios financieros: en 1992 se producen solamente dos películas no pornográficas y una sola llega a estrenarse. Maria do Rosário Caetano, “Cinema brasileiro (1990–2002): da crise dos anos Collor à retomada”, en *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política* 15 (8, 1997): 196–216, aquí 197.

Para la comparación observemos algunos datos actuales: en 2012 se registran 2515 salas de cine y 83 estrenos nacionales. Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (ed.), *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013* (Madrid: EGEDA, 2013), 97. La inversión en la comedia erótica y la película pornográfica, la gran mayoría de las producciones entre los años 1970 y 1990, disminuye a un 10 %. Gerardo Lissardy, “30 años de cine porno brasileño: de ayer a hoy”, en *BBC Mundo* (2012), consultado el 10 de junio 2016, www.bbc.co.uk/mundo/movil/noticias/2012/09/120917_brasil_30_anos_porno.shtml, s. pág.

En el caso de México sorprende una legislación que aprueba el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), por el abandono de proyectos nacionales, que renuncia al abanico de medidas para el cine nacional por posturas opuestas dentro del TLCAN que demuestran en el caso de Canadá una creciente intervención neoproteccionista a favor del cine nacional en las políticas públicas como carácter principal de la globalización. Las consecuencias de esta diferencia son abismales: en México cae paulatinamente el 45 % de estrenos nacionales, sobre el total de estrenos en 1990, al 4 % en 1998 (el año de los grandes debates acerca de la extinción del cine nacional en México tras una producción mínima de 7 largometrajes en 1997), mientras que los estrenos de películas de EUA suben del 50 % en 1990 al 84 % en 1998 convirtiendo a México en su mercado más expansivo en América Latina, después del incremento en Brasil. Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantegón y Enrique Sánchez Ruiz, *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2006), 63–73.

del Instituto Nacional de Cine, provenientes de la recaudación taquillera, fracasa frente a la profunda crisis económica y social y el desinterés del público. Esta situación es asombrosa porque pocos años antes el público recibía con gran entusiasmo las primeras producciones después de la dictadura. El liberalismo tecnocrático en América Latina, el movimiento principal de estos años para la desregulación del mercado y la privatización de las empresas estatales, iniciado primero por el gobierno de Menem en 1989, que desemboca en Argentina en la quiebra del Estado en 2001, presenta rasgos comunes con respecto a los fenómenos de la segregación y desintegración sociales y una cultura de mercantilización⁷⁷. En Chile falla en 1993 la creación de la colaboración gubernamental-privada Cine Chile. La supuesta liberalización y desregulación del sector cinematográfico tampoco estimulan la producción nacional.

Cuando la producción se encuentra en el nivel más bajo de la historia se reajustan los medios de intervención estatal que llevan a lo largo de los últimos años a una dependencia casi exclusiva de los recursos gubernamentales en Brasil y México⁷⁸. Las cinematografías brasileña y mexicana se caracterizan hasta la actualidad por tener la menor tasa de coproducciones internacionales y financiaciones mixtas entre las grandes industrias cinematográficas de América Latina. Brasil es el único país que ha enfrentado este hecho públicamente por parte del gobierno como consta en la edición trilingüe del Ministério das Relações Exteriores sobre la falta de internacionalización:

Constatamos el potencial del mercado interno [...], por el otro no adquirimos el hábito de buscar asociaciones con otras cinematografías, como hicieron nuestros vecinos y los países de la Unión Europea, principalmente a partir de los años 90, a través de sistemas de coproducciones que viabilizaron la supervivencia de sus cines nacionales.⁷⁹

Sumando los hechos, emerge a principios de los años 1990 un clima negativo y obstaculizante que deprime a todos los actores del sector productivo y que

⁷⁷ Hugo Hortiguera y Carolina Rocha, *Argentinian Cultural Production during the Neoliberal Years 1989–2001* (Lewinston: Edwin Mellen, 2007), 1–20.

⁷⁸ EGEDA critica los efectos negativos de este desarrollo con respecto al rol del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) que no promueve el éxito económico de las películas subvencionadas en México. IMCINE fomenta la producción de aprox. 70 películas por año con cuatro programas diferentes. EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, 172.

⁷⁹ Jom Tob Azulay en Coordenação de Divulgação do Ministério das Relações Exteriores (eds.), *Cinema Brasileiro Contemporâneo: Cine Brasileiro Contemporâneo. Contemporary Brazilian Cinema* (Brasília, Distrito Federal: Athalaia Gráfica, 2005), 91.

se disfraza posteriormente de una forma eufemística como el cine de transición para encubrir y nivelar el desacuerdo decisivo entre el resurgimiento del cine independiente y el desinterés del público en estas nuevas producciones del cine nacional porque la gente simpatiza con *otras* vidas imaginadas de las culturas globales. La globalización no incentiva solamente el modelo económico liberal a favor de los grandes consorcios hollywoodienses –que sin duda predominan desde entonces en las infraestructuras de la distribución cinematográfica en América Latina–, sino también refleja una falta de popularidad de la cultura nacional en el medio cinematográfico.

Para complementar la imagen negativa de estos años e indicar sus mayores efectos presentes, hay que añadir que se reducen las salas de cine casi a la mitad en todos los países de América Latina entre 1970 y 1995, y con mayor impacto en el interior de los países, donde históricamente la gente prestaba más atención al cine nacional⁸⁰. En México, el país latinoamericano con la mayor atracción popular hacia el cine nacional en la época del cine clásico y con una larga tradición de cinéfilos, cae el promedio de asistencia de cinco visitas anuales por persona en los años 1970 a menos de una en los años 1990, anunciando así el declive del “siglo Lumière”⁸¹. Desde los años 1990 dominan las cadenas de instalaciones *multiplex* Cinépolis, Cinemex, Cinemark, etc. en más del 90 % del mercado latinoamericano de exhibición cinematográfica⁸².

⁸⁰ Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL) (ed.), *Cuaderno de estudios 7: estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI* (La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2012), 103.

⁸¹ García Canclini, Rosas Mantegón y Sánchez Ruiz, *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, 206–7.

⁸² México es el país con el mayor crecimiento de complejos multipantalla entre 2000 y 2009. Una duplicación de las salas en el mismo periodo con un promedio de 40 salas por millón de habitantes se sitúa por encima de la media de los demás países latinoamericanos frente a la concentración de salas más extrema con complejos de una media de 8,5 salas que representan solamente el 7 % de los municipios del país mientras que Argentina y Brasil mantienen una mayor diversidad de locales con un promedio de 3 a 3,2 salas por complejo. OCAL, *Cuadernos de estudios 7*, 102–3.

La concentración de salas corresponde con una concentración oligopólica progresiva. Las cadenas Cinemex, Cinemark y Cinépolis obtienen en México el 96 % de los ingresos del mercado. El 42 % de la población mexicana prácticamente ya no tiene acceso al cine porque los complejos se encuentran fuera de su alcance local. EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, 173. La estadística de 2013 muestra una concentración en el 6 % de los municipios con un 56 % de la población a pesar de un aumento de salas de un 4 %. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (ed.), *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013* (México D.F.: IMCINE, 2013), 79.

Argentina y Brasil se destacan por su política de distribución regionalizada para apoyar

Debido a sus acuerdos con los consorcios Warner, Disney, Fox y United Pictures, se obtiene el 84 % de la recaudación total con películas estadounidenses, mientras que el cine nacional no suele convocar a más del 11 % de los espectadores⁸³, y aún menos el cine latinoamericano de los países vecinos, ya que el *market share* de películas latinoamericanas oscila entre el 0,02 y 2 % en toda la región⁸⁴. Brasil mantiene todavía la mayor distribución de salas de cine en poblaciones no privilegiadas en las periferias, como consecuencia de las iniciativas de la Secretaría de Audiovisual al enfrentar el aumento de la concentración de la oferta cultural en los centros comerciales del país⁸⁵. Como el acceso a Internet de alta velocidad sigue siendo bastante limitado, todavía se presenta la televisión como el medio audiovisual más importante⁸⁶. A pesar de dedicar más de la mitad de la programación a contenidos locales, la televisión abierta proyecta solamente una pequeña parte de los filmes nacionales: el 25 % en México, el 12 % en Argentina, el 10 % en Brasil, el 2 % en Chile⁸⁷. Un análisis del caso del cine mexicano demuestra que gran parte de las películas exhibidas en la televisión son películas de la época clásica y en cuanto a las más recientes son películas folclóricas y de acción extremadamente vio-

la distribución del cine nacional. En Argentina mantiene el instituto nacional los cines Espacio INCAA en 21 provincias. Con el programa “Brasil de Todas las Telas”, la Secretaría de Audiovisual y la agencia ANCINE apoya en 2015 a las empresas brasileñas pequeñas, con mayor énfasis en zonas marginadas, para adaptar 770 salas antiguas a las nuevas condiciones digitales.

⁸³ EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, 79.

⁸⁴ OCAL, *Cuadernos de estudios 7*, 107.

⁸⁵ Según los informes del Observatorio en La Habana subvenciona la SAV aprox. mil salas de cine en municipios brasileños fuera de los centros urbanos comerciales, pero aun así representan las salas de cine en Brasil solamente el 10 % de los municipios. OCAL, *Cuaderno de estudios 7*, 67, 102. En comparación ofrece la Cineteca Nacional de México un circuito alternativo de solamente 154 salas en 26 entidades.

⁸⁶ Hasta 2012, el 35 % de la población tiene acceso, en gran parte con conexiones demasiado lentas para bajar películas con una resolución aceptable. OCAL, *Cuaderno de estudios 7*, 112, 130.

Se supone que el acceso a las películas en internet se orienta al uso de la televisión. El mercado de alquiler y venta de DVD se encuentra en proceso de declive en la categoría de producciones de cine arte. Como respuesta a esta perspectiva, emergen nuevas iniciativas como cinechile.cl en colaboración con Vimeo, Odeón de INCAA y el portal de datos abiertos del Ministerio de Comunicación ARSAT (odeon.com.ar) o cinemargentino.com.ar, una nueva videoteca de cine argentino fundada en 2013 con películas de ficción, documentales y cortometrajes que favorece claramente el cine arte. En Brasil y México anuncian cinemadobrasil.org.br e imcine.gob.mx/cine-mexicano videos del cine nacional posterior a 2000 que se encuentran a disposición, en su mayoría *trailers*, para conocer las producciones nacionales más recientes en su totalidad.

⁸⁷ OCAL, *Cuaderno de estudios 7*, 121.

lentas que tuvieron un éxito marcado en las taquillas⁸⁸. La distribución de películas de otros países latinoamericanos es tan baja como en los locales de cine, alrededor del 1 %⁸⁹.

La falta de estrategias para la distribución del cine nacional y la ausencia de perspectivas para un espacio compartido del cine latinoamericano es el crítico resultado de los estudios sobre los años 1990 y continúa siendo el mayor problema actual. México sigue siendo el caso más extremo con un incremento de 67 estrenos nacionales en 2012 (21 % sobre el total de los exhibidos) y con una representación mínima del cine nacional en los boletos vendidos, aproximadamente el 4,8 %⁹⁰.

En este contexto deprimente surgen iniciativas a partir de 1995 para rescatar el cine nacional⁹¹. La nueva Ley de Cine de 1995 en Argentina, que establece la participación financiera de los sectores de televisión y video y que incentiva la coproducción internacional, ha producido el estímulo más exitoso al respecto. Frente a un promedio de 14 producciones anuales a principios de los años 1990, en una industria que solía producir más de 33 películas anuales en-

⁸⁸ EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, 173–4. Véase también la programación del canal de televisión Cine Mexicano (picantes, peligrosos, corridos, comedias, rancheros, estrellas) que es uno de los canales de contenidos latinoamericanos más exitosos a nivel global.

⁸⁹ EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, 173–4.

⁹⁰ EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, 132, 173.

Argentina y Brasil son los únicos países en los que el cine nacional vuelve a alcanzar un mayor promedio entre los boletos vendidos (en 2012 en Argentina el 8,6 % en recaudación y en Brasil el 11,9 % en recaudación. EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, 88; 97.

Con algunos éxitos asombrosos, como en el año 2003 en Brasil, se alcanza el 20 % debido a algunas producciones nacionales extremadamente populares como *CIDADE DE DEUS* de Fernando Meirelles y Kátia Lund, *CARANDIRU* de Hector Babenco, *DEUS É BRASILEIRO* de Carlos Diegues y *O CAMINO DAS NUVENS* de Vicente Amorim. A pesar de ello, el balance positivo de Brasil en 2005 contrasta con “un tema que puede aparecer dramático, pero que ocurre con bastante frecuencia, es el de las películas que no se ven o, peor, películas que nadie vio”. Ana Maria Roland en *Coordenação de Divulgação do Ministério das Relações Exteriores, Cinema Brasileiro Contemporâneo*, 125.

⁹¹ Como impulsos más importantes para la *Retomada* hay que mencionar en Brasil la modificación de la Ley de Cine en 1996, en México la instalación de los fondos FOPROCINE en 1997 y FIDECINE en 2002, en Chile la Ley sobre Fomento Audiovisual en 2004. A nivel regional destaca el convenio intergubernamental Ibermedia para estimular la producción, coproducción y distribución de películas iberoamericanas firmado en 1998, como fruto de la Cumbre Iberoamericana en 1996 en Venezuela. Mientras que la mitad de las coproducciones de las tres grandes industrias cinematográficas de Argentina, Brasil y México acceden a este fondo, Ibermedia protagoniza todavía más las demás producciones latinoamericanas. OCAL *Cuaderno de estudios 7*, 88–92.

tre 1940 y 1989, se superan las 50 producciones en 2003 y las 100 producciones en 2011 (134 en 2013), convirtiendo la industria cinematográfica de Argentina en la más potente de América Latina, con la mayor cantidad de producciones nacionales, más protagonismo en la coproducción internacional y más estrenos en otros países. Los demás países latinoamericanos se enganchan a esta trayectoria ascensional de la producción cinematográfica⁹². Los balances de EGEDA y OCAL muestran un crecimiento continuo en toda la región durante la última década, pese a las crisis económicas globales a partir de 2008.

La consolidación de la producción cinematográfica nacional en Argentina, Brasil, Chile y México en la primera década del siglo XXI, con menor aceptación en su público y una aceptación fallida en los países vecinos, muestra una serie de características específicas y contradictorias que se relacionan de una forma ambigua con el resurgimiento del cine independiente. Este nuevo cine contempla un uso singular del lenguaje cinematográfico como mayor valor artístico y recibe sus estímulos de los nuevos foros internacionales que empiezan a formarse en estos años tanto en América Latina como en Europa, Estados Unidos y Canadá con los festivales especializados, los talleres para nuevos cineastas, los fondos del arte cinematográfico y los encuentros de nuevos talentos con la industria. La producción en Argentina salta a la vista como el caso más paradójico en cuanto a un aumento de los recursos en la producción cinematográfica, provenientes de una participación más extensa de la televisión privada. Se “intenta reconstruir, desde diferentes posturas ideológicas y estéticas, un espacio experimental de indagación social y resistencia frente a las pautas homogeneizadoras, pero también frente al cine de la industria y su afán mercantilista”⁹³. Por lo tanto, hay que analizar un campo heterogéneo de resistencias locales⁹⁴, prestando más atención al nexo entre las diferencias culturales, la retirada del cine arte de las salas comerciales, el crecimiento significativo de festivales y el contacto de diferentes culturas cinematográficas.

⁹² Desde un nivel inicial muy bajo Brasil y Chile logran triplicar su producción entre 2000 y 2010. OCAL, *Cuaderno de estudios 7*, 86.

⁹³ Silvina Díaz, “La construcción de la marginalidad en el cine argentino: la generación del 60 y el cine de los 90”, en *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, ed. por Ana Laura Lusnich (Buenos Aires: Biblos, 2005), 111–22, aquí 118.

⁹⁴ Santiago Colas, *Postmodernity in Latin America: Argentine Paradigm* (Durham: Duke University, 1994), 17.

La justeza del cine independiente

El argumento principal de la batalla ideológica sobre el nuevo cine parte de su presencia en los foros internacionales por lo que se presume una relación causal entre las expectativas en los grandes festivales internacionales y un abandono del público nacional. Los nuevos cineastas sumergidos en las estéticas del cine independiente internacional no pueden sino oponerse al cine político de los años 1960, 1970 y 1980. Su propia realidad de producción y exhibición exige una articulación de sus propias estéticas cinematográficas en los festivales *no* latinoamericanos. Las doctrinas del cine militante como el Tercer Cine, a partir del manifiesto Cine Liberación para LA HORA DE LOS HORNOS de Getino y Solanas en 1968, condenan la reivindicación del autor en el cine europeo y los experimentos estéticos del cine de autor. Lo llaman el segundo cine después del primer cine de masas de Hollywood, rechazándolo como un cine semejante por su lógica de producir efectos. Según su crítica el cine de autor provoca solamente “imitaciones presuntuosas y trasnochadas” en el cine latinoamericano⁹⁵. La reflexión sobre el cine militante en contraste con las vertientes estéticas actuales revela varias problemáticas acerca de la oposición entre lo politizado y lo despolitizado, entre lo intelectual y lo popular, entre lo no comercial y lo comercializado, entre el cine nacional y la internacionalización del cine.

En cuanto a las causas sociales la ideología del Tercer Cine condiciona cualquier innovación estética y construye una “*iconografía latinoamericanista mítica*” con una “dimensión panfletaria” que representa al cine político de los países latinoamericanos en su conjunto⁹⁶. La lucha contra la imagen colonial, la crítica del exotismo que sigue inspirándose en el modelo paternalista, convierte el manifiesto *Estética da fome* de Glauber Rocha [1965] no solamente en la visión fundacional del cine nacional en Brasil sino en la representación de la situación estética del artista latinoamericano: “Ahí reside la trágica originalidad del Cine Nuevo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentida, no

⁹⁵ Susana Velleggia, *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (Buenos Aires: Altamira, 2009), 173, 199.

⁹⁶ Velleggia, *La máquina de la mirada*, 172–3.

es comprendida.”⁹⁷ Al mismo tiempo plantea la situación estética del cine de los años 1960, un punto de inflexión en el cine nacional, que nos invita a compararla con la situación de los años 1990. El desafío de la vanguardia, como la Generación del 60, está en la tradición popular del cine de su propio país que rechaza el cine intelectual como extranjerismo. Su reto es una combinación del cine ensayo con un cine de emociones que incorpore un espíritu innovador más experimental, que surge a través de las olas del nuevo cine en Europa en oposición al *studio film*. Su problema es que define al mismo tiempo un círculo de destinatarios burgueses para el nuevo cine de expresión: “narratively experimental, cosmopolitan, conceived for the middle class of Buenos Aires, and shot in the streets of the capital city with unknown actors and low budgets”⁹⁸.

Las características en las que difieren las generaciones son la búsqueda de soberanía (“a quest for sovereignty”) y la ejemplarización a la que remite la obra de cine como relato en los años 1960 y 1970 y la cual tiene que ver con las modalidades de la representación de los conflictos sociales. David Oubiña destaca los fenómenos de colectivización política a lo largo de estas décadas que producen una desarticulación en los ámbitos intelectuales y el academismo en el cine⁹⁹. El surgimiento de la obra magistral que pretende representar la situación del país a partir de los 1980 no cambia esta situación. Los elementos de la puesta en escena del cineasta, su escritura estética original en relación con la trayectoria del cineasta, no cuestionan el conflicto político de los movimientos anteriores porque comparten con ellos las características de ejemplaridad y enseñanza. La formación de la identidad cultural como revaloración del subdesarrollo tercermundista reúne las artes visuales con la literatura a lo largo de las tres décadas bajo la idea del relato ejemplar y el alcance alegórico de su puesta en escena para el proyecto nacional.

La impresión que da el cine a partir de los años 1990 es una modalidad casi invariable de hacer cine sobre sí mismo y su propia gente. El estilo errático y el eludir el relato, contrastan con la fluidez de la imagen en movimiento que no pretende ser algo más. La contemporaneidad elimina la distancia entre

⁹⁷ Glauber Rocha, “La estética del hambre”, *Butaca* (Dirección de Cine y Televisión de San Marcos / Centro Cultural de San Marcos, 2010), consultado el 10 de junio 2016, documents.mx/documents/la-estetica-del-hambre-por-glauber-rocha.html, 67–9, aquí 68.

⁹⁸ David Oubiña, “Trajectories of New Independent Cinema in Latin America”, en *The Film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America*, ed. por Eduardo A. Russo (Buenos Aires: TeSEO, 2010), 33–45, aquí 35.

⁹⁹ Oubiña, “Trajectories of New Independent Cinema in Latin America”, 36–7.

el artista y su objeto de trabajo. García Canclini llega a una conclusión general para las artes que indica una nueva relevancia de la desintegración social porque imposibilita el discurso sobre y por medio del paradigma social: a partir de los años 1990 “caducaron los paradigmas que contenían las peripecias socioeconómicas y las promesas de revolución o bienestar quedaron sin piso”¹⁰⁰. La falta de identificación entre el objeto y el sujeto que carece de un discurso relacional y supone un punto de vista de exterioridad, postula una “incertidumbre análoga del arte y de la sociedad” en la cual “el arte no puede refundar un lugar propio”¹⁰¹.

La parálisis y el sin sentido de la individualización alejada de las causas sociales no puede plantear nuevas utopías. Un ejemplo ilustre es el debate sobre la relación entre la Retomada, el renacimiento del cine brasileño a partir de 1996, y el Cinema Novo que ya se mencionó en la introducción (la fórmula “cosmética da fome”¹⁰², en alusión al manifiesto de Glauber Rocha). El conformismo y la falta de vigor frente a la idealización del pasado son las etiquetas comunes a principios del siglo XXI¹⁰³, mientras que el cineasta y actor Jean-Claude Bernardet apunta más bien a la polarización política del cine militante que abandonan los cineastas contemporáneos frente a la nostalgia de los críticos:

Esta ponte que se faz entre o cinema de 1994 para cá com o Cinema Novo é absolutamente equivocada. [...] Havia no cinema dos anos 60 uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos cineastas de hoje. O que acho que ocorre hoje é uma grande nostalgia e até um certo fetichismo em relação ao Cinema Novo.¹⁰⁴

Según García Canclini “crecen, sobre todo entre los jóvenes, relatos destotalizados, fragmentos de una visualidad sin historia”¹⁰⁵. El análisis de la estética cinematográfica coincide con el estudio social de las artes en la forma cómo se cuestionan los medios de expresión: “La estética del cine, parecen decirnos estas películas, no puede acceder directamente a la acción o a la concien-

¹⁰⁰ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 22.

¹⁰¹ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 22.

¹⁰² Bentes, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo”, 242.

¹⁰³ Daniel Caetano, *Cinema brasileiro 1995–2005: revisão de uma década* (Rio de Janeiro: Azougue, 2005), 34.

¹⁰⁴ Lúcia Nagib, *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (São Paulo: Editora 34, 2002), 112.

¹⁰⁵ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 21–2.

tización política si no reflexiona antes sobre su propia forma.”¹⁰⁶. En vez de seguir el reproche de la prepolítica y despolitización, la impotencia de lo inédito versus la supresión activa del enunciado político, plantean las obras del nuevo cine una suerte de redefinición de lo político en un ámbito discursivo de la estética¹⁰⁷. En palabras de Oubiña:

Although politics seem to be noticeably absent from these projects (which is not the case at other moments), in another sense one would have to say that it is omnipresent: it has disappeared as a subject because it permeates every human bond. The conflicts between characters do not aspire to function as allegories of a reality that transcends personal history; yet perhaps, precisely because of this lack of pretension, the films manage to express, obliquely, a complex and volatile socio-cultural context.¹⁰⁸

La proyección artística de un “mundo sin narración”¹⁰⁹ es el resultado directo de la “sociedad sin relato”¹¹⁰. La experiencia de la situación social ingobernable enfrenta la desintegración del espacio comunitario y las polarizaciones en el discurso intelectual. La imposibilidad de demarcar un lugar propio de las artes produce una suerte de *indefinición* entre ficción y realidad, la noción de *inofensivo e ineficaz* en un momento previo entre lo posible y lo real¹¹¹. Una “poética de la abstención” se relaciona con el cine independiente internacional¹¹².

La iconografía mítica no se deja adaptar a los desencuentros entre las esferas local y global. La “restitución de las cosas a su lugar y sentido reales” en la

¹⁰⁶ Aguilar, *Otros mundos*, 139.

¹⁰⁷ Aguilar, *Otros mundos*, 136.

¹⁰⁸ Oubiña, “Trajectories of New Independent Cinema in Latin America”, 41–2.

¹⁰⁹ Aguilar, *Otros mundos*, 133.

¹¹⁰ García Canclini, *La sociedad sin relato*.

¹¹¹ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 12–4.

¹¹² Emilio Bernini, *Estudio crítico sobre Silvia Prieto* (Buenos Aires: Picnic, 2008), 9.

La suma de los argumentos presentados puede aclarar las diferencias entre la formación de colectivos como la Generación del 60 o el Cinema Novo y la situación estética de cineastas individualistas no organizados a partir de los años 1990. No comparto la argumentación sobre las analogías narrativas entre las generaciones de Fernando Martín Peña, *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* (Buenos Aires: Fundación Constantini, 2003). La relación con la visión intimista del cine de autor de los años 1960 (especialmente del cine francés) es evidente, pero se plantean más bien diferencias en la nueva postura de no juzgar, psicologizar o interpretar sino mostrar. Emilio Bernini, “Noventa-sesenta: dos generaciones en el cine argentino”, en *Punto de Vista* 87 (2007): 30–33.

Al mismo tiempo hay que destacar las diferencias con las historias magistrales del cine de autor en Argentina como las películas de Leonardo Favio que convocan –con diferentes posicionamientos en la cultura popular– a la identificación y empatía.

lucha anti-imperialista¹¹³ resulta por esto la mayor contraposición en cuanto a la nueva negociación de la diversidad que surge a través de la difusión cultural productiva en los nichos de un mercado internacionalizado. Sus valores políticos adicionales se producen por medio de una superposición de culturas que está inscrita por ejemplo en las prácticas culturales de la inmigración latina en EUA. Se fraccionan y superponen elementos fuera del modelo mercantilista entre el primer y tercer mundo: “los talentos innovadores también necesitan satisfacer su deseo de compra y venta de experiencias humanas. No se trata de una superficialidad posmoderna, sino de una profunda transformación de la división”¹¹⁴. El rechazo de las fronteras por el movimiento chicano o xicano (la “x” es una caracterización gráfica de la pronunciación de la lengua náhuatl para evocar una continuidad desde el pasado del pueblo Mexica) y la re-imaginación de prácticas colectivas reformulan el acceso al espacio urbano, la supuesta documentación histórica y cultural, la vida cotidiana en el barrio, las mediaciones periodísticas, y revalorizan actividades como el pintarrajeo (L.A. Xicano 2011–2012)¹¹⁵. La transformación de la división provoca ecos asombrosos en el país vecino. En la visión del cineasta Juan Carlos Martín (40 DÍAS, México 2008) recorren tres ciudadanos del Distrito Federal de México los Estados Unidos de América del Norte y convierten los clichés del *road movie* y la división cultural en curiosidades cuyo sello original perdió su relevancia.

Sin embargo, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano¹¹⁶ con sede en La Habana mantiene una rígida posición ideológica sobre la cinefilia como capricho intelectual apoyando el valor de la cultura popular:

¹¹³ Octavio Getino y Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, *Tricontinental* (La Habana) 13 (1969): s. pág.

¹¹⁴ George Yúdice, “La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural”, en *La (indi)gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, ed. por Mónica Lacarrieu y Marcelo Álvarez (Buenos Aires, Tucumán: Ciccus, La Crujía, 2002), 19–45, aquí 37–41.

¹¹⁵ Véase la serie de exposiciones en Los Angeles bajo la dirección de los curadores Chon A. Noriega, Terezita Romo y Pilar Tompkins Rivas en *Chicano Studies Research Center*, consultado el 10 de junio 2016, www.chicano.ucla.edu/research/la-xicano, s. pág.

¹¹⁶ La edición del Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL), que sirve aquí como base de datos cuantitativos comparativos, tuvo a Octavio Getino como coordinador regional. Getino fue además cofundador del Grupo Cine Liberación en 1968 e ideólogo principal del Tercer Cine.

En términos de público, el *market share* de los filmes iberoamericanos rondó entre el 0,02 y el 2 % anual en los países analizados. Los pocos miles de espectadores que suelen acudir a ver estas películas provienen de los sectores de mayor educación y poder adquisitivo, caracterizados por un mayor nivel de exigencias en materia de originalidad y calidad artística y técnica, puesto que las películas iberoamericanas que alcanzan a salir de sus fronteras son, generalmente, las que han ganado premios en importantes festivales internacionales, las que tienen el favor de la crítica internacional y no los grandes éxitos populares en sus respectivos países.¹¹⁷

Por consiguiente, hay que mostrar cómo las resistencias artísticas en la articulación local-global disuelven la oposición ideológica existente entre la cultura elitista y la cultura popular.

Algunos aspectos discutibles con este debate quedan de manifiesto por medio de los ensayos de Pierre Bourdieu¹¹⁸ que demarcan una oposición entre el prestigio simbólico del artista y la cultura mercantilizada de masas¹¹⁹. Según Bourdieu se deduce la legitimación artística de una inferioridad del artista en una coalición ocasional (y no sustancial) con las clases sociales menos privilegiadas u oprimidas¹²⁰. Su planteamiento sobre el interés del artista burgués en pertenecer a los marginados, según el punto de vista del poder en la clase burguesa (“interest in disinterestedness”¹²¹), finge una batalla sobre el monopolio de la legitimación artística e intelectual. Fredric Jameson cuestiona este discurso del artista frente al mercado en su acercamiento a la televisión comercial por medio del video arte. Jameson observa manifestaciones idénticas entre la televisión comercial y el video arte al encontrar informaciones cruciales en el arte audiovisual que se ocultan en el uso diario de los medios de comunicación y que no obstante ejercen una influencia paralela en ambos medios¹²². Duncan Reekie muestra en su estudio histórico sobre el desarrollo del cine y el video *underground* a partir de los años 1960 cómo la misma industria cinematográfica promueve soluciones técnicas del arte participativo en

¹¹⁷ OCAL, *Cuaderno de estudios* 7, 110.

¹¹⁸ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University, 1993).

¹¹⁹ Bourdieu es considerado como el pensador más influyente de la sociología contemporánea en América Latina. Un estudio todavía no publicado del sociólogo Sérgio Costa (Freie Universität Berlin) muestra que Bourdieu encabeza el ranking de citaciones en las revistas filosóficas y sociológicas de la última década.

¹²⁰ Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 42–5.

¹²¹ Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 40.

¹²² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University, 1997), 69–70.

el video para un mercado masivo de dispositivos técnicos en contraste con la atracción audiovisual del cine elitista para un mercado cerrado de especialistas que trabajan en la percepción humana idealizada para intensificar el espectáculo en la sala de cine¹²³. El desarrollo contrastivo de ambos medios y el paralelo entre las soluciones técnicas y las soluciones artísticas marcan una polarización que apunta a una estrategia abarcativa del mercado. Por lo cual hay que cuestionar las aplicaciones del concepto de la hegemonía cultural, presentes por ejemplo en estudios sobre el nuevo cine argentino que se relacionan con la teoría de Bourdieu, donde el imaginario cultural sirve a una competencia ideológica sobre el dominio económico y la inferioridad intelectual al margen de la cultura¹²⁴. Lo popular versus la manifestación artística está calculado por el mercado y ejerce su poder como dispositivo de la política de la cultura. Una exageración llamativa de la independencia del cineasta, como la emplea el crítico Jorge Ayala Blanco¹²⁵ para el cine mexicano, denuncia la realización artística como hipocresía para justificar su postura soberbia:

El fracaso comercial de toda película mexicana está garantizado, su trueno en la cartelera-Matadero es ya ineluctable, porque es orgullosamente *independiente*: – independiente de los señalados dos o más años que la cinta esperó para estrenarse, – independiente de su calidad y acabado, – independiente del talento y esfuerzos desplegados por sus creadores, [...] – independiente de las películas extranjeras, a veces dotadas de un marketing brutal en los medios, con las que le haya tocado competir, – e independiente del bien cultivado desinterés de sus espectadores potenciales, quienes creen que su verdadero cine nacional es el estadounidense.¹²⁶

En este caso es crucial el argumento sobre la justeza en el cine porque comparte la “igualdad y la exactitud de una cosa, y viene de justo: es la calidad de justo, una vez que se ha hecho justicia”¹²⁷. Hallamos aquí un dispositivo común sobre la reivindicación social que tiende a ser autorreferencial. El aumento de obras de cine como válvulas de la erupción artística consolida en la sospecha del crítico un régimen fraudulento de los mercados de la cultura.

¹²³ Duncan Reekie, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (London: Wallflower, 2007), 106–10.

¹²⁴ Hortiguera y Rocha, *Argentinian Cultural Production during the Neoliberal Years 1989–2001*, 11–5.

¹²⁵ “Los cineastas están demasiado absortos pavoneando su impotencia como para actuar en verdadero beneficio propio o colectivo”. Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano*, 14.

¹²⁶ Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano*, 14–5.

¹²⁷ Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano*, 13.

Le atribuye una extraña coalición entre los mercados y la egolatría del discurso artístico independiente: su arrogancia y vanidad al dedicarse al arte por el arte se desprende de las luchas sociales. Los artistas se ven acusados de ser responsables de la agonía del cine nacional. Exactamente el mismo argumento también lo sostienen otros voceros destacados como Jorge La Ferla en Buenos Aires:

El eufemismo, reiterado y reciclado de un nuevo cine argentino o del nuevo cine argentino independiente no proporciona sino etiquetas rimbombantes para un panorama desalentador, si consideramos que ese cine depende exclusivamente de las subvenciones del Estado y es de una pobre calidad de puesta en escena. Este cine de nuevo tiene solo el nombre y, además, es seguido por muy poca gente.¹²⁸

La ironía de Ayala Blanco acerca del cine “orgullosamente independiente” como campo de juegos permitidos –o incluso incentivados por gobiernos dudosos– para prevenir roces y debates trabaja sobre la matriz cultural de encerramientos y exclusiones del cine político. La diversidad productiva no representa un valor en sí mientras que no despliegue un impacto masivo en el público.

No casualmente, pero en una dimensión diferente, se observa el mismo dispositivo de la justeza en el discurso sobre el cine argentino que parte “de la utopía revolucionaria a las nuevas mitologías despolitizadoras de las sociedades de consumo” para reinstalar una propuesta ética en “la reunión de lo justo y lo bello”¹²⁹. A diferencia de la posición de Ayala Blanco y La Ferla, Amado reclama el valor positivo de la utopía revolucionaria y defiende una continuidad entre el cine político de las décadas anteriores y el cine actual vinculando la justeza de la imagen con la época de la dictadura y postdictadura en Argentina. Sin reservas hacia el cine de autor según el modelo europeo y dotándole a la Nouvelle Vague un papel protagónico para la construcción de lo político en el cine, Amado retoma como patrón para el cine argentino la película NUIT ET BROUILLARD (NOCHE Y NIEBLA) de Alain Resnais (1955) que estiliza la desolación de las ruinas del campo de exterminio Auschwitz-Birkenau con efectos sumamente estéticos en un tiempo de desmemoria. El argumento se refie-

¹²⁸ Jorge La Ferla, “Sobre algunas cuestiones alrededor de la obra de Marcello Mercado y los medios audiovisuales”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 261–77, aquí 261.

¹²⁹ Ana María Amado, *La imagen justa: cine argentino y política 1980–2007* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 10–1.

re a la reconstrucción económica que apartaba la vista del lugar histórico en la construcción de sus muros de silencio¹³⁰. Amado procura salir del dilema, que presenta la caída de las ideologías, con “propuestas formales cuya comprensión ilumina los escenarios de crisis en la expresión local y/o global”¹³¹. La potencia de la imagen se basa en una adaptación de la dominancia del audiovisual como dispositivo del poder según Jean-François Lyotard: “Lo visual cinematográfico constituye lo social”¹³². La confianza en la continuidad del imperativo ético y las epistemes de la crítica literaria al “rodear el sentido” en el cine¹³³ sigue aplicando una práctica hermenéutica de la iconografía simbólica a la imagen cinematográfica. En realidad es una base que se ve descalificada a partir de los años 1990 según la pérdida de continuidad entre la imagen, la revelación y su procedimiento comunicado como ya hemos visto en los estudios presentados¹³⁴.

Las aspiraciones dirigidas a contextualizar el cine independiente empiezan a reinterpretar la historia del cine a contrapelo bajo el protagonismo de críticos argentinos cuando en México se polemiza contra *La fugacidad del cine mexicano*¹³⁵ o en Brasil predominan todavía en la formación de la Retomada las necesidades de reaprender del Cinema Novo como cine fundacional frente a la ausencia de un discurso sobre los efectos de la *pornochanchada* en los años 1990¹³⁶.

¹³⁰ Amado, *La imagen justa*, 10–1. UN MURO DE SILENCIO de Lita Stantic (1993), única película dirigida por la promotora del cine femenino y productora ilustre del nuevo cine argentino, es una de las películas paradigmáticas en las observaciones sobre la visualización de imágenes prohibidas, la ausencia de los desaparecidos, en el cine argentino político que lucha contra la desmemoria del pasado. Véase también la interpretación de Amado, *La imagen justa*, 117–26.

¹³¹ Amado, *La imagen justa*, 17.

¹³² François Lyotard, *La condición postmoderna: informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1998), 37.

¹³³ Amado, *La imagen justa*, 17.

¹³⁴ Para distinguir bien los discursos quiero dar otro ejemplo para la interpretación de las herencias de la Nouvelle Vague. Amado traduce la frase ilustre de Jean-Luc Godard “non pas une image juste mais juste une image” como “no (es) una imagen justa, sino justo una imagen” para reclamar “su relación ética (justa) con la realidad, a la cual no reemplaza”. Amado, *La imagen justa*, 10.

En cambio, se nota en la traducción de un texto de Jean Douchet por Figliola y Yoel el énfasis en la apariencia y relatividad de la imagen según Godard: “No es una imagen exacta pero exactamente una imagen”. Jean Douchet, “El teorema de Godard”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 205–8, aquí 207.

¹³⁵ Jorge Ayala Blanco, *La fugacidad del cine mexicano* (México: Océano, 2001).

¹³⁶ El análisis académico de la *pornochanchada* se limita a la época de la dictadura militar y da

Solitarios: los nuevos modelos internacionales

El renacimiento de la Nouvelle Vague en América Latina a partir de los años 1990 como patrón para hacer cine políticamente –y no hacer un cine político– retoma el conflicto con la generación anterior y parte de un revestimiento del movimiento típicamente francés de un nuevo internacionalismo del cine independiente en el artículo programático que abre la primera edición de la revista *Kilómetro 111*:

Es a partir de la generación Nouvelle Vague –o más bien en su contorno, bajo la figura de Resnais– que aparece con claridad la posibilidad de la idea de un solo cine, un cine que se piensa mundialmente desde París, Nevers a Hiroshima y más allá, para revitalizar y espiritualizar el mundo, como diría Deleuze [...]. Es también esta época, como ha indicado Daney, que se empieza a esbozar un público universal, un público de una cinefilia de autor que comparte un mismo amor por el cine en todo el mundo.¹³⁷

Con la apertura del festival BAFICI y la sección Contracampo en el único festival latinoamericano de primera categoría en Mar del Plata (primera trayectoria del festival entre 1954 y 1970, reapertura en 1996, el único festival de la categoría A de la FIAPF en América Latina desde 2008) las estéticas singulares y sus interacciones interétnicas llegan a despertar una repercusión especial en América Latina. El renacimiento del cine argentino, brasileño y mexicano a principios del siglo XXI no se puede entender sin la influencia de los festivales internacionales como en Mar del Plata que promueven a los cineastas excepcionales del cine independiente internacional otorgándoles una cierta visibilidad con estrenos y retrospectivas.

Personajes particularmente marginales e independientes logran una muy buena acogida. Resulta más atractivo un perfil insólito, conformado por un recorrido en la periferia con atributos del pensamiento nómada¹³⁸, como lo representa la cineasta francesa Claire Denis. Su coreografía de sensaciones

la época por terminada a finales de los años 1980. Shaw y Dennison, *Brazilian National Cinema*, 13, 90–100.

La vigencia de la *pornochanchada* en los 1990 no se encuentra en ninguna publicación, excepto la fuente ya citada de Rosário Caetano, “Cinema brasileiro (1990–2002): da crise dos anos Collor à retomada”, que muestra datos estadísticos reveladores de la producción *hardcore porno* a la que ya se hizo referencia en el capítulo II sobre el desarrollo del mercado. Según estas coincidencias se entiende la retirada de los críticos hacia el Cinema Novo y la visión negativa del cine brasileño de la Retomada que se extiende hasta 2003: “none of the cycles or periods of cinematic renaissance have managed to establish a definitive film industry in Brazil, and the recent one is also doomed to failure”. Lúcia Nagib, *The New Brazilian Cinema* (London, New York: Tauris, 2003), xx.

Sintomática en la revista *Cinemais* es la reclamación de la autoría de las estéticas de Dogma 95, entre otras, al deducirlas como heredoras directas del Cinema Novo: “Esse tipo de cinema está na linha evolutiva do nosso próprio Dogma 65 (com o manifestô *Estética da fome*, de Glauber Rocha) que marcou o Cinema Novo, propostas que, hoje, numo uro contexto, norteam o cinema dinamarqués, iraníano, o cinema independente internacional.”. Ivana Bentes, “O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil”, em *Cinemais* 19 (1999): 153–72, aquí 164. Este revisionismo característico de la crítica en Brasil complica el uso de sus fuentes en el análisis.

¹³⁷ Domin Choi, “¿Qué hay más allá de la mirada?: generación Nouvelle Vague revisitada (1958–1963)”, *Kilómetro 111*, 1, (2001): 11–24, aquí 11.

¹³⁸ Véase también la interpretación del cine de Robert Bresson sobre “la orfandad de la imagen” como modelo de la Nouvelle Vague según Mariano Dupont, “Robert Bresson: la orfandad de la imagen”, en *Kilómetro 111*, 1 (2001): 25–37, aquí 25.

táctiles del cuerpo masculino para la puesta en escena de los legionarios en África propone la imagen como contra relato (BEAU TRAVAIL, 1999). Impresiona un “cine en medio de la nada” que habla de una “contingencia pura” del mundo y que elige sus imágenes “sin criterio” y con una “certeza apoyada sobre la nada”, como consta Jean-Luc Nancy en 2007¹³⁹. El cineasta húngaro Béla Tarr dilata el tiempo por medio de interminables planos secuencia y las contradicciones entre el silencio y un exceso de afecto. SÁTÁNTANGÓ (1994) llega a electrizar al público del BAFICI de 2001 con la dureza de sus imágenes de 435 minutos de duración. El presente extendido como presencia sin contexto o profundidad subjetiva produce una nueva fascinación en los cineastas, como explica la revista brasileña *Cinética* tomando como ejemplo a Béla Tarr:

O presente é entendido como uma presença, como um ser-aí de objetos que se concentram num estado de estagnação. Uma paralisia rigorosa da matéria que, para ser real, tem de se desnudar de toda qualquer conotação temporal. Assim, não é produto de um contexto ou de profundidades subjetivas, desconectado de qualquer relação de ausência ou remissões a um mistério inefável.¹⁴⁰

Después de conocer el cine de Béla Tarr se descubren cada vez más solitarios del cine europeo, como Pedro Costa en 2002, que comparten el rechazo del cine de sensaciones sin descartar su preocupación por la tradición del cine. Bajo la influencia del movimiento *punk*, Costa pone de relieve un doble proceso entre el desaprendizaje con respecto a la inminencia de personajes frente a su instrumentalización (los errores del cine político), por un lado, y el aprendizaje como audacia de situarse en la tradición del cine arte con la experimentación estética. En el largo plano secuencia de personas marginadas, como las drogadictas de *crack* en NO CUARTO DA VANDA (2000), ellas no representan a su barrio o los problemas sociales sino se apoderan del equipo y material del rodaje y lo convierten en un autorretrato: “Yo quería que Vanda llorase al final”, confiesa Costa. “Cuando se lo pedí me dijo ‘estás loco, lo que yo quiero es reírme’.”¹⁴¹

¹³⁹ Jean-Luc Nancy, “¿Quizás porque el cine es él mismo contemporaneidad?”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano, Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 53–76, aquí 67.

¹⁴⁰ Pedro Henrique Ferreira, “O realismo de Béla Tarr”, en *Cinética*, (2013), consultado el 10 de junio 2016, revistacinetica.com.br/home/o-realismo-de-bela-tarr, s. pág.

¹⁴¹ Véase la presentación de “El cineasta que vino del punk” en *Página 12* (23.04.2002), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-4316-2002-04-23.html, s. pág.

La repercusión de Dogma 95 a partir de 1999 / 2000, con las primeras películas de Lars von Trier (IDIOTERNE, 1998) y Thomas Vinterberg (FESTEN, 1998), no se recibe como un estímulo autorreferencial pasajero del arte por el arte mientras se niega conformar un movimiento según un manifiesto de una estética determinada. El manifiesto grupal con el famoso decálogo de las normas “voto de castidad” prohíbe el set, la imagen sonora separada, los efectos artificiales, la alteración del tiempo y el lugar, el cine de género y muchos otros aspectos centrales de cada producción cinematográfica¹⁴². Es la reinención del cineasta como artista que amenaza con la abolición de los principios productivos de la industria de entretenimiento y aspira a una gran repercusión en los circuitos más prestigiosos del cine arte: a pesar de la inviabilidad produce discusiones y exige un posicionamiento de los cineastas a nivel global. La recepción del voto de castidad en América Latina no comparte de ninguna manera la polémica sobre el corsé o la camisa de fuerza en contra de la realidad productiva, como es el caso en EUA y los campus de mercado en los grandes festivales europeos. Se admiran más bien las posibilidades dentro de una crisis del cine que rompe por primera vez con el esquema narrativo predeterminado con funciones desreguladoras: “uma renovação dos recursos ficcionais tradicionais”¹⁴³. La paradoja del dogma simula y estimula la libertad narrativa y promueve su visibilidad en el discurso cinematográfico como “liberdade decretada”¹⁴⁴. La escritora gallega Margarita Ledo Andión asume retrospectivamente una relevancia de este impulso en relación con el nuevo vínculo entre Copenhague y Buenos Aires: “Los noventa empiezan a existir. Empiezan a existir desde la periferia [...]. En 1999 y en el marco del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Jens Albinus, actor, y Kristoffer Nyholm, cámara) imparte su primer taller. [...] Para Dogma95 el cine no es ilusión.”¹⁴⁵

¹⁴² Pocos movimientos y manifiestos han recibido tanta atención en un lapso de tiempo tan corto. Mette Hjort y Scott Mackenzie (eds.), *Purity and Provocation: Dogma 95* (London: British Film Institute, 2003).

¹⁴³ Bentes, “O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil”, 154–7.

¹⁴⁴ Bentes, “O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil”, 159.

¹⁴⁵ Margarita Ledo, *Del Cine-Ojo a Dogma95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental* (Barcelona: Paidós, 2004), 185–6. Véase también la presentación “El loco”, en *Página 12* (16.01.2000), consultado el 10 de junio 2016, <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-01/00-01-16/NOTA2.HTM>, s. pág.

Con el estreno comercial de la producción ruso-alemana MAT I SYN (1997) de Alexander Sokúrov en 1999, en Argentina (MADRE E HIJO) y Brasil (MÃE E FILHO), se reactualiza el mapa de los cineastas singulares paradigmáticos en las visiones del sur que han contemplado la iconografía simbólica de los maestros rusos, sin compartir la nostalgia de sus relatos míticos. Poco después proyecta el festival de São Paulo en 2002 la primera retrospectiva de la obra extensa de Sokúrov. La plástica deformada de la imagen, el afecto por el timbre sonoro y matiz visual de objetos fuera de ángulo y las ganas de experimentar continuamente con nuevas técnicas convierten las estéticas de cada película de Sokúrov en encuentros singulares e irrepetibles y aumentan las aspiraciones formales del cine arte. De ahí se promueve cada vez más un cine ascético y espiritual, un cine contemplativo relacionado con los nombres Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Andrei Tarkovski, Hou Hsiao-hsien y Béla Tarr, entre otros.

Los demás modelos del cine arte en América Latina tampoco provienen de las culturas anglosajonas. David Cronenberg, Jim Jarmusch, David Lynch y Quentin Tarantino, los grandes protectores del cine independiente en EUA, o Peter Greenaway en Inglaterra, que tienen un interés común de transitar por los bordes ambiguos de la fantasía con efectos sofisticados, sirven más bien como contraejemplos de la indeterminación en los cambios estéticos en América Latina. La comunicación en América Latina sobre las nuevas corrientes del cine independiente internacional busca especialmente el contacto con la lejanía.

Las antípodas del mundo se convierten en zonas de interés. En 2000 abre DONG / THE HOLE (EL AGUJERO, 1998), del cineasta taiwanés de origen malayo Tsai Ming-liang el BAFICI, y la retrospectiva de su obra conmueve a los espectadores del festival. En NI NA BIAN JI DIAN / WHAT TIME IS IT THERE (¿QUÉ HORA ES AHÍ, 2001) sorprende de nuevo la “observación penetrante” de acciones como el “vagar sin rumbo, comer vorazmente, actividades para matar el tiempo”¹⁴⁶ que convierte la realidad del ahí en una sensación compartida: “no podemos evitar el convertir en algo privado, los rituales asimilados a partir de esta parte aparentemente neutra”¹⁴⁷. Eduardo Russo caracteriza luego la supervivencia individual en ambientes cerrados del largo plano secuencia como un ámbito supranacional y posthistórico sumamente atractivo para los

¹⁴⁶ Kent Jones, “Occidente y Oriente ... aquí y allí”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, ed. por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (Madrid: Errata Naturae, 2010 [2003]), 99–111, aquí 103.

¹⁴⁷ Jones, “Occidente y Oriente... aquí y allí”, 104.

espectadores sudamericanos¹⁴⁸. El seguimiento del personaje en el plano de extensión prevalece sobre el análisis del carácter. También con largos planos secuencia de personajes solitarios gana el cineasta chino Jia Zhangke el premio del BAFICI en 2001 (ZHANTAI / PLATFORM, 2000) y fascina también a los críticos brasileños con su puesta en escena de un día de un grupo de artistas sin intervenciones narrativas:

PLATAFORMA é um filme essencialmente político não por tematizar a política, mas por criar choques de sensibilidades conflitantes que obrigam o espectador a questionar as suas próprias verdades. O encanto convive com o desencanto, a tristeza convive com a alegria, o sonho convive com a desilusão, o dentro convive com o fora, e ao espectador cabe justamente repensar a aplicação de cada um desses termos – operação definidora e política por excelência.¹⁴⁹

Los personajes de Zhangke convencen con pudor y afecto, caminos inesperados y silencios profundos en una puesta en escena distante y no sentimental¹⁵⁰. El impulso antisistémico en la observación de lo cotidiano hace fracasar el relato que se relacionaba con la nación y la memoria¹⁵¹. Zhangke se convierte en el nuevo modelo de la generación urbana en el cine de autor. Los festivales internacionales se consagran a conseguir versiones exclusivas como el BAFICI que estrena SHIJE / THE WORLD (2004) en una versión de 143 minutos (versión internacional: 105 minutos). Uno de los elementos más turbadores es la imprecisión entre la ficción y acontecimientos fantásticos. SANXIA HAOREN / STILL LIFE (2006) convierte la dimensión mitológica de las producciones urbanas extremas en una situación muy concreta.

Uma das forças de EM BUSCA DA VIDA é sua maneira de afirmar que no mundo que inflige aos homens e à natureza uma catástrofe da dimensão da construção daquela barragem não há limite entre realismo e fantástico. O sobrenatural acontece todos os dias e está em todas as esquinas.¹⁵²

¹⁴⁸ Eduardo A. Russo, “Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming-liang”, en *Pensar el cine: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 147–70, aquí 154–7.

¹⁴⁹ Fábio Andrade, “Plataforma (Zhantai), de Jia Zhang-ke (2000)”, en *Cinética: Cinema e Crítica* (2011), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/plataforma.htm, s. pág.

¹⁵⁰ Walter Salles, “Em busca de Ulan Bator”, en *O mundo de Jia Zhangke*, ed. por Jean-Michel Frodon y Walter Salles (São Paulo: Cosac Naify, 2014), 45–57, aquí 46–7.

¹⁵¹ Cecília Mello, “De dia Deng Xiaoping, de noite Deng Lijun: música y memória em *Plataforma*”, *Significação* 42, n. 43 (2015), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/96619/100409, 146–61, aquí 152.

¹⁵² Jean-Michel Frodon, Walter Salles, eds., *O mundo de Jia Zhangke* (São Paulo: Cosac Naify, 2014), 222.

Las películas de Zhangke exigen una atención plena en un modo de contemplación. La multitud de acontecimientos en sus películas da un giro hacia los límites de la proyección cinematográfica: una atención extrema a cada detalle, tanto en el campo visible como en la imagen sonora muy diferenciada, el plano secuencia extendido para el registro minucioso del espectador y un movimiento lento y continuo de travellings. Walter Salles expresa en su documental *Jia Zhang-ke, um homem de Fenyang* (2014) su afecto hacia el cineasta chino y lo acompaña a los lugares clave de su pasado y su trayectoria artística para crear un retrato íntimo de este cineasta adorado por los artistas latinoamericanos.

Las antípodas del mundo se comunican al compartir una visión cosmopolita del cine independiente. Wong Kar-wai es el primer cineasta que ejemplifica este proceso de una forma tan evidente. Procedente del enclave británico Hong Kong, empieza Kar-wai a rodar en Buenos Aires un año antes de la independencia de Hong Kong y su reintegración a China. El primer camino de la recepción de Kar-wai pasa por EUA. *CHUNGKING EXPRESS* (1994) se convierte en una de las películas asiáticas con una distribución comercial considerable en América Latina, solamente debido a su promoción por Quentin Tarantino, el cineasta estadounidense más famoso del año 1995. Después Kar-wai busca el contacto directo y se inscribe en las culturas latinoamericanas con *HAPPY TOGETHER* (1997) que se basa en su amor por la escritura de Manuel Puig, su fuente de inspiración. El trabajo del cineasta chino-hongkongiano en Argentina lo convierte en una figura emblemática con el título “el Godard de los tiempos de la MTV” con estilos como “la fragmentación, la discontinuidad, el carácter errático de las imágenes y el trabajo con distintos materiales y texturas”¹⁵³. Al mismo tiempo, Kar-wai adopta en la prensa una postura muy crítica frente a la influencia de Hollywood en Argentina:

En Buenos Aires hay pocas producciones locales, pero muchas de Hollywood. Al mismo tiempo que nosotros, se estaban filmando otras películas. *EVITA*, *SIETE AÑOS EN EL TIBET* y *LA LECCIÓN DE TANGO*. [...] Si necesitabas una cámara o un micrófono, te decían: Ah, no. Vaya a hablar con Brad Pitt. Todo el equipamiento lo tiene Brad Pitt.¹⁵⁴

La presencia de Kar-wai coincide con la depresión del cine nacional y la orientación de los jóvenes cineastas hacia los festivales y fundaciones internacio-

¹⁵³ Radar, “Wong Kar-wai”, en *Página 12* (12.04.1998), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/abril/98-04-12/nota1_a.htm, s. pág.

¹⁵⁴ Radar, “Wong Kar-wai”, s. pág.

nales. Esa depresión produce un consentimiento del artista en su puesta en escena de personajes solitarios y paralizados como “gente que mira por la ventana lo que hacen los demás y para robarles así algo de vida”¹⁵⁵. En el proyecto 2046 identifica Kar-wai la escritura de Puig con el cine de Rainer Werner Fassbinder, François Truffaut y Michelangelo Antonioni:

Quando escribo tengo la música en la cabeza, los boleros siempre están al principio. Con la historia de Tony Leung y Gong Li la música vino después. Gong Li me recuerda a las mujeres de Fassbinder y por eso utilicé música de sus películas. La historia de Tony Leung con la mujer del hotel me recuerda a *LA MUJER DE LA PRÓXIMA PUERTA*, de Truffaut, pensé en esa música. [...] Algunas veces, cuando trabajás en una película, las situaciones, los personajes, las localizaciones, todo te recuerda a algo. De repente te das cuenta de que todo lo que elegiste te lleva a Antonioni.¹⁵⁶

La resistencia al cine nacional y la búsqueda de autenticidad vuelven a los modelos del cine moderno y articulan su experiencia propia en imágenes robadas, desde una posición desventajosa con un reflejo involuntario del pasado. Las imágenes se someten a un desplazamiento continuo que se traduce en la revista *Contracampo* como inminencia de ruptura: “as câmaras lentas têm o impulso de libertar os personagens da narrativa [...]: reter uma imagem, viabilizar um retorno, amortecer a queda”¹⁵⁷.

La disposición de este ambiente de cinefilia abre las puertas a la llegada del cine del Medio Oriente que representan a finales de los años 1990 las películas de Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf y Mahmoud Kabari. En 1998 destacan el éxito sorprendente de *TA'M E GUILASS (EL SABOR DE LA CEREZA)* (1997) de Kiarostami, que atrae a más de 120.000 espectadores bonaerenses dentro de pocas semanas –es decir a más espectadores que en sus estrenos europeos– y el Astor de Oro para *ABR-O AFTAAB (LA NUBE Y EL SOL NACIENTE)* de Kabari (1998) en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. De ahí llega el interés por Kiarostami a São Paulo, donde el crítico de cine Leon Cakoff y la cineasta Renata de Almeida realizan el primer homenaje *VOLTE SEMPRE, ABBAS* (1999). La reinención del cine autorreferencial por Kiarostami abre en Brasil un debate sobre la pretensión de verdad en el cine do-

¹⁵⁵ Elsa Fernández-Santos, “Puig inspiró mi forma de contar”, en *Página 12* (25.8.2005), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-238-2005-08-25.html, s. pág.

¹⁵⁶ Fernández-Santos, “Puig inspiró mi forma de contar”, s. pág.

¹⁵⁷ Luiz Carlos Oliveira, “Wong Kar-wai, 2046, Hong Kong, 2004”, en *Contracampo* 75 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/75/2046.htm, s. pág.

cumental y desenmascara el fetichismo en el modelo norteamericano de la simulación y el hiperrealismo¹⁵⁸. En el cine de Kiarostami asombra la proximidad entre el registro documental y la ficción que ya no definen posturas delimitadas para conocer el mundo. Poco después se manifiesta el debate sobre las estéticas del cine iraní en la sección Contracampo del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, bajo la dirección del cineasta Nicolás Sarquís, donde se reúnen los jóvenes cineastas para discutir sobre nuevas estéticas¹⁵⁹. En 2000 se discuten tres películas de Kiarostami a la vez: *KHANE-YE DOUST KODJAST? (¿DÓNDE QUEDA LA CASA DE MI AMIGO?)* (1987), *NEMA-YE NAZDIK (PRIMER PLANO)* (1990), *ZENDEGI VA DIGAR HITCH (LA VIDA CONTINÚA / LA VIDA Y NADA MÁS)* (1992). Este es el punto de partida para múltiples retrospectivas del cine de Kiarostami en América Latina a partir de 2004 (São Paulo). Desde entonces el cine de Kiarostami ocupa una posición clave en la reconciliación dentro del discurso meta-artístico que polarizaba entre un sentido ontológico de la imagen (la base material de una facticidad precaria en la presentación del ser en el mundo) y una imagen como construcción mental de la realidad (la representación del espacio imaginario)¹⁶⁰. Revistas brasileñas como *Contracampo* y *Cinética* critican las deficiencias estéticas y narrativas de obras del cine iraní, pero siempre las defienden por su diagnóstico urgente de la actualidad. Las soluciones prácticas para filmar sin permiso en la clandestinidad sin recursos, el juego entre el documental y la ficción, el empleo del plano secuencia sin desenlace programado, el autorretrato de los conflictos con los personajes, los actores y la trama en el proceso de filmación en condiciones precarias se convierten en cuestiones fundamentales del discurso artístico. Como dice el crítico español Alberto Elena en el prólogo del ensayo de Jean-Luc Nancy sobre *ZENDEGI VA DIGAR HITCH*:

¹⁵⁸ Bentes, "O dogma, a bruxa, a câmara na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil", 155-6, 170.

La Universidade de São Paulo registra ya dos tesis doctorales sobre el cine de Kiarostami: Alessandra Meleiro, *O novo cinema iraniano: um estudo de política cultural* (São Paulo: USP, Escola de Comunicações e Artes, 2004); Ivonete Medianeira Pinto, *Close-up: uma invenção do real em Abbas Kiarostami* (São Paulo: USP, Escola de Comunicações e Artes, 2007; varias Tesis de Maestría.

¹⁵⁹ La "figura motivacional" de Sarquís está documentada p. ej. en la monografía de Daicich, *El nuevo cine argentino (1995-2010)*, 141.

¹⁶⁰ Luiz Carlos Oliveira, "O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami", *Significação* 43, n. 45 (2016), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/110188/116761, 44-63, aquí 46.

Es difícil exagerar el impacto que en su momento tuvo este filme en múltiples y variados contextos, no solo imponiendo a Kiarostami como *cineasta global* casi un cuarto de siglo después de su debut, sino sobre todo alimentando de forma duradera el discurso de algunos de los mejores y más conspicuos analistas de su obra.¹⁶¹

El cine de Kiarostami representa un modelo y un "emblema" para concebir el cine como forma de "cultura y de vida"; transforma el dispositivo de la mirada en un "miramiento" conceptual (*égard*) del cineasta que penetra, considera y contempla la vida de otras personas y su propia articulación con ellas¹⁶². El humanismo de Kiarostami cumple con una doble función imaginaria. Por un lado deja el espacio para que el espectador pueda completar la historia con su pensamiento y por el otro expone una imaginación del personaje-actor que pide respeto y estima¹⁶³. La coincidencia entre la recepción masiva del cine iraní en América del Sur y su repercusión en los talleres artísticos internacionales demuestra una relevancia pertinente para discutir el impacto de su giro estético.

Durante esa fase, al aprovechar los nuevos estímulos internacionales, se considera al cineasta taiwanés de Hou Hsiao-hsien junto a Abbas Kiarostami como los mayores inventores artísticos de los años 1990 a nivel global (enfoque especial en *Contracampo* no. 75). Con la aclamada retrospectiva en el BA-FICI en 2002 se inicia la recepción en América Latina. La película siguiente *CAFÉ LUMIÈRE* (2003), rodada por Hsiao-hsien en Tokio, traza las huellas de Yasujiro Ozu en el año del centenario del cineasta japonés. La recepción argentina reconoce en los largos planos secuencia, en los que no pasa nada, una "relación armónica" y "serena dinámica interior" de una "respiración profunda" para "tornar sensibles el tiempo y el pensamiento" al ser "tan concretos, casi táctiles con la realidad" por medio de una "espléndida fotografía" y un "virtuoso diseño de sonido, que le da una extraña materialidad"¹⁶⁴. El plano siempre comprende una zona activa: "ciertos planos parecen vacíos pero no es así. El

¹⁶¹ Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami* (Madrid: errata naturae, 2008), 13.

¹⁶² Nancy, *La evidencia del filme*, 65-7.

¹⁶³ Abbas Kiarostami, "Fotografía y naturaleza", "En el trabajo", en *Abbas Kiarostami: una política de lo real*, ed. por MALBA-Colección Constantini (Buenos Aires: MALBA, 2006), 103-21, aquí 104.

¹⁶⁴ Luciano Monteagudo, "Café Lumière, un homenaje de Hou Hsiao-hsien a la figura de Ozu: sobre el complejo oficio de vivir", en *Página 12* (13.12.2007), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-8617-2007-12-13.html, s. pág.

plano sigue conteniendo afectos que flotan en ese espacio”¹⁶⁵. Esa “atmósfera de resignada perseverancia”¹⁶⁶ convierte la estética de Hsiao-hsien sin duda en una de las precursoras importantes de un cine contemplativo que nace en aquellos años en diferentes países latinoamericanos. Basada en la filosofía china aspira a representar una visión poética asiática: “extreme long shots demonstrate the connections between humans and nature and his attitude to life. Through them, his films are able to convey the Asian poetic idea of continuity”¹⁶⁷. La fama actual del taiwanés en Brasil se vincula indudablemente con las retrospectivas en 2010 y 2011 en São Paulo, Rio de Janeiro y Brasília, acompañadas por dos ediciones de artículos de la revista *Cinética* cuya presentación abre así: “Os filmes de Hou são [...] um registro da incisão do tempo sobre as coisas, as personagens, as cidades, a luz, a própria história. Tudo é inscrito na duração do tempo, pois só assim essas transformações se fazem realmente notáveis.”¹⁶⁸.

El empleo del plano general y largo plano secuencia no solo sugiere un concepto estético ligado a la duración y transformación del tiempo sino exige también un nuevo modo de actividad contemplativa del espectador. El registro detenido, la exploración detallista de un vasto campo que al mismo tiempo propone la perceptibilidad de un conjunto limitado, ofrece una experiencia muy sutil. Sergio Wolf toma como ejemplo el minimalismo de repetición y diferencia en los largometrajes seriales del cineasta surcoreano Hong Sang-soo: “nos obliga a concentrarnos en detalles, a registrar sutiles cambios en el comportamiento de un personaje, y a pensar por qué estamos viendo la historia de este modo”¹⁶⁹. Desde la primera presentación de SAENG-HWAL-EUI BAL-GYUN / ON THE OCCASION OF REMEMBERING THE TURNING GATE en el BAFICI 2003, el cineasta surcoreano recibe mucha simpatía por su forma

¹⁶⁵ Fergus Daly, “Las luces de Taiwán: notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, ed. por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (Madrid: Errata Naturae, 2010 [2003]), 239–50, aquí 241.

¹⁶⁶ Daly, “Las luces de Taiwán”, 243.

¹⁶⁷ Ni Zhen, “Transcending Local Consciousness: The Significance of Hou’s Films for Asian Cinema”, en *Hou Hsiao-hsien*, ed. por Richard I. Suchenski (Wien: Synema, 2014), 57–74, aquí 73.

¹⁶⁸ Fábio Andrade, “Hou Hsiao-hsien: entre trens e motos”, en *Cinética* (2011), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/houfabio.htm, s. pág.

¹⁶⁹ David Bordwell, “Más allá del minimalismo asiático: la lección de geometría de Hong Sangsoo”, en *El director desnudado por sus pretendientes: el cine de Hong Sangsoo*, ed. por Juan Manuel Domínguez (Buenos Aires: Buenos Aires Festival de Cine Independiente, 2013), 41–8, aquí 43.

sencilla de filmar situaciones cotidianas de intelectuales y artistas deprimidos en relaciones fracasadas. Los desvíos imprevisibles orientan el foco de la atención de dossiers de críticos y festivales sobre Sang-soo .

Otro personaje destacado del nuevo canon asiático en el cine latinoamericano es el tailandés Apichatpong Weerasethakul cuyos estilos filmicos provienen del video experimental. La rareza de su sensibilidad poética a partir de SUD PRALAD / TROPICAL MALADY (2004) cautiva a los críticos latinoamericanos con una síntesis entre el realismo, la fábula del misterio y la belleza inquietante. La existencia humana se ve impregnada por sucesos sobrenaturales insondables. Por medio de “fracciones gemelas” de narrativas separadas “que se miran como espejos extrañados” logra Weerasethakul un acercamiento importante entre el cine contemplativo y una espiritualidad según “dualidades permanentes: ciudad-jungla, luz-oscuridad, masculino-femenino, hombre-bestia”¹⁷⁰.

La influencia de las estéticas singulares reveladas por los festivales se extiende hacia la formación de nuevos cineastas en las escuelas de cine. En 2005 inaugura la cineasta belga Chantal Akerman, apreciada realizadora de JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975), el taller para nuevos talentos sudamericanos, Talents Buenos Aires (en cooperación con Talents Berlinale y el Goethe-Institut), un fruto de la trayectoria del BAFICI. Alrededor de 70 jóvenes cineastas de países sudamericanos reciben a partir de entonces cada año antes del festival las instrucciones de cineastas reconocidos para entrenar su mirada y su pensamiento sobre el cine. A continuación se desarrollan cada vez más actividades influyentes en Buenos Aires que vinculan la producción cinematográfica y el pensamiento filosófico. En 2015 destaca el Primer Congreso Internacional de Geofilosofía del Cine con espe-

¹⁷⁰ Luciano Monteagudo, “Tropical Malady, de Apichatpong Weerasethakul: belleza y misterio”, *Página 12* (4.11.2006), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-4374-2006-11-04.html, s. pág.

En cambio, cabe destacar la sobreexigencia de críticos españoles limitados en su noción de cine que se proponen una introducción al cine tailandés por medio de un estudio deconstructivista de la representación social en el cine. El cine de Weerasethakul se recibe como un “vernáculo” con un “aroma post-modernista” de la “cultura pop”. Luis Miranda, “Apichatpong Weerasethakul: teoría de los vasos comunicantes”, en *Luces de Siam: una introducción al cine tailandés*, ed. por Alberto Elena (Madrid: T&B, 2006), 287–309, aquí 297.

El descrédito llega al nivel de una ofensa al comparar un “goce primigenio de vivir a la intemperie” con un “traje nuevo del emperador del cuento: un esplendor que solo existiría para los que, víctimas de la autoridad (de la crítica), afirman ver algo donde no hay nada”. Miranda, “Apichatpong Weerasethakul”, 289, 309.

cialistas de Argentina, Brasil, Chile, España, Francia, Italia y Rumania. Se evidencian las relaciones internacionales inmanentes de cómo pensar el cine y localizar una “configuración sensible del mundo”¹⁷¹.

Los nuevos festivales de cine y la diversificación de los programas de apoyo

Con el espíritu del nuevo cine y la producción creciente se inicia la década fundadora de los nuevos festivales internacionales de cine en América Latina que se presentan como altamente competitivos: Lima (1997), Buenos Aires (1999), Río de Janeiro (1999), Santa Cruz (1999), Morelia (2003), São Paulo (2006), Ceará (2006). Entre 2000 y 2010 se multiplica la cantidad de festivales de cine. Desde entonces, la gran mayoría de países latinoamericanos ofrece una agenda cada vez más larga y variada de festivales locales y especializados que dedican un espacio privilegiado a películas nacionales¹⁷². A pesar de las crisis profundas en las cinematografías latinoamericanas entre los años 1980 y 1990 que minimizan la producción nacional, se establecen en Europa muchos festivales con un enfoque específico sobre el cine latinoamericano: Bordeaux (1983), Toulouse (1989), London (1991), Biarritz (1991), Tübingen (1994), Lleida (1995). Con el resurgimiento de la producción se inauguran más festivales: Marseille (1999), Utrecht (2005), Lyon (2007), Heidelberg (2008), Berlin (2013). Lo mismo ocurre en Estados Unidos, Canadá y Australia: Chicago (1985), Chapel Hill and Durham (1991), San Diego (1994), Los Angeles (1997), Toronto (2001), Vancouver (2003), Canberra (2005), Sydney (2006), New York (2008), Seattle (2009), Montréal (2010). Los festivales de Miami y Sundance que empiezan a funcionar con nuevos premios competitivos a partir de 1984, como los foros del cine independiente internacional en EUA, se han convertido en ámbitos simpatizantes y proteccionistas del cine latinoamericano.

¹⁷² El ranking de los países con mayor producción y estrenos nacionales en relación con la cantidad de festivales de cine en el país: Entre 2000 y 2009 encabeza Argentina el cuadro con aprox. 800 estrenos, seguido por Brasil con aprox. 600 estrenos y México con aprox. 450 estrenos. OCAL, *Cuaderno de estudios* 7, 25.

Guías de festivales publicados en 2008 alteran el orden según la cantidad de festivales audiovisuales: Brasil (132), Argentina (62), México (38). Al revisar el listado de estos festivales, se nota que más del 75 % recibe su primera edición a partir de 2000. Entre 2008 y 2013 se duplica la cantidad de festivales en los tres países: Brasil (266), Argentina (136), México (77). Cabe destacar una política de la cultura que favorece también enfoques de regiones anteriormente marginalizadas como el festival Ventana Andina en Jujuy (ventanaandina.com.ar) cuyas películas en competencia son de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Perú.

¹⁷¹ Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini, “Esbozar el gesto, marcar el campo”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015). 7–9, aquí 7.

Asimismo, el único festival acreditado por la FIAPF en América del Norte, Montréal World Film Festival, da más visibilidad al cine latinoamericano y otorga desde 2002 el Glauber Rocha Award al mejor largometraje latinoamericano. En reconocimiento a la relación entre el cine ruso y el latinoamericano se inaugura en 2008 el Festival de Cine Latinoamericano de Moscú, y el Festival Internacional de Cine de Moscú (categoría A de la FIAPF) estrena la sección especializada Anima Latina. El festival de Berlín, Berlinale, sorprende en 2015 con una nueva sección “NATIVE – A Journey into Indigenous Cinema” que promociona abiertamente el cine desde México hasta Tierra del Fuego. El Festival Internacional de Cine de Kerala (acreditado por la FIAPF) representa el foro de comunicación más importante entre el cine asiático y el latinoamericano en Asia¹⁷³.

El aumento de estrenos en los festivales, que exige cada vez más obras nuevas, corresponde a la reestructuración del mercado internacional por medio de fondos alternativos que se dedican a la búsqueda de nuevos talentos y que incentivan el desarrollo artístico en el cine¹⁷⁴. Fundado en 1988 para fomentar proyectos de cine arte en la industria cinematográfica local en países en vías de desarrollo, el Fondo Hubert Bals se ha convertido en una de las instituciones de fomento más importantes de este tipo, favoreciendo el cine independiente de América Latina. Desde el año 2002, el fondo Hubert Bals –que es el coorganizador del Buenos Aires Lab– ha dedicado la tercera parte de sus fondos (750.000 euros por año), sin asignar cupos, a proyectos latinoamericanos¹⁷⁵, en primer lugar procedentes de Argentina (dos a tres proyec-

¹⁷³ Desde su apertura en Thiruvananthapuram (India) en 1999 se han dedicado unos cuantos premios principales a producciones provenientes de Argentina, Colombia, México, Panamá, Perú y Uruguay. Entre los festivales con más concursantes entre los nuevos talentos latinoamericanos cuentan también festivales como el Festival Internacional de Cine de Fribourg (Suiza, 30.000 espectadores anuales), cuya competencia excluye a Europa y EUA / Canadá para promocionar un cine arte proveniente de otros países con menor acceso al mercado europeo. Hay que añadir que se han instalado además unos cuantos festivales que se dedican exclusivamente a alguna de las cinematografías de América Latina, como el cine argentino o el brasileño.

¹⁷⁴ A modo de comparación véanse los perfiles y características de los nuevos programas de formación en los festivales internacionales en el estudio de Marijke Valck, “Sites of Initiation: Film Training Programms at Film Festivals”, en *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*, ed. por Mette Hjort y Scott Mackenzie (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 127–45.

¹⁷⁵ Más información sobre Hubert Bals y los 85 proyectos latinoamericanos fomentados entre 2002 y 2013 en *Hubert Bals Fund Results*, consultado el 10 de junio 2016, <https://iffrr.com/en/hbf-results>, s. pág.

tos por año) y en segundo lugar de Brasil (dos proyectos por año). Asimismo, se destaca la cantidad de proyectos de México y Chile (un proyecto por año) a lo largo de estos años. Hubert Bals subraya el valor artístico y el uso singular del lenguaje cinematográfico para apoyar una etapa de producción de proyectos individuales en Asia, el Medio Oriente, Europa Oriental, África y América Latina. La relación entre el enfoque multirregional y la perspectiva experimental e innovadora ayuda a establecer el Festival Internacional de Cine de Rotterdam como foro de comunicación entre los cineastas de dichas regiones, y como bolsa de contacto con colegas europeos y las industrias cinematográficas. Como primera plataforma especializada en la coproducción del cine, el festival de Rotterdam combina el cine independiente con la visión de la diversidad cultural. Cineastas ilustres con estéticas innovadoras realizan su primer proyecto de largometraje con el apoyo de Hubert Bals: Martín Rejtman, Diego Lerman y Santiago Loza (Argentina), Karim Aïnouz y Marcelo Gomes (Brasil), Alicia Scherson (Chile), Amat Escalante y Carlos Reygadas (México).

Alemania comparte esta visión para apoyar etapas de producción del cine arte independiente. Pero el World Cinema Fund en asociación con el Festival Internacional de Cine Berlinale (categoría A de la FIAPF) no tiene la misma importancia financiera (350.000 euros por año). El objetivo principal de fomentar proyectos en condiciones precarias y la evaluación según el criterio de la imagen auténtica de su cultura procedente plantea problemas relacionados con la perspectiva que tienen los protagonistas de la globalización sobre otras culturas que perciben como periféricas. La evaluación no cuestiona la problemática de la perspectiva multicultural y ha priorizado en muchos casos a los seguidores del boom literario de los años 1970 y 1980. La línea de fomento para la distribución comprueba un aprovechamiento comercial a medias. El compromiso de un estreno con una copia ya satisface una exigencia mínima, la cual favorece en primer lugar a las asociaciones de cines independientes en Alemania que se organizan en redes y utilizan los derechos conjuntamente para mantener una cartelera muy diversa a lo largo del año¹⁷⁶. De los

¹⁷⁶ Las redes destacadas en Europa con una larga trayectoria a nivel comunitario: Bundesverband kommunale Filmarbeit (Alemania), Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai (Francia), Europa Cinemas (Europa), Association Suisse du Cinema d'Art (Suiza), Film Associations (UK). España recupera esta línea de exhibición tipo cine *arthouse* después de dos décadas de reestructuración del mercado a favor de los grandes consorcios internacionales. En 2015 se anuncia la formación de la Red de Cines Independientes por la Cultura y el Arte. Muchos cines europeos promocionan semanas del cine latinoamericano a lo largo del año. La

115 proyectos fomentados desde su fundación en 2004 hasta 2014 procede casi la mitad de países latinoamericanos¹⁷⁷. A pesar de ser Argentina favorecida con el mayor número de proyectos seleccionados (15) sorprende en su balance un apoyo especial de cineastas de países latinoamericanos sin tradición cinematográfica (19 proyectos). Debido a este carácter el festival Berlinale abre sus foros cada vez más a cineastas que trabajan en condiciones precarias y cuyo cine minimalista depende completamente de este tipo de apoyo internacional.

El Festival Internacional de Cine de Locarno (categoría A de la FIAPF) complementa esta imagen. Junto a los festivales internacionales de Cannes (Festival de Cannes) y Venecia (Biennale di Venecia) –ambos de la categoría A de la FIAPF– es uno de los festivales del cine arte más antiguos del mundo pero su perfil lo distingue al mantener el enfoque sobre un cine de autor, que una las tareas de guionista y director, como es el caso en las operas primas de los debutantes y las nuevas culturas del cine. El valor de los premios es además considerable.

El apoyo de proyectos cinematográficos extranjeros en Francia apunta desde la fundación de Fonds Sud Cinéma en 1984 a una cooperación con países en vías de desarrollo a mayor escala. Proporcionando hasta 152.000 euros a cada proyecto seleccionado se favorecen los proyectos más grandes hasta un presupuesto de 3 mill. de euros. Se exige gastar la mayor parte del apoyo financiero en Francia (en la postproducción). A pesar de abrir sus convocatorias a todos los países en vías de desarrollo se reconoce una preferencia por proyectos latinoamericanos. Desde 1991 ofrece la asociación de encuentros ARCALT el foro respectivo como colaboración público-privada para la visibilidad del cine político de América Latina en Toulouse:

Les Rencontres ont été créées par un collectif d'associations de solidarité avec l'Amérique Latine [...]. La prise de conscience du danger que courent les cinémas latino-américains, née de contacts directs, a orienté la question de la so-

cartelera de Berlín figura aquí como un caso particular con respecto a la mayor cantidad de estrenos latinoamericanos en Europa: LAKINO, Première Brasil, Cine Brasil, Panorama Colombia, CINESPAÑOL, Lateinamerika-Forum Berlin, Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Nuevo Cine Argentino, etc. Esta diversidad tiene que ver con el enfoque sobre el cine político del festival Berlinale. En cuanto a la mayor cantidad de espectadores se destaca más la promoción eficaz del cine latinoamericano en Francia.

¹⁷⁷ World Cinema Fund fomenta 53 proyectos latinoamericanos entre 2004 y 2014 (115 proyectos en total), particularmente de países sin industria cinematográfica desarrollada: *World Cinema Fund: Funded Projects Production*, consultado el 10 de junio 2016, www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/funded_films_prod/uebersichtsseite_wcf.html.

lidarité en termes généraux vers une 'solidarité cinématographique'. En 1991, le collectif décide de créer un organisme s'occupant spécifiquement du cinéma, l'ARCALT - Association des Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse – son objectif étant d'aider et de défendre les cinémas d'Amérique Latine: mieux les faire connaître, diffuser et distribuer en France.¹⁷⁸

Con una inversión de 85 mill. de euros en 1.975 proyectos desde su fundación en 1998 hasta 2014, se presenta Ibermedia como iniciativa iberoamericana para un espacio comercial de los institutos nacionales de cinematografía con una cobertura audiovisual más específica¹⁷⁹. Exige convenios estatales de colaboración, una red de canales públicos de televisión, acuerdos de distribución, preventas y otras garantías para los proyectos en concurso logrando el estreno comercial de 500 películas coproducidas desde su fundación¹⁸⁰. El Festival de San Sebastián (categoría A de la FIAPF) representa algunas de las plataformas que más apoyo presta al respecto con el Foro de Coproducción Europa – América Latina, la sección de películas Horizontes Latinos, el foro educativo Encuentro Internacional de Estudiantes de Cine y los premios Cine en Construcción.

Los fondos europeos que incentivan las estéticas experimentales del cine arte quedan a nivel global casi sin alternativa¹⁸¹. Los talleres en EUA son atractivos y accesibles pero no disponen de un apoyo sustancial para los proyectos. El Sundance Institute Lab Program otorga 350 becas por año (Screenwriters Lab, Directors Lab, Creative Producing Lab) pero el total de apoyo financiero de sus egresados se limita a 400.000 USD por año (Sundance Institute Feature Film Program). El Latino Fellowship se otorga en colaboración con Time Warner Foundation. Otro festival importante es el Miami Film Festival que

¹⁷⁸ Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, en *L'Association Arcalt*, consultado el 10 de junio 2016, www.cinelatino.com.fr/contenu/lassociation-arcalt, s. pág.

¹⁷⁹ Respecto de la convocatoria 2013 se anuncia la selección de 119 proyectos con cobertura en la coproducción (47), en el desarrollo de proyectos (53), y la formación de cineastas (19) para apoyar el mercado cinematográfico iberoamericano: "119 proyectos seleccionados", en *Programa Ibermedia: el espacio audiovisual iberoamericano*, consultado el 10 de junio 2016, www.programaibermedia.com/nuestras-noticias/119-proyectos-seleccionados/, s. pág.

¹⁸⁰ Hay que diferenciar entre dos modelos de coproducción con Europa: mientras que el modelo de Francia apoya un cine de autor sin exigencia de fines comerciales, tiene el pronóstico de taquilla una relevancia decisiva en la coproducción con España para conseguir el apoyo financiero.

¹⁸¹ Véase también el reconocimiento de estos aportes para la formación del nuevo cine argentino y la vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional en Daicich, *El nuevo cine argentino (1995-2010)*, 124.

se entiende como organización central y mediadora que otorga poco apoyo propio pero provee el contacto con otras entidades.

Dentro de una trayectoria de apenas 15 años, los foros internacionales más específicos para nuevos proyectos cinematográficos latinoamericanos incentivan el contacto con otras culturas de cine y se han multiplicado de una forma decisiva para estimular el encuentro de perspectivas innovadoras y diversas bajo los requisitos de una producción bipartida y multipartida, con un apoyo financiero parcial de etapas separadas de proyectos del cine independiente. Por lo tanto, se exigen una mayor flexibilidad y movilidad extendiéndose desde la comunicación multilateral al diseño, la producción, edición y promoción de la distribución con mayor rigor al fraccionar sus elementos según los lugares de su realización y los diversos apoyos conseguidos. Se plantea un cambio significativo acerca de la producción en redes alternativas que crean cada vez más posibilidades frente a la dependencia de los fondos estatales, cuyos objetivos dependen de programas políticos, o la dependencia de los consorcios internacionales de medios que dependen de sus estrategias de la distribución en el mercado. El concepto de cine nacional se cuestiona cada vez más ya que siempre se ha basado en el capital como único indicador para la clasificación en los concursos de los festivales de cine. Los conceptos transnacional y postnacional tampoco captan de una forma concisa las nuevas formaciones culturales y económicas en la producción cinematográfica¹⁸².

El concepto de la coproducción artística –un oficio exclusivo de productores en la industria cinematográfica hasta finales de los años 1980– se vuelve obsoleto. El nuevo paradigma es el “Cine en Construcción”¹⁸³ que se organiza según las pautas de los “Diálogos Norte-Sur”¹⁸⁴. El prototipo del nuevo cineasta latinoamericano es el joven académico, que está terminando o egresó de una carrera de la escuela de cine, que participa en los talleres y concursos de su escuela, en talleres y concursos nacionales e internacionales, que recibe

¹⁸² Gabriela Copertari y Carola Sitnisky (eds.), *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio* (Madrid: Iberoamericana, 2015), 12–6.

¹⁸³ Iniciativa bipartida de Cinélatino (programa de fomento de Rencontres de Toulouse) y el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, fundada en 2002.

¹⁸⁴ Minerva Campos, “La América Latina de ‘Cine en Construcción’: implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales”, *Archivos de la Filmoteca* 71 (2013): 13–26.

El ensayo presente no apoya la suposición de la autora sobre la influencia directa en las temáticas y el desarrollo de los proyectos por parte de fundaciones internacionales sin fines de lucro. Una dialéctica más compleja de intereses y hábitos de percepción es el tema del próximo capítulo que enfoca la noción de lo nuevo pensado desde la institución y una jerarquía de valores.

premios y reconocimientos en el exterior y que sigue teniendo el derecho a utilizar continuamente los equipos técnicos profesionales de su escuela para la realización de la producción.

Las escuelas de cine en América Latina con más prestigio internacional prosperan gracias a este desarrollo. Hasta los años 1990 dominaba en la industria cinematográfica la formación práctica de cineastas según las exigencias de su mercado laboral. A partir de 1990 emerge un nuevo profesionalismo en las escuelas de cine por medio del desarrollo académico de los programas de estudios en el sistema de la educación superior, con la implementación de módulos teóricos y carreras de larga duración (licenciatura, maestría). Entre las líneas de investigación se destacan la semiología, el análisis del discurso, la fenomenología, la iconología, la historiografía y los estudios políticos y culturales. Se combina la formación estética con el compromiso político-social. Entre sus modelos figuran (en orden alfabético) la cuestión ética de Giorgio Agamben, la psicología de la percepción de Rudolf Arnheim, el formalismo ruso de Sergei Eisenstein y otros, la racionalidad conversacional de Jürgen Habermas, la fenomenología de Edmund Husserl, la iconología e iconografía de Georges Didi-Huberman, el realismo poético-social de Pier Paolo Pasolini, la hermenéutica de Paul Ricoeur, la historiografía del arte de Aby Warburg. Con respecto a la historia del cine se mantiene un enfoque sobre las escuelas clásicas del cine francés, italiano, ruso y latinoamericano, contemplando una mayor integración de las especializaciones separadas, como entre la dirección y la fotografía o la ficción y el documental¹⁸⁵. En los proyectos estudiantiles se observa generalmente un rechazo hacia el cine de género de las épocas clásicas y el cine hollywoodiense, especialmente el melodrama, como indica la dirección del CCC, Centro de Capacitación Cinematográfica de México¹⁸⁶.

Los centros universitarios crecen de una forma significativa y dedican más recursos a la producción y promoción de corto- y largometrajes. En Buenos Aires, como sede del mercado audiovisual más destacado del sur, se observa una abundancia de escuelas emergentes. Buenos Aires y el conurbano cuentan ya con más de treinta instituciones que ofrecen carreras relacionadas con

¹⁸⁵ Este breve resumen se basa en el análisis de tres programas de estudios en Argentina, Brasil y México: programa de estudios del Centro de Capacitación Cinematográfica de México en 2012, programa de estudios de la Universidad del Cine de Buenos Aires en 2015, programa de estudios de la Universidade de São Paulo/Escuela de Comunicações e Artes, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão en 2016.

¹⁸⁶ Entrevista con Ezzio Avendaño, subdirector académico del CCC, 28.2.2012.

la producción cinematográfica. Otro ejemplo ilustre en México es el CUEC, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, que crece diez veces más entre 2013 y 2014, en cuanto a su infraestructura y que ha proyectado triplicar la matrícula. Argentina y Brasil son los países que apoyan de una forma significativa la educación superior pública en las artes cinematográficas a nivel regional. Argentina sorprende en 2015 con la apertura de dos centros ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) en Jujuy y Formosa, con un cupo para estudiantes provenientes de Argentina, Bolivia, Chile y Paraguay. Un tercer centro en la provincia de Cuyo está en construcción. La internacionalización de las escuelas es cada vez más importante. Con una fuerte inversión en programas internacionales a partir de 2006, la ECA, Escola de Comunicações e Artes (Universidade de São Paulo), ha logrado un aumento de la movilización de los estudiantes desde cero en 2005 a 255 estudiantes en 2014 (80 *outgoings*, 175 *incomings*), dentro de nuevos convenios de intercambio con escuelas de artes en la Unión Europea, EUA/Canadá y Australia.

Las escuelas han creado departamentos para la promoción y divulgación de películas. Su staff está presente en los festivales nacionales más importantes y en la mayoría de los internacionales de la categoría A de la FIAPF. Además colaboran con los agentes de los festivales para promocionar las obras de sus estudiantes y egresados, pero se rechaza cualquier convenio de cooperación con la industria.

¿Cuál es el valor de lo nuevo? Una discusión tomando como ejemplo la opera prima en la coproducción internacional: Lucrecia Martel, Claudia Llosa, Tania Hermida, Enrique Rivero, Rodrigo Moreno

El filósofo alemán Boris Groys piensa lo nuevo del arte desde la institución tradicional. Sin que se modifiquen las jerarquías de los valores institucionales, lo nuevo “se convierte en exigencia positiva –en vez de representar un peligro– en cuanto la identidad de la tradición está protegida por instituciones y medios”¹⁸⁷. La innovación no es un acto efímero, sino recibe su valor añadido por medio de la crítica de lo nuevo. Lo nuevo no aparece como antagonista sino como lo otro valioso, sólido y resistente dentro de la jerarquía de valores establecida: “enaltece un determinado periodo histórico y concede al presente la primacía sobre el pasado y el futuro [...], hace más accesible, visible y comprensible a lo otro mismo”¹⁸⁸. Lo nuevo es apoyado por las instituciones auspiciadoras cuando se ven respetadas. Por medio del *Ready-made* de Marcel Duchamp en el museo como prototipo del arte moderno, Groys se despidió de la idea de la obra magistral, distante, aurática, y aclara que lo nuevo inscribe lo sublime en lo profano. Al mismo tiempo lo nuevo del arte representa un argumento social de desintegración, la caída de la cultura, con signos insignificantes, oprimidos y sin valor: “Lo nuevo es un objeto del miedo, un nuevo peligro, una nueva cosa profana valiosa y peligrosa”¹⁸⁹. La obra de arte vincula la memoria cultural con amenazas de lo profano, como p. ej. la banalidad de lo cotidiano o de la violencia.

El motivo de recibir una distinción en los círculos de arte exige de cada artista, desde el principio de su carrera, una aspiración a participar en el prestigio de las colecciones: “Los artistas modernos [...] saben (a pesar de todas

¹⁸⁷ Boris Groys, *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-textos, 2005), 32.

¹⁸⁸ Groys, *Sobre lo nuevo*, 40.

¹⁸⁹ Groys, *Sobre lo nuevo*, 179.

las protestas y del resentimiento que expresan) que están trabajando principalmente para las colecciones”¹⁹⁰. La *opera prima* como primer largometraje de ficción presenta un campo de estudio extraordinario debido a su largo proceso de elaboración y a su importancia para fundamentar la trayectoria del artista. Lo nuevo no calcula su aceptación ya que cada especulación tiende a nivelar lo novedoso. Sin embargo, se identifican ciertos patrones en la comunicación que interrelacionan las obras y los valores institucionalizados. A continuación, se analizan algunos ejemplos de operas primas realizadas con una participación internacional considerable que recibieron premios y observaciones detalladas en muchos países: LA CIÉNAGA de Lucrecia Martel (Argentina, España, Francia 2001), QUÉ TAN LEJOS de Tania Hermida (Ecuador / España 2005), MADEINUSA de Claudia Llosa (Peru / España 2006), PARQUE VÍA de Enrique Rivero (México / España 2008), EL CUSTODIO de Rodrigo Moreno (Argentina / Francia / Alemania / Uruguay 2006).

Los argumentos de Groys indican la importancia de la discursividad como un valor dominante en la estética de la opera prima. El argumento, desarrollo narrativo y su puesta en escena representan desafíos con mayúscula al tratar de establecer por primera vez una relación con los espectadores. Las expectativas del público se corresponden con sus impulsos vitales que enfrentan la satisfacción con la frustración de los deseos:

Hay una lucha, un conflicto, entre dos tendencias: una va hacia el espectáculo, la satisfacción de la pulsión escópica y la acumulación de lo visible infinitamente; y otra tendencia más de ‘escritura cinematográfica’, que está contrariamente colocada en la práctica de la rarefacción, de la frustración de la pulsión escópica, de la introducción de lo no-visto en lo visto.¹⁹¹

Una herencia fundamental del cine de autor en Europa a partir de los años 1960 (a partir del cine de Luis Buñuel) es poner en juego esta lucha. La imagen vela algo que el espectador pretende desvelar. La frustración de la pulsión escópica es seguramente uno de los motivos más influyentes en los guiones del cine europeo de las últimas décadas y sigue produciendo un impacto considerable en las cinematografías latinoamericanas que se relacionan con los discursos europeos.

¹⁹⁰ Boris Groys, “Sobre lo nuevo”, en *Artnodes* (Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya FUOC, 2002), 1–13, aquí 2.

¹⁹¹ Jean-Louis Comolli, “La transparencia que esconde”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 191–213, aquí 211.

La cineasta argentina Lucrecia Martel ocupa tal vez en esta perspectiva la posición más imponente dentro de las cinematografías latinoamericanas por la forma en que logró atraer a los cinéfilos europeos y norteamericanos. En LA CIÉNAGA (2001), multipremiada en Berlín, La Habana, Toulouse, entre otros, Martel expone con una perfección increíble la frustración de la pulsión escópica por medio de miradas transgresoras hacia la alta burguesía decadente y heredera de los oligarcas del país. Los planos identifican la transgresión erótica con el deseo voyeurista del espectador¹⁹². Una polimorfía de los cuerpos y de las relaciones eróticas se somete al poder de la gravitación. Los cuerpos apenas se levantan, caen a menudo sobre las camas, las sillas y reposeras. Su relato “no avanza y se empantana continuamente”¹⁹³. La apatía y la depresión alternan con una cascada repentina de planos con movimientos incontrolables. Ambas posiciones convergen en una tremenda presencia de la indiferencia y la desatención. En LA CIÉNAGA la cuestión no gira alrededor de si los personajes reaccionan o no reaccionan ni de si se dan o no cuenta. Joachim Michael destaca las diferencias entre Buñuel y Martel en la falta de un enfoque del impedimento¹⁹⁴. Martel arrastra y perturba a sus espectadores con un nuevo desapercibimiento que no sigue las líneas de una economía o eficacia hasta terminar en la muerte de un niño en un fuera de campo. Las vueltas caprichosas del discurso político establecen una “textura laberíntica” y una “textura de exceso” con “senderos que se bifurcan” y un “centro vacío” y “ruinoso”¹⁹⁵. Uta Felten compara el vacío en la mirada de Martel con la anti-epifanía de Federico Fellini y otros representantes del cine moderno:

En vez de narrar, el cine de Martel observa, es un cine de la mirada, un ‘cinéma de voyant’ en el sentido de Gilles Deleuze (1985: 9), un cine que se inscribe en la tradición del cine moderno europeo representado entre otros por Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Agnès Varda y Catherine Breillat. Este tipo de cine moderno se puede definir como cine de exceso en el que proliferan los acontecimientos visuales.¹⁹⁶

¹⁹² Uta Felten, “Estrategias de transgresión en el cine de Lucrecia Martel: *La ciénaga*”, en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2016), 285–99.

¹⁹³ David Oubiña, *Estudio crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel* (Buenos Aires: Picnic, 2007), 31.

¹⁹⁴ Joachim Michael, “Ruinas del tiempo: el campo en el cine argentino contemporáneo”, en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2016), 123–39, aquí 131.

¹⁹⁵ Felten, “Estrategias de transgresión en el cine de Lucrecia Martel”, 288–90.

¹⁹⁶ Felten, “Estrategias de transgresión en el cine de Lucrecia Martel”, 292.

Preguntada por su motivación de hacer cine Martel responde que busca las rajaduras de la realidad, pero que no las encuentra a menudo y que se olvida de ellas en seguida¹⁹⁷. Hacer cine y ver en el cine significa en ambos casos encontrarse con lugares efímeros en momentos fugaces dedicados al olvido. Las películas posteriores de la cineasta argentina consolidan esta postura con argumentos que se apartan cada vez más de una lógica argumental y una finalidad de hacer cine. El final de *LA MUJER SIN CABEZA* (2008) denuncia las expectativas acerca del final de las películas. Es totalmente innecesario explicar y definir el punto final de esta película porque la película podría haber terminado en cualquier momento anterior o seguir registrando gente desconocida en una fiesta. El disgusto del público es significativo. Un abucheo espantoso en el Festival de Cannes es el punto más bajo de esta trayectoria de altibajos que cae en el otro extremo tras el estreno de su película *ZAMA* (2017) que recibe elogios al cautivar a los espectadores con una estética más sensual.

La contingencia del ser en el mundo, que deja de generar valores, no se recibe de una forma ingenua y empática por parte del público. Un desapercibimiento notable en *LA MUJER SIN CABEZA*, presente en la mirada indiferente frente a un accidente de automóvil, la pérdida de memoria y la uniformidad del entorno social, manifiestan también una soberbia invariable e insoportable en la mirada de la clase media que va al cine. Asimismo, se puede observar un enfrentamiento serio con la dinámica transnacional que identifica el cine de Martel con el poder global de las productoras europeas para generar estilos afines y nivelar las diferencias: “Latin American critical and art house renaissance is being bankrotted by these transnational funding structures”¹⁹⁸.

La crítica sobre la obra de la cineasta peruana Claudia Llosa es otro ejemplo de este debate que denuncia los imperativos culturales de los fondos europeos en la coproducción internacional. Considerando los argumentos del primer capítulo sobre las formas de cómo situarse en la globalización corresponde aclarar aquí que la interpretación prescriptiva simplifica las dinámicas del diálogo en los tiempos de post-autonomía. En *MADEINUSA* (2006),

¹⁹⁷ Lucrecia Martel, “Lucrecia Martel”, en *Las naves 1*, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2013), 14.

¹⁹⁸ Dolores Tierney, “The Link Between Funding and the Text: Transnational Aesthetics in Lucrecia Martel’s Films”, en *Mediático* (23.03.2014), consultado el 10 de junio 2016, reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2014/03/23/the-link-between-funding-and-text-transnational-aesthetics-in-lucrecia-martels-films/?pdf=337, 1–11, aquí 4.

con múltiples premios en Mar del Plata, La Habana, Rotterdam, Lima, Cartagena, Ceará, entre otros, una indígena de catorce años en un pueblo quechua hablante alejado, pretende independizarse de su familia. Con un dulce rostro indígena y como el ícono de la procesión anual en los festejos de Semana Santa disimula su participación consentida en las tradiciones rituales del pueblo, sin levantar sospechas de alguna motivación contraria. Su nombre señala un proceso de disolución de los valores que socava los objetivos del discurso postcolonial. Madeinusa se deja seducir sexualmente por un estudiante con el expresivo nombre de Salvador, procedente de la gran ciudad que visita el pueblo, y luego lo culpa de ser el asesino de su padre y encubre así su propia responsabilidad. El motivo no es la violación cometida por el padre sino un acto reflejo para recuperar un objeto fetiche de la sociedad consumista: Madeinusa se venga del padre por el robo de sus pendientes. La trama se envuelve en un espectáculo carnavalesco de los habitantes reales que se representan a sí mismos en la ficción de una forma totalmente exagerada. Desde el primer momento la cámara y el sonido envuelven a los espectadores en una constelación atmosférica sumamente intensa. La proximidad del canto inocente de la chica, los planos detalle de su cabello, su cuello, sus manos y una coloración intensa de los objetos, que usa en plena armonía con una naturaleza espectacular, dan lugar a una disposición empática de parte del espectador. La belleza de la atmósfera contrasta con la locura inexplicable del pueblo y los motivos repetitivos del abuso. La puesta en escena combina el aspecto estético con la postura despiadada. Por más que se acerca la cámara a las personas en el primer plano no intenta penetrar las superficies relucientes y aclarar la orientación y motivación de la locura e ironía, cuya risa implica la participación voyerista del espectador. Centrada en la mirada y el imaginario inaccesible repiten las imágenes la frustración del impulso de asimilar lo otro. La sonrisa de la chica al final es significativa cuando abandona el pueblo y su cultura para siempre y viaja sola hacia la gran ciudad y su propio desarrollo para hacerse moderna. *MADEINUSA* produce un cierto malestar en el espectador que al mismo tiempo no puede apartarse de la bella sonrisa seductora. Su motivo principal no es el desapercibimiento de Martel sino el acto de abandono de las raíces indígenas para desarrollar el viaje hacia la modernidad.

La comparación con la película siguiente muestra un camino que sigue acercándose a una visión de América Latina por parte de los europeos. *LA TETA ASUSTADA* (2009) empieza con un acto imposible: una madre indígena

comunica abiertamente y seguidas veces a su hija Fausta un trauma inaccesible del pasado –la experiencia incontable de las crueldades del terrorismo– que en realidad desarrolla su poder sobre la hija transmitiéndose a través de la leche materna. En lugar de manifestarse a través de muros de silencio, el pasado se comunica y la comunicación se relaciona con la mirada en escenas compuestas por el intercambio (p.ej. el plano-contraplano). Los asuntos íntimos se conversan en pleno espacio público, al alcance de los demás, y adquieren así una dimensión grotesca. Además, las situaciones íntimas están expuestas a una cámara frontal que se acerca. Las emociones se discuten y se vuelven del revés. Una sociedad indígena sumamente materialista en Lima encuentra su correspondencia en la explotación de Fausta por una señora rica de una familia europea. Las canciones como tesoro simbólico de la cultura indígena se cambian por perlas que al final no se entregan. Reconocer la falsedad de los imperialistas y reclamar sus derechos es el punto de partida para la autorrealización. El festival Berlinale admira este cambio simbólico con benevolencia. Para el título en alemán no sirve “la teta asustada” sino la perla que representa un acto de traición y compensación: se convierte en una perla de eternidad (EINE PERLE EWIGKEIT).

La cineasta ecuatoriana Tania Hermida en *QUÉ TAN LEJOS* (2005), que recibió premios en Montréal, Los Angeles, La Habana, São Paulo, convierte una puesta en escena del amor-odio entre Europa y América Latina en una serie de actos de desilusión. Disimula ofrecer la mano a Europa y luego la retira. El encuentro casual de las protagonistas, el viaje no planificado de la española Esperanza y la ecuatoriana Tristeza, simula el interés por un nuevo intercambio entre los ex colonizadores convertidos en turistas y los ex independentistas convertidos en desilusionados. Pero la trama pierde su objetivo en el camino y los motivos del viaje desaparecen, tal como el acompañante pasajero Jesús, que se olvida de la urna con las cenizas de su abuela indígena en el bus. En el camino se pretende cruzar el camino de un levantamiento indígena, por fin se anuncia una acción significativa en medio de todo el aburrimiento de esperas inútiles, pero en medio de la nada las chicas no encuentran a nadie más que a un equipo de televisión que se perdió en el mismo lugar y que se alegra de haber encontrado por lo menos a dos personas, aunque estas no tengan nada que ver con el asunto del reportaje. Hay mediación, pero no se entienden los objetivos. Incluso en una superposición de imágenes acumuladas, los conflictos pierden la base, la relevancia, las referencias y las consecuencias. El desencuentro de las culturas ni se ubica ni transcurre hacia de-

lante, pierde su orientación y su mensaje. Hermida encuentra un camino de salida en un regreso a la creación y defensa de los ideales izquierdistas en los años 1970. EN EL NOMBRE DE LA HIJA (2011) regresa la cineasta a la experiencia de su infancia sobre la polarización entre las nuevas ideologías liberales y el conservadurismo, pensándola en el contexto del cine nacional.

Las tramas de las operas primas discutidas aquí demuestran una fuerte orientación a los discursos europeos sobre América Latina, además se presentan como construidas y sintetizadas porque sus personajes y la puesta en escena de la mirada condensan enunciados abstractos y los transponen a un espacio filmico. Su forma de destacar lo nuevo creativo es mostrar una contingencia insignificante en los discursos y expresar un malestar.

Me parece importante agregar aquí la opera prima *PARQUE VÍA* (2008) de Enrique Rivero, que recibió premios en Locarno, San Sebastián, La Habana y Huelva, porque esta película se propone además hacer una combinación entre el discurso sobre la violencia y la reivindicación social en México, para subrayar sus diferencias con el cine popular mexicano. Desde el inicio sorprende *PARQUE VÍA* con una grabación, que no es introducida ni comentada, sobre las actividades de un hombre solitario y callado de la tercera edad. La impresión que se produce de un seguimiento espontáneo de la cámara sin guion se combina con la incertidumbre sobre el motivo del registro que contrasta con una pericia del plano y anuncia a la vez una proyección conceptual de la estética. Parecido a los ejemplos de Gomes, Guimarães, Cohn y Duprat que se tratarán en el capítulo V, la construcción del largo plano secuencia y el montaje de los planos organizan una dominancia de las líneas de los encuadres cerrados, cuyo punto de fuga en el centro de la imagen crea un territorio de la persona y somete al mismo tiempo al cuerpo a una situación de encierro en su propia casa. La naturalidad en las ocupaciones del hombre y su aspecto sencillo contrastan con el esplendor de la casa, que se revela paulatinamente, sin aclarar las conexiones entre los fragmentos expuestos. Cada plano filmico, e incluso las cortas visitas de una prostituta, carecen de una magnitud de referencia. Los actos de habitar un territorio parecen estáticos, las superficies limpias como un espejo producen una iluminación fría y difusa. La contraparte de esta constelación aparece en la persona de la dueña de la casa que visita al empleado Beto para chequear si la casa en venta se encuentra en un estado adecuado para las visitas de las personas interesadas. El encuentro que debería marcar una jerarquía inequívoca sorprende de nuevo por la imagen indefinida de la mujer que solo acentúa un contraste de blanco y ne-

gro entre las figuras, sin fijarse en los rostros, algún afecto u otro elemento comunicativo. Los encuadres repiten una serie limitada de módulos geométricos del cuadro dentro del cuadro y, curiosamente, también las actividades a desarrollar dentro de los mismos. Como resultado de ese socavamiento de la expresión se solidifica un nexo entre la rigidez del plano y el enfoque de lo ordinario y mediocre en una enajenación extrema. Las correspondencias del sistema cerrado combinan el sinsentido con la postura utilitaria estricta. El dominio de la arquitectura cerrada se transpone a otros lugares, como la casa de la dueña, los viajes en taxi en la ciudad o el bar con pista de baile donde trabaja la prostituta. Los temas de las conversaciones captadas de una forma superficial definen otro ciclo cerrado del sistema utilitario entre la transacción en efectivo, el trabajo, la seguridad y la religión. Los interiores se complementan con algunas visiones de los exteriores sin marcar su relación.

A pesar de su estructura antidramática las últimas escenas desarrollan un desenlace moralista inesperado. Cuando la dueña despide a Beto y le paga la liquidación final correspondiente a 30 años de servicio, de pronto ella cae muerta. Beto saca provecho de la situación y convierte el accidente en un escenario de una matanza tremenda por medio de una pala con la que rompe la cabeza de la mujer después de haberla besado en la boca. La última escena lo muestra contento en una celda delante de la televisión y se restablece el entorno céntrico cerrado de siempre. La organización narrativa de esta última parte rompe con todas las prácticas mediáticas anteriores. Una serie de plano-contraplano en primer plano y plano detalle de las cabezas de ambos personajes con música de tono patético evoca una relación afectiva entre ambos en un momento de divorcio. La mirada utilitarista crea además un espacio de autojustificación por medio de una transfiguración religiosa: Beto da las gracias a Dios y no finge un asesinato por medio de un objeto blando, como una almohada, sino destruye la cabeza con toda su fuerza por medio de una serie de golpes en un escenario de amor-venganza. La indiferencia y el consentimiento transfigurado de la violencia producen en la crítica mexicana una repugnancia poco común:

La mediocridad como antiheroísmo, afirmación en la maldad ajena, incapacidad de amar o despreciar al mismo nivel, carencia de futuro, fijación malsana, [...] rutina cerrada más que encerrada, prisión del miedo y cómoda insensibilidad. El odio a la mediocridad, tan lindamente cultivado desde su mediocridad [...] ataca de nuevo. El desprecio a la mediocridad, ahora desde postu-

ras neoconservadoras con el mismo tufillo de clasismo satisfecho, paranoia egoísta, ética fascistoide y seudorreivindicación social de siempre.¹⁹⁹

Rivero orienta la trama y su puesta en escena hacia un fracaso contundente. La trivialidad de la violencia y su transfiguración no explican o reflexionan la situación del empleado sino señalan sobre todo una postura moralista simplificada, como resultado de un socavamiento de los valores en la sociedad mexicana, como aclaran las correspondencias con los demás escenarios de la ciudad. *PARQUE VÍA* construye un vaciado del cine arte, un molde hueco que facilita un mero ensayo abstracto sobre las formas de hacer cine y el combate de los estilos. Frente a este vacío, en su obra siguiente *MAI MORIRE* (2012) Rivero sigue un camino parecido a *Hermida*. Descubre y recupera la bella tranquilidad de los canales de agua entre las pequeñas islas de Xochimilco y se somete a la experiencia atmosférica de la vida en la naturaleza con personas oriundas que encarnan el conflicto familiar de su ficción.

Un efecto parecido al final malogrado de *PARQUE VÍA* se plantea con la recepción de la película *EL CUSTODIO* (2005) de Rodrigo Moreno, multipremiada en Berlín, San Sebastián, Sundance, Guadalajara, Lima, Santiago, Bogotá y Ceará, entre otros, sobre el guardaespaldas de un ministro. El experimento de Moreno es someter al espectador a los lugares de espera, a las puertas cerradas, en un entre-espacio, un fuera de acción. En los planos fijos y extensos se acumulan y superponen las estructuras verticales, marcos dobles, triples y cuádruples, dejando las líneas combinatorias horizontales fuera de la imagen. El fuera de campo es un lugar visible no accesible: se halla detrás de marcos, puertas y vidrios que cruzan solo los privilegiados. La puerta cerrada se corresponde con la segregación social y humillaciones en situaciones de clasismo y desprestigio frente a la vida lujosa del ministro. El encadenamiento de la imagen de acción se basa en esta construcción social. El guardaespaldas está encerrado en el fuera que se repite en su casa y sus demás entornos privados. El desenlace final es el resultado de la estrategia narrativa. El guardaespaldas sale de su sitio y cruza la línea fronteriza (acompañado por el espectador) para matar al ministro dormido en un plano-contraplano que elimina cualquier duda sobre un acto impulsado por un arrebató. El espectador asiste a una ejecución fría y calculada, realizada con precisión, que enfoca un arma sobredimensionada y silenciosa, típica de una puesta en escena llamativa del crimen organizado. La perfección artificial de la construcción organiza un callejón sin salida predeterminado. El viaje al mar después de la ejecución

¹⁹⁹ Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano*, 173-4.

termina en un plano que enfoca el mar desde el asiento trasero del auto que ha abandonado el guardaespalda. No hay salida del encerramiento y de la construcción de una no-persona. El punto de vista no genera una plusvalía del conocimiento y el estallido casual de la violencia resulta ser un elemento dramaturgicamente espectacularizado. El espectador se da cuenta al final que no pierde el contacto con la película en ese momento sino que no puede establecerlo desde el principio. Una película “es apenas una ficción creada por la mirada ajena de los otros”, esta es la quintaesencia que puede sacar al espectador de la nueva película *RÉIMON* (2014) de Moreno sobre los espacios vacíos en la vida de una empleada que registra la cámara como un objeto curioso²⁰⁰.

Quiero agudizar el problema del acto del artista en cuestión, es decir la pérdida del contacto con los seres humanos y la curiosidad impasible de la cámara, con un ejemplo histórico. En plena época de la Nouvelle Vague compara Rainer Werner Fassbinder el punto de vista de Claude Chabrol, respetado y elogiado maestro de la innovación cinematográfica en Europa, con un niño autosuficiente que observa a los seres humanos como insectos repugnantes detrás de un vidrio en un terrario (“Insektenforscher”)²⁰¹. La reflexión sobre los valores de las innovaciones en el lenguaje cinematográfico no puede existir sin recurrir a una cuestión ética del cine que define su base como arte.

III. Reconsiderar la comunicación en el cine arte: la percepción al servicio de la diversidad estética

²⁰⁰ Juan Pablo Cinelli, “*Réimon* de Rodrigo Moreno: contraste cinematográficamente político”, en *Página 12* (26.6.2015), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-35905-2015-06-26.html, s. pág.

²⁰¹ Es una de las sentencias más conocidas de Fassbinder que sigue conmoviendo a los críticos del cine en Alemania hasta la actualidad. Véase por ejemplo una crítica sobre el cine de Chabrol: Elke Kania, “Claude Chabrol: ein Altmeister und sein Erfolgsgeheimnis”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (3.1.2001), consultado el 10 de junio 2016, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino-claude-chabrol-ein-altmeister-und-sein-erfolgsgeheimnis-116112.html s. pág.

Discontinuidades entre la percepción y la comprensión: la disposición del afecto

Las implicaciones externas en la mediación del cine arte son considerables: el cine arte procedente de los países latinoamericanos ha perdido la mayoría de sus sedes originales, los espacios físicos y estables del cine nacional tradicional, excepto algunas bastiones de las artes audiovisuales en los nichos de la cultura que promocionan además el encuentro de diferentes culturas de cine²⁰². Allí empiezan a comunicarse las nuevas visiones sobre las antípodas del mundo y se forman nuevas redes que se expanden. Una demanda creciente de festivales establece nuevos foros de cine arte y promueve una amplia gama de posibilidades para una producción audiovisual alternativa. En consecuencia el cine de América Latina se ha ganado otros lugares en muchas culturas diferentes, destacándose como un cine de lo eventual, efímero y disperso, características que unen el espíritu cosmopolita de la cinefilia. Nos acercamos a una comunicación con relaciones contradictorias: la creación del afecto y el estímulo de una concienciación crítica y distante se dirigen a un público local muy limitado y demuestran a la vez una plusvalía al desplazarse y transformarse entre las culturas, fuera de su contexto político-cultural concreto. La autonomía de la obra de arte reafirma un deseo del espectador de comunicar con la película e incentiva un desplazamiento entre las culturas. Los creadores están enterados y anticipan dos características particulares de *postautonomía* que acompañan la mediación de sus obras audiovisuales. Por un lado deben concertar sus objetivos con la ramificación de la distribución y pensar sobre sus consecuencias para la mediatez de la obra cinematográfica. Por otro lado deben anticipar los efectos que surgen del predominio de la cultura festivalera para calcular un efecto intermediario.

Los años que tardan las películas en ser presentadas y sus condiciones de localización, visibilidad y atención son significativos. Es obvio que no existe un público homogéneo seguro y que los espectadores recrean las obras se-

²⁰² Un ejemplo increíble es el Festival de Cine Iraní que se realiza en 2001, bajo el auspicio de la sección Contracampo del Festival Internacional de Mar del Plata en Neuquén, una ciudad relativamente pequeña en las lejanías de la Patagonia.

gún sus puntos de vista. La nueva cualidad de postautonomía que surge en los años 1990 indica que “los públicos comienzan a ser mirados como parte efectiva del proceso artístico”²⁰³. El giro receptivo lleva la interacción con lo indirecto (la relación producción-distribución) a una condición de lo directo, una sensación de proximidad e inminencia, en cuanto a su espectacularización en el festival de cine: la campaña publicitaria, la escasez de entradas, las horas de espera, la sensación de la sala a tope, el momento del encuentro entre los espectadores, el director y partes de su equipo y actores para discutir sobre la película. La manifestación de intensidades multisensuales en la celebración de los festivales cambia de una forma significativa los argumentos comunes sobre la indiferencia del público ante el arte moderno, el pacto de verosimilitud, la ilusión de veracidad o la neutralización del disenso social en la asociación del espectador con el espectáculo.

La deconstrucción del carácter ilusorio de la imagen no es un efecto del desarrollo de la tecnología. Hay un cambio de medios y recursos, pero la comunicación sigue basándose en la imagen expresiva, y es lógico que no haya distinción entre los medios y las artes en este sentido. La magia de la imagen a pesar de sus intenciones críticas sigue siendo una de las mayores preocupaciones. El modelo pedagógico con la intención de provocar una cierta indignación en los espectadores tiene pobres efectos cuando se disuelve la continuidad entre la revelación, la imagen y el procedimiento comunicado por la denuncia artística. La indeterminación sensible en la lógica de la comunicación despierta el modelo de la micropolítica, es decir la lógica de la apropiación de sus dispositivos:

El arte forma un tejido disensual en el que habitan recortes de objetos y débiles ocasiones de enunciación subjetiva, algunas anónimas, dispersas, que no se prestan a ningún cálculo determinable. Esta indeterminación, esta indecibilidad de los efectos, en la perspectiva que propongo, corresponde al estatus de inminencia de las obras o la acción artística no agrupables en metarrelatos políticos o programas colectivos. Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras. No hay pasaje mecánico de la visión del espectáculo a la comprensión de la sociedad y de allí a políticas de cambio. En esta zona de incertidumbre,

²⁰³ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 214.

el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso.²⁰⁴

Los factores de representación e interpretación ya no desembocan en un efecto intencional transformador sino contribuyen a una zona flexible de un contacto potencial. El suspenso de la imagen audiovisual se articula en una *constelación* del cine latinoamericano, que se desplaza, diferencia y autonomiza en contextos culturales diferentes de aquellos en los que se produce. Se construye un nuevo puente de comprensión hacia los valores principales de una generación de cineastas que quieren comunicar las historias de su presente a un público lejano y desconocido sin poder refundar un lugar propio de su arte.

Desde una perspectiva combinatoria de aspectos fenomenológicos y epistemológicos, me parece importante cuestionar los estudios experimentales sobre el afecto y la emoción en el cine por el principio cognitivista que los estudios respectivos más bien promocionan en lugar de comprobarlo. Adopto la visión de Jean-Louis Comolli que detecta en las verificaciones experimentales de la percepción y el procedimiento mental “la anticipación y la confirmación de su *utilidad* social: económica, ideológica, y simbólica”²⁰⁵. El desdoblamiento del espectador que siente y observa sus resonancias corporales frente a la pantalla se nivela al limitarse a los efectos de una estética somática del cine. La relación entre el estímulo y una activación de la memoria corporal ha servido para deducir y comprobar los efectos en una recepción colectiva²⁰⁶. El esquema establece una lógica sensorial y una sensibilidad mental generalizadas. Se buscan hechos que son mensurables, comprobables y modelables. Parte de este discurso es también la crítica de la reproducción ideológica en el cine. La crítica del cine patriarcal –un ejemplo ilustre es la crítica del fallo-

²⁰⁴ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 235.

²⁰⁵ Jean-Louis Comolli, “Máquinas de lo visible”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 131–43, aquí 132.

²⁰⁶ Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Ed S. H. Tan, “Entertainment is Emotion: The Functional Architecture of the Entertainment Experience”, en *Media Psychology* 11, n. 1 (2008): 28–51.

Un ejemplo en las ciencias de los medios en Alemania es una antología voluminosa sobre la representación, mediación y didáctica de emociones audiovisuales que se basa en los modelos más destacados de las teorías cognitivas de Noël Carroll, Torben Grodal, Greg Smith, Murray Smith, Ed S. H. Tan y Dolf Zillmann. Véase Anne Bartsch, Jens Eder y Kathrin Fahlenbrach (eds.), *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote* (Köln: Herbert von Halem, 2007).

gocentrismo en el cine hollywoodiense que inicia Laura Mulvey con un texto fundacional para los estudios de género— no cuestiona su fundamentación en el régimen simbólico de lo visible sino afirma el orden del discurso²⁰⁷.

Paralelamente a los modelos cognitivos existe una larga tradición (de origen alemán) de la psicología de la *Gestalt* que ha estimulado primero las artes plásticas y la danza y luego ha mostrado su influencia en la teoría del cine: la percepción como expresión psicológica y dinámica emocional corporeizada. Carolyn Christov-Bakargiev pone de relieve la interacción entre el balance y la dinámica no simbólicos como esquema universal según Rudolf Arnheim²⁰⁸ para la DOCUMENTA (13):

Arnheim denied the validity of certain questions, such as asking oneself whether a sad painting is said because the artist felt sad when he painted it or because the viewer is sad when he views it. He denied that we learn to associate certain images of objects with sadness due to the repetition of associations between life events and visual events. Instead, he identified sadness in certain perceptual patterns, and thus visual expressiveness resided for him in the objects themselves rather than in our projections of feelings onto them.²⁰⁹

Los ensayos mezclan modalidades anteriormente diferenciadas, como ver y tocar, simular y manifestar, acontecer y experimentar, representar y participar. La evocación multimodal de estados de ánimo crea paralelos entre la condición sensual, emocional, expresiva y social. El momento subjetivo surge de una constelación autónoma que oscila entre el sujeto y el objeto. Asimismo, se disuelve la diferencia entre la experiencia cotidiana y el objeto artístico.

La clasificación filosófico-estética de las imágenes filmicas constata de analogías entre los conceptos mentales y filmicos²¹⁰ —no analiza la percepción individual según una dinámica corporeizada—. El dominio de la sensibilidad produce una conformidad entre la intuición, el goce y la motivación

²⁰⁷ “Cinematic codes create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire.”. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, n. 3 (1975): 6–18, aquí 17.

²⁰⁸ Véase la recepción actualizada de Arnheim a través de publicaciones angloamericanas sobre el giro visual y la influencia de la danza moderna en el cine en Brasil en Carolin Overhoff Ferreira, „Filme indisciplinar versus filme ensaio no cinema brasileiro: exemplos contemporâneos”, en *Tempo Brasileiro* 196 (2014): 51–78, aquí 74–5.

²⁰⁹ Carolyn Christov-Bakargiev, *Rudolf Arnheim: Introduction / Einführung*; Carolyn Christov-Bakargiev (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), 4.

²¹⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 369–71.

analítica²¹¹. En cambio, la psicología de la *Gestalt* revela un íntimo contacto entre el cine arte y las artes plásticas tal como ya constató Arnheim en su nuevo prólogo de 1978, casi cuarenta años después de la primera edición de *El cine como arte*²¹². Representaciones de estos discursos mediáticos con una buena repercusión internacional son “atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics” de Gernot Böhme²¹³, “embodied aesthetics” de Laura Marks²¹⁴ y el “despliegue de las emociones” de Raymond Bellour²¹⁵. Sus argumentos principales reactualizan el “rescate de la realidad física” en el cine²¹⁶ y forman parte de este capítulo.

El acercamiento creativo parte del régimen visual del cine. La “cámara-lugar” selecciona, manifiesta y cristaliza el punto de vista, pero al mismo tiempo reduce, oculta y reprime lo invisible que es relegado, como si fuera una parte no pensada o inconsciente del cine: el cineasta llega a “delegar en ella la representación de la totalidad del equipamiento cinemática”²¹⁷. La síntesis de la imagen en movimiento y su adaptación al defecto del ojo, la persistencia retiniana, pone más cosas en juego que la diferencia aparente entre el cine y la fotografía. Comolli pone de relieve la diferencia entre los trabajos teóricos que privilegian la cámara y los trabajos prácticos que tienen un conocimiento más avanzado de la tecnología y aparatología. Para entender la importancia de la “hegemonía del ojo” hay que tener en cuenta la historia del “logocentrismo occidental” en la teoría y crítica del cine que reproduce el código renacentista del siglo XVI: “el ojo humano está en el centro del sistema de representación, con una centralidad que excluye a la vez cualquier otro sistema representativo, asegurando el dominio del ojo por sobre cualquier otro órgano de los sentidos”²¹⁸. La hegemonía del ojo está vinculada íntimamente

²¹¹ Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 331–3; Pierre Sorlin, *Estéticas del audiovisual* (Buenos Aires: La Marca, 2010), 35.

²¹² Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 1996 [1932]).

²¹³ Gernot Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, *Thesis Eleven* 36 (1993): 113–26.

²¹⁴ Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham, London: Duke University, 2000).

²¹⁵ Raymond Bellour, “El despliegue de las emociones”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010 [2002]), 85–127.

²¹⁶ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (Barcelona: Paidós, 1996 [1960]), 366–73.

²¹⁷ Comolli, “Máquinas de lo visible”, 134–5.

²¹⁸ Comolli, “Máquinas de lo visible”, 136.

te con el movimiento teórico de pensar el cine. El estudio sobre el realismo filmico trabaja sobre el *trompe l'oeil* de la perspectiva, como la ilusión de la profundidad de campo y las soluciones técnicas, como la falta de luz debido a la aceleración de 24 cuadros por segundo en la época del cine sonoro, para juntar lo pictórico y teatral: “es juntar un gigantesco taller fotográfico con un escenario teatral”²¹⁹. El estudio de los avances técnicos es un “trabajo de suturar, de llenar, de arreglar las faltas que hacían ver sin cesar la diferencia radical de la imagen cinematográfica” para producir una “impresión de realidad”²²⁰. En consecuencia, la conciencia de esta comunicación produce una visión metafílmica. Consta de la conversión del medio de entretenimiento y de la formación educacional y social en un medio individualista, solitario, autorreferencial y autorreflexivo. El dispositivo de la visión es el dispositivo del pensamiento. Por eso desconfía el cine arte contemporáneo precisamente de su propia capacidad reflexiva como afirmaba Godard –“Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía”– porque su potencia no radica solamente en la relación abstracta sino también en el acto de poner en relación²²¹.

En lugar de suponer una influencia desalentadora del mercado que constituye un cine mediocre, como presupone Jorge La Ferla en su polémica contra el cine argentino²²², podemos relacionar y comparar el cine independiente con otro medio, el video arte, que siempre se ha perfilado como puramente experimental y capaz de alejarse del consumo y la espectacularización:

El desafío es concebir procesos de percepción, análisis y estudio de obras complejas y diversas que están forzando los límites de las posibilidades del lenguaje audiovisual, los cuales apelan a una adrenalina del pensamiento y a un interés sensorial particulares. Tal recepción debe producirse en el fragor de una sociedad y una cultura en crisis.²²³

²¹⁹ Comolli, “Máquinas de lo visible”, 139.

²²⁰ Comolli, “Máquinas de lo visible”, 142.

²²¹ David Oubiña, “La enciclopedia y la dispersión: *historia(s) del cine*, de Jean-Luc Godard”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 209–20, aquí 210.

²²² La Ferla, “Sobre algunas cuestiones alrededor de la obra de Marcello Mercado y los medios audiovisuales”, 261.

²²³ La Ferla analiza la obra de Marcello Mercado como “rechazo al arte del *índex* de lo audiovisual fotoquímico y electrónico” y “profunda ruptura con las formas de los sistemas de representación” por medio de “grabados, gráficos, máscaras, sobreimpresiones, textos con animaciones de imágenes fijas” en “ciertos extremos discursivos y expresivos, a los cuales ha podido

De hecho, se nota un acercamiento entre ambos medios que se basa en la fundamentación del afecto y los niveles dinámicos de la constelación audiovisual. Se anuncia un cambio profundo en las estéticas de cine que están en auge. Según el punto de vista aquí presente la ficción cinematográfica desarrolla una serie de afectos comparables con la representación abstracta y no figurativa en el video arte.

El crítico francés Raymond Bellour cuestiona en sus estudios sobre el cuerpo y el cine la rigidez al hablar de emociones en lugar de hablar de sensaciones para describir la experiencia de una película en el cine. Para él se produce “propiamente el efecto-realidad de la emoción en el cine: un sobrecogimiento de la idea a través de un sobrecogimiento del cuerpo”²²⁴. Su punto de partida es la crítica de la sobredeterminación y funcionalidad de la imagen cinematográfica. Pascal Bonitzer estableció una proyección intencional en la sucesión narrativa que produce las variaciones emocionales en el espectador²²⁵. La emoción representa la suma de los elementos filmicos que generan, de acuerdo con Serge Daney, un encadenamiento entre los actos sucesivos de “sensación–emoción–sentimiento–idea”²²⁶. Como en un efecto de respuesta, el cuerpo del espectador reacciona: “Es el movimiento de la cámara al revés, el que pasa *al cuerpo del espectador*, el que podemos llamar ‘emoción’”²²⁷. En su lectura de los textos de Gilles Deleuze, Bonitzer y otros teóricos sobre el cine, Bellour reúne los elementos para un estudio de la imagen que disuelve la conexión entre la sensación y la emoción para poder describir y analizar la realidad del cine moderno a partir de los años 1950:

El cine moderno rompe los planos de emoción, inventa nuevas relaciones entre los planos; despega al cine de las ‘emociones comunes’ para producir sensaciones nuevas, menos identificables, menos identificatorias.²²⁸

El contexto de la sensación ni identificable ni identificatoria se convierte en el objetivo central del estudio. Deleuze todavía define la experiencia sensible del espectador en calidad de un esquema abstracto del intervalo, según una realidad dada por la imagen material y las funciones temporales que le exce-

llegar el video”. La Ferla, “Sobre algunas cuestiones alrededor de la obra de Marcello Mercado y los medios audiovisuales”, 276.

²²⁴ Bellour, “El despliegue de las emociones”, 94.

²²⁵ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle* (Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1982), 137–48.

²²⁶ Serge Daney, *L'Exercice a été profitable*, Monsieur (Paris: P.O.L., 1993), 95.

²²⁷ Serge Daney, “Paris, Texas, Wim Wenders”, *Ciné-Journal* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1986): 253–5, aquí 254.

²²⁸ Bonitzer, *Le champ aveugle*, 148; Bellour, “El despliegue de las emociones”, 102.

den: “La imagen-tiempo directa no aparece aquí en un orden de coexistencias o de simultaneidades, sino en un devenir como potencialización, como serie de potencias”²²⁹. Es un “enfrentamiento de un afuera y adentro independientemente de la distancia”²³⁰. Para aclarar la cualidad del potencial de la “imagen-tiempo” en la teoría de Deleuze hay que tener en cuenta la relación íntima entre la noción de potencialidad enlazada con los límites y las “potencias de lo falso” que “se remiten siempre unas a otras y que pasan siempre unas a otras”²³¹.

En mi lectura de Deleuze observo el surgimiento de la latencia del trauma a partir del cine de la postguerra por medio de la experiencia de elementos que acosan a los personajes en un tiempo inevitable²³². El encadenamiento de las operaciones “cuerpo–actitud–gestus–límite” apunta a un rasgo esencial de la frontera, el estado fronterizo, que caracteriza el cine de sensaciones deleuziano²³³. En cambio, en la teoría del afecto que emplea Bellour a partir de sus lecturas del cine en la década de 2000 se trata del afecto vital no articulado. Esta “imagen-tiempo”, se desprende según Bellour de la acción del relato por medio de los actos seguidos de desplegar sensaciones no discretas. El espectador no puede alcanzar un cierto estado emocional que esté en correspondencia con el relato porque la imagen exige la contemplación de la densidad física como un estado puro y acaparador del espesor sensorial. Se plantea una coarticulación entre la composición audiovisual y la percepción sensible de la misma.

²²⁹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 365.

²³⁰ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 368.

²³¹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 181.

²³² Deleuze, *La imagen-tiempo*, 184.

Sus características las comparé con el doble sentido del verbo alemán “verstellen”: desplazar y bloquear el acceso. Bernhard Chapuzeau, *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder: Gender, Memoria, Visum* (Tübingen: Stauffenburg), 240–1, aquí 248.

El cine europeo de posguerra se caracteriza por tres modalidades: el desplazamiento de la imagen (la latencia del tiempo que nunca resulta “presente” según los estados de la imagen-cristal de Deleuze que consta de una indiscernibilidad entre la imagen y la memoria), la superposición de imágenes (la sobreescritura del pasado por medio de la imagen), la inaccesibilidad de la imagen por medio de barreras, opacidades, borrosidades (la imagen como puerta cerrada, el aspecto físico del límite).

²³³ *La imagen-tiempo* sigue la productividad transgresora en las máquinas del deseo según el cuerpo sin órganos y el exceso en la obra anterior: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2004 [1980]).

Como se afirma en *El mundo interpersonal del infante* del psicólogo evolutivo Daniel Stern²³⁴ cada ser humano muestra en la primera fase de la infancia una clase de afectos prediscursivos como una disposición a las cualidades de intensidad. De esta forma Stern caracteriza los complementos atmosféricos en la acentuación de colores, formas, sonidos y movimientos como una nueva categoría de afectos. Esos afectos vitales forman la base de su concepto de la *percepción amodal* como experiencia humana generalizada. Es mérito de Bellour el haber adaptado el esquema de los afectos vitales y las modalidades de su activación a la teoría estética del cine con cierta repercusión en los estudios culturales de Europa, EUA y América Latina²³⁵. Bellour sostiene: “El *infant* de Daniel Stern es el espectador de cine.”²³⁶. La adaptación de estas ideas en el ensayo presente enfatiza en su dimensión transcultural: las características de la percepción amodal en *El mundo interpersonal del infante* sirven para explicar el alcance comunicativo de películas en diferentes culturas de cine y facilitan además una primera reflexión sobre la situación estética.

En “El despliegue de las emociones” reflexiona Bellour sobre los estímulos prediscursivos en el cine al abstraer las intensidades sensoriales provocadas por la película japonesa OYŪ-SAMA / LA SEÑORITA OYU (Kenji Mizoguchi, 1951) como desprendidas del relato. En segundo lugar Bellour se refiere a una correspondencia con los espectadores en la que la presencia del momento en el despliegue del plano filmico induce un perfil de activación vital en un sentido general que no implica un conocimiento previo de sus recursos estéticos. Mientras se establece una atención instantánea relacionada con la intensidad de la imagen en cada momento, la emoción emerge, en cambio, de una forma más prolongada y profunda en una correlación de expectativas concretas y experiencias inesperadas, es decir la emoción siempre está situada y establecida. Bellour observa en su análisis de los afectos vitales un nuevo concepto estético para el cine con destinos afectivos más sutiles, como alternativa al encadenamiento de las operaciones sensación–emoción–sentimiento–idea. Su fin es la contemplación sensible del cine.

Stern rebate los esquemas tradicionales sobre las fases de aprendizaje en la evolución humana, como la asimilación, coordinación e interacción, esta-

²³⁴ Daniel Stern, *El mundo interpersonal del infante* (Buenos Aires: Paidós, 2005 [1985]).

²³⁵ Aparte de las traducciones de los textos de Stern y Bellour todavía no se observa una recepción directa en otros autores. El ensayo de Bellour enfatiza más en la discusión de las obras completas de Deleuze mientras que el ensayo presente retoma los textos de Stern para caracterizar más detalles de la percepción según los afectos vitales.

²³⁶ Bellour, “El despliegue de las emociones”, 104.

bleciendo una percepción amodal como preconstitución innata en el sistema perceptual. La evocación de afectos vitales se revela como actividad básica de la interacción con el mundo que ya incluye operaciones complejas como la transferencia intermodal en un estado prediscursivo en el recién nacido. Los infantes pueden realizar una transferencia háptico-visual que les permite, por ejemplo, “transferir intermodalmente las propiedades de duración, pulsación y ritmo” como “transferencias de propiedades entre los modos” que abarca también “la expresión de los afectos”²³⁷. El flujo transmodal exige como condición previa la “representación amodal” que “puede reconocerse en cualquiera de los modos sensoriales”:

Estas representaciones abstractas que el infante experimenta no son sensaciones visuales, auditivas y táctiles, ni objetos nombrables, sino más bien formas, intensidades, y pautas temporales: las cualidades más ‘globales’ de la experiencia.²³⁸

De esta forma, la percepción afectiva no se refiere únicamente a las categorías discretas de mostrar afectos como la felicidad o la tristeza, sino abarca sentimientos de vitalidad en un estado indefinido de inmersión:

Diferentes sentimientos de la vitalidad pueden expresarse en una multitud de actos parentales que no se consideran actos afectivos ‘regulares’: el modo en que la madre alza al bebé, pliega los pañales, se peina a sí misma o peina al niño, toma el biberón, se desabotona la blusa. El infante está inmerso en estos ‘sentimientos de la vitalidad’.²³⁹

Stern demuestra que la expresividad no depende de señales que produzcan afectos categoriales. Sus perfiles de activación pueden abstraerse de la conducta: “El carácter explosivo puede estar ligado a cualquiera de los afectos darwinianos de las emociones o a ninguno”²⁴⁰. No requieren un contexto motivacional y son “mejor aprehendidas por términos dinámicos, cinéticos, tales como ‘agitado’, ‘desvanecido’, ‘fugaz’, ‘explosivo’”²⁴¹. Stern caracteriza experiencias de cada ser humano durante toda la vida para explicar la inmersión del yo en los actos casuales e imprevisibles de su entorno por medio de una atención instantánea, una entrega a la presencia del momento, por lo cual Stern la compara también con las estrategias atencionales²⁴². Stern pre-

²³⁷ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 53–5.

²³⁸ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 56.

²³⁹ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 58.

²⁴⁰ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 78.

²⁴¹ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 58.

²⁴² Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 64.

cisa el estado de atención como “inactividad alerta” y utiliza para describir el interés por el mundo exterior la metáfora de la “ventana temporal”²⁴³. Ambos términos me parecen excelentes para inclinarse por una disposición a favor del cine contemplativo. Al no representar una configuración emotiva en sí se explica por qué su noción no aparece dentro de la reflexión lingüística.

La atención con afectos vitales es según Stern una base necesaria para la comunicación entre la obra de arte y sus espectadores, especialmente en sus formaciones abstractas como la danza moderna²⁴⁴. En esta comunicación sobre elementos abstractos se plantea de nuevo la cercanía entre el cine y el video arte. Para Stern es muy probable que la comunicación sobre lo metafórico exija una interacción con afectos vitales. Disponemos de una forma prediscursiva de aprehender la parte sensual de la expresión, “puesto que los perfiles de activación (tales como las ‘irrupciones’ de pensamiento, sentimiento o acción) se encuentran en cualquier tipo de conducta y existen de alguna forma amodal, aplicable a otro tipo de conducta abierta o proceso mental”²⁴⁵. Este modo de percepción puede reorganizar la relación entre el espectador y la película proyectada como una estrategia atencional en una constelación abierta. Se puede distinguir de la dimensión del discurso y de la proyección social.

La emoción discreta forma parte del campo simbólico y representa el código socio-cultural. En medio de la puesta en escena aparece el personaje y, junto a él, inmediatamente, el deseo del espectador: se anuncia el cine de la mirada. Cuando desaparece el personaje del escenario, no está libre de su proyección, porque en el espectador crece la inquietud y el deseo de recuperarlo como proyección hacia el fuera de campo o como construcción de la puesta en abismo. En contraste, una constelación audiovisual no dirigida tiene que marcar las diferencias con las expectativas vinculadas con la mirada. La emoción como “tributaria de efectos de *dispositivo*”²⁴⁶ evoca las dimensiones de la retórica, economía y el psicoanálisis según la idea del orden cultural con sus respectivos dispositivos del poder. Bellour lo ejemplifica con el texto *S/Z* de Roland Barthes²⁴⁷. Por este motivo se complica el esquema de la constelación no dirigida cuando emerge en él el modelo narrativo a base de los momentos memorizados, los episodios de la experiencia vivida como

²⁴³ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 59.

²⁴⁴ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 60.

²⁴⁵ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 61.

²⁴⁶ Bellour, “El despliegue de las emociones”, 97.

²⁴⁷ Roland Barthes, *S/Z* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001[1970]).

bloques de construcción en un modelo operante para ordenar la representación²⁴⁸. Los momentos experimentados se integran de una forma progresiva en el modelo narrativo. La orientación hacia las señales categoriales produce en el contacto interpersonal las experiencias afectivas discretas, como felicidad, tristeza, rabia o miedo²⁴⁹. Sus cualidades están ligadas a lo narrativo y figurativo en cada momento: “hay correlación entera entre lo que se cree leer como imagen y lo que se cree vivir como relato”²⁵⁰. Por un lado, Bellour distingue así la ficción cinematográfica del filme abstracto y no figurativo como el video arte. Por otro lado, se evidencia en la estética de “lo indecible entre formas de visión o de imagen y formas de relato” la presencia constante de los afectos vitales.

La diferencia real, que Stern deja presentir claramente, corresponde al hecho de que los afectos de vitalidad son de naturaleza más continua que los afectos discretos, más orientados hacia el relato, de modo proporcional a su dimensión psicológica. En su variedad misma, los afectos de vitalidad son de cada instante.²⁵¹

La dimensión psicoanalítica del relato, el nudo simbólico en la esfera de lo imaginario, no es relevante para el modelo de la percepción amodal de Stern. La intensidad instantánea permite la noción de una visión pre-edípica como “vuelco radical de perspectiva”²⁵². De ahí se pueden construir imágenes que produzcan un afecto vital en el espectador sin que se relacionen con correlatos narrativos emotivos.

A modo de conclusión, sin resolver esa contradicción, la modulación de los impulsos se convierte en una cuestión crucial para la construcción del campo sensible y no simbólico. La potencia y la densidad de estímulos visuales, hápticos y sonoros consisten en la producción de inquietudes y una percepción inestable, desde los niveles más sutiles hasta sus efectos culminantes. En la interpretación de Bellour la película cinematográfica traza “una partitura or-

²⁴⁸ Daniel Stern, “Engagements subjectives: le point de vue de l'enfant”, en *Le nourisson et sa famille*, ed. por Carell A. Hochmann y H. Vermorel (Larmor-Plage: Cesura Lyon Editions, 1990), 30–45, aquí 122.

²⁴⁹ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 75.

²⁵⁰ Bellour, „El despliegue de las emociones“, 121.

²⁵¹ Bellour, „El despliegue de las emociones“, 124–5. Asimismo, véase Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 76: “Las diferentes formas de emociones provocadas por estos procesos vitales afectan al organismo la mayor parte del tiempo. Nunca nos dejan, seamos conscientes o no, mientras que los afectos ‘comunes’ van y vienen.”

²⁵² Bellour, „El despliegue de las emociones“, 105.

questada por objetos naturales”²⁵³. Se evoca una amplia escala de cualidades: la composición de la masa sensible entre lo frágil y lo consistente, la dinámica de sus micromovimientos, la creación del espacio abierto de la mirada con líneas que convergen o divergen, la estimulación que contrasta entre lo nítido y lo borroso, luminoso, colorido y oscuro.

²⁵³ Bellour, „El despliegue de las emociones“, 88.

Lisandro Alonso y la recepción de la imagen voluminosa en el cine independiente postnacional

La imagen suele interpretar o compensar el volumen de objetos y espacios. El volumen depende entonces de una sensación de profundidad de la imagen plana. Sin embargo, en varios trabajos audiovisuales de este capítulo se plantea una densidad física de la imagen que forma parte de la experiencia del espectador a través de fuertes sensaciones. *LIVERPOOL* (2008) de Lisandro Alonso perfila un carácter físico poco común²⁵⁴. Las críticas numerosas y detalladas que acompañan las proyecciones de *LIVERPOOL* en revistas y periódicos con muestras de admiración en muchos países de Europa y América, enfatizan en la estética extraordinaria del director dentro del conjunto generacional que llamamos desde hace una década el nuevo cine argentino.

Pocas obras del cine argentino se estrenan en tantos países, después de una carrera relativamente corta de su director, o logran una participación de cofinanciamiento en tantos países diferentes dentro del cine arte de bajo presupuesto, como es el caso de esta coproducción entre Argentina, Alemania, España, Francia y los Países Bajos. Entre las retrospectivas sobre las obras de Alonso se destacan *Seattle* (2009), *Madrid* (2009), *Berlin* (2010), *New York* (2010), *Paris* (2013), *Las Palmas* (2013), *Buenos Aires* (2015). Por una iniciativa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Alonso y el cineasta catalán Albert Serra realizaron en 2011 dos cartas fílmicas para reflexionar sobre las correspondencias entre sus estéticas. El cortometraje *SIN TÍTULO (CARTA PARA SERRA)* (2011) relaciona su primer largometraje *LA LIBERTAD* (2001) con su última obra *JAUJA* (2014), uno de los proyectos internacionales más ambi-

²⁵⁴ Una primera versión mucho más corta sirve de modelo para elaborar los contextos según los nuevos resultados de la investigación presente. Bernhard Chappuzeau, "La imagen lejana y el impulso de tocarla: reflexiones sobre la recepción afectiva de *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso en el extranjero", en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschiltschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert), 263–83.

ciosos del cine latinoamericano de la actualidad²⁵⁵. De esta forma, la producción y la recepción del cine de Alonso indican una relación entre sus obras como práctica estética en desarrollo a nivel internacional.

A propósito de SILVIA PRIETO (1998), Emilio Bernini clasificó las películas de Martín Rejtman como historias “sin relevancia” en su forma de no establecer relaciones conscientes con el cine nacional anterior y excluir el pasado, en una absoluta contemporaneidad asociada con el cine independiente internacional de Abbas Kiarostami y Jim Jarmush²⁵⁶. Alonso adopta un punto de vista muy parecido en la entrevista con *Otra parte*²⁵⁷, pero con un acento particular: Alonso extrae de sus modelos internacionales, como el cine iraní, la técnica de grabar y editar un largometraje con muy pocos elementos, trabajar con escenarios naturales y con una limitación de los planos secuencia en una proyección lineal del tiempo. En general, las tomas de Alonso establecen un margen multidireccional en una suerte del tiempo detenido que convierte el plano en un espacio de mera duración. En esos momentos recobran las cosas y sus entornos su parte activa en la comunicación con el espectador. Alonso evita un desenlace dramático para investigar sobre el momento duradero y las limitaciones de la percepción afectiva. La especialidad de Alonso es realizar largometrajes con elementos narrativos que servirían normalmente para corto- o medimetrajes. El primer ejemplo que menciona Alonso al respecto es su trabajo con el primer montajista que le propuso realizar un cortome-

²⁵⁵ En las correspondencias filmicas participan doce cineastas internacionales que se consideran entre los más influyentes del cine arte contemporáneo. Las correspondencias fueron proyectadas en varios países, últimamente en Haus der Kulturen der Welt de Berlín (septiembre 2015). En SIN TÍTULO (CARTA PARA SERRA) (2011) regresa Alonso a las pampas de su primer largometraje y presenta allí el guion de su película actual JAUJA (2014). En JAUJA reúne Alonso productoras de ocho países de América Latina, Europa y Estados Unidos en colaboración con la estrella danesa-estadounidense Viggo Mortensen, para contar la historia de un capitán danés y su hija en el contexto de la Conquista del Desierto, el genocidio en la Patagonia entre 1878 y 1885. Tal como en las películas anteriores el argumento de la película se deriva de una experiencia concreta con la naturaleza. El contexto político cede ante la experiencia de una persecución inútil que pierde su rumbo fijo y se convierte en un matrearse con rasgos de autodisolución del yo. Otra participación internacional que destaca es la dirección de fotografía de Tilo Salminen, colaborador reconocido del director finlandés Aki Kaurismäki. La película participó en la sección *Un certain regard* de Cannes 2014 y recibió el premio Fipresci del festival.

²⁵⁶ Bernini, *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*, 8–9.

²⁵⁷ Patricio Fontana, „Lisandro Alonso: la aventura de salir de uno mismo“, *Otra Parte: Revista de Letras y Artes* 19 (2009), consultado el 10 de junio 2016, revistaotraparte.com/n~%C2-%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo, s. pág.

traje al revisar el material filmico para LA LIBERTAD (2001), cuando Alonso insistía en hacer un largometraje basándose en ese material.

Los primeros dos largometrajes de Alonso, uno sobre la labor de un peón (Misael Saavedra) talando árboles en las pampas argentinas en LA LIBERTAD y otro sobre un homicida (Argentino Vargas) que regresa a su casa por el río Paraná, después de salir de la prisión en LOS MUERTOS (2004), ya se presentaron en los festivales de cine más importantes del mundo, donde obtuvieron una docena de distinciones. Además Cannes estrenó LIVERPOOL de nuevo en la famosa Quincena de los Realizadores e incorporó su nombre a la serie de los artistas de cine más importantes de las últimas décadas. El estilo filmico de Alonso, que acompaña a personajes solitarios en trayectos y tiempos limitados sin elementos de la dramaturgia clásica en entornos rurales lejos de los centros de la civilización, lleva el sello de un cine minimalista, lento, silencioso, fragmentario y contemplativo. Mientras que las películas de otros directores de la misma generación, como Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Martín Rejtman y Pablo Trapero llevaron directamente a un canon del nuevo cine argentino, todavía parece un desafío insólito clasificar las películas de Alonso y tiende a construir relaciones poco probables. Con respecto a LOS MUERTOS declara Aguilar: “Es que la habilidad corporal sirve para sobrevivir pero no puede crear comunidad ni sentido”²⁵⁸.

En una suerte de unión entre la persona y el personaje ficticio que representa, el actor aficionado de LA LIBERTAD “exhibe su propia performance”; en la sucesión de los planos “el encuadre, la profundidad de campo y la duración están subordinados casi por completo al ritmo de trabajo de Misael”²⁵⁹. Según Andermann, la distancia no identificatoria del espectador es el resultado de la autonomía de la imagen que libera el poder de la observación para mostrar una relación de un “ser-mirada a la caza de imágenes”²⁶⁰. Su objetivo no es la renovación del cine documental, sino la ficción. Igual que en LOS MUERTOS, la distancia de la cámara es “media”, es una “respetuosa distancia media”²⁶¹ hacia otros seres humanos y sus trayectorias, cuya marginación no aparece como estigma o resultado de una segregación social. En realidad, su registro no tiene nada en común con una postura “zoológica”, que se puede malinterpretar en el estudio de Andermann (véase la polémica entre Fassbin-

²⁵⁸ Aguilar, *Otros mundos*, 79.

²⁵⁹ Andermann, *Nuevo cine argentino*, 149.

²⁶⁰ Andermann, *Nuevo cine argentino*, 150.

²⁶¹ Andermann, *Nuevo cine argentino*, 152.

der y Chabrol al final de capítulo II)²⁶². El viajero en *LOS MUERTOS* no es el expulsado de la cárcel o el homicida en cuestión, sino una persona del campo y de pocas palabras que regresa a buscar a sus familiares. El registro de su viaje no revela ningún sentido más allá de sus imágenes sobre el encuentro pasajero entre el campesino y la naturaleza en zonas despobladas: “Con sus secretos sin resolver, la naturaleza en *LOS MUERTOS* se convierte en el origen de la ficción”²⁶³.

La misma indeterminación con imágenes sumamente atmosféricas se aplica también a la única película que se realizó en un centro urbano: en su tercer largometraje *FANTASMA* (2006) Alonso lleva a los actores de sus primeras películas, Misael Saavedra y Argentino Vargas, al edificio del Teatro San Martín en el centro de Buenos Aires para asistir a una proyección de sus películas en la sala Lugones, la sala de cine arte más emblemática de Buenos Aires y un ámbito de acción del nuevo cine argentino. Los dos se pierden, cada uno por su cuenta, en un edificio vacío y oscuro con una atmósfera hostil, sin encontrarse entre ellos. No obstante, Argentino llega a la proyección de su película, pero la sala Lugones permanece vacía. Mientras que el contacto de los actores familiarizados con la naturaleza establecía una relación personalizada con la naturaleza, en el ambiente metropolitano se convierten en espectros y la magia de los planos largos de Alonso se vacía. El fracaso de su meta película, un cine ensayo dedicado sin duda a los demás directores y espectadores del nuevo cine argentino en Buenos Aires,²⁶⁴ tiene dos componentes. Por un lado, los espectadores de otras culturas de cine desconocen la importancia del lugar y les cuesta suponer el concepto teórico de la película,

²⁶² Según Joanna Page, el escenario de crisis social nacional lleva a un cuestionamiento de visibilidad e ilegibilidad frente a espacios filmicos carentes de nudos simbólicos y referenciales de crisis que ya no permiten una caracterización de la mirada subjetiva ausente en los planos filmicos: “The curious, detached gaze of the characters, studying species and forms by placing them under a lens or fixing them on film, is also the gaze of the filmmaker in New Argentine Cinema, who observes his or her subjects in such a way that their otherness is preserved. This ‘zoological gaze’, as we might call it, is both constructed and subverted in New Argentine Cinema, which (as I have suggested) can be understood as staging a conflict between the visibility of the subject and the illegibility of their image.” Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, 49.

²⁶³ Andermann, *Nuevo cine argentino*, 153.

²⁶⁴ Según el punto de vista polémico de Quintín: “no hay más remedio que preguntarse, con ironía o amargura, para qué sirve hacer cine o, al menos, para qué sirve un cine que se financia de milagro, que se desprecia por elitista o que se elogia por razones inadecuadas”. Quintín, “Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso”, en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999-2008*, ed. por Jaime Pena (Madrid: T&B, 2009), 139–49, aquí 148.

y por otro lado su relación con la película requiere la experiencia de las dos películas anteriores y las evoca como desiderátum. La película “suplente” por excelencia abre un espacio paralelo a las expectativas que cumple y satisface posteriormente *LIVERPOOL*, como acto culminante de un tríptico de la soledad y que consolida una estética de la imagen voluminosa.

Resumo la trama de *LIVERPOOL*: el marinero Farrel trabaja en un barco mercante y baja a Ushuaia, el puerto más austral de Tierra del Fuego, para visitar a su madre agonizante en un aserradero aislado, después de veinte años de ausencia. La cámara acompaña al marinero introvertido y callado en su camino a casa con planos largos en pleno invierno. El vecino Trujillo que cuida a la madre le revela a Farrel que su hija Analía nació inmediatamente después de su partida hace veinte años. Sin mostrar afectos paternos hacia la chica con dificultades de habla, las pocas palabras intercambiadas en la película no demuestran ni enfrentamiento ni consentimiento. Farrel le regala a la chica todo su dinero y un pequeño letrero “Liverpool” y parte del aserradero mientras el cineasta y su equipo se quedan para seguir acompañando a los personajes del lugar en sus tareas cotidianas. Como dice Alonso: “Farrel ya está, ahora... ¿qué va a pasar con todos estos que se quedan acá? Quería quedarme ahí. [...] El guion decía: Farrel camina hacia el fondo del cuadro y por fin deja en paz el mundo.”²⁶⁵

El sentimiento acerca de estos personajes incapaces de expresarse cede ante el silencio de los interiores sencillos de las casas y el paisaje congelado, donde no se escuchan animales ni autos, aviones u otra cosa. El silencio del paisaje congelado indica en primer lugar un estado de inmovilidad. Sin embargo, no experimentamos el paisaje fueguino como espacio vacío, hostil o paralizado. Como Martin Lefebvre afirma, el uso del paisaje en el cine persigue dos fines relacionados con la narración: es el momento de la calma dentro de la narración en un escenario (“*temps mort*”) o es el momento libre que desplaza la atención a otro espacio fuera del progreso narrativo²⁶⁶. El verbocentrismo del cine y el funcionamiento de los planos que enfocan al personaje (para estimular la identificación emocional del espectador) dotan al paisaje de un “espacio libre de acontecimientos”²⁶⁷ dentro de la evaluación escenográfica orientada hacia el relato. Sin embargo, como aclara Andermann, “el paisaje

²⁶⁵ Fontana, “Lisandro Alonso”, s. pág.

²⁶⁶ Martin Lefebvre, “Between Setting and Landscape in the Cinema”, en *Landscape and Film*, ed. por Martin Lefebvre (London: Routledge, 2006), 19–60, aquí 38. Una traducción autorizada se encuentra en Andermann, *Nuevo cine argentino*, 113–4.

²⁶⁷ Lefebvre, “Between Setting and Landscape in the Cinema”, 21–2.

ya está investido de un repertorio de significados culturales, históricos y políticos mucho *antes* de que se convierta en espacio filmico: su tradición es la “oposición a la ciudad y a los valores de modernidad y cosmopolitismo” y el contexto contemporáneo es el “borde del abandono” con el mayor “impacto social del ‘ajuste estructural’ neoliberal” a partir de los años 1990²⁶⁸. Debido a la enorme recepción de la opera prima *LA CIÉNAGA* (2000) de Lucrecia Martel (capítulo II) se asocia la naturaleza en el cine argentino con el estado de la infancia “como irresistiblemente ominosa, como si en la actividad de los niños, en lo alto, se revelasen las fuerzas que subyacen abajo”²⁶⁹. La crítica del ruralismo buenrollista es el objetivo de algunas películas argentinas actuales que enfrentan la violencia en estructuras autoritarias con una serie de niños afectados en sus entornos rurales, como en *LA RABIA* (2008) de Albertina Carri y en las películas de Lucía Puenzo (*XXY*, 2007, *EL NIÑO PEZ*, 2009). Estas cineastas critican sobre todo la utopía izquierdista de la generación anterior, como lo demuestra la oposición entre la transfiguración onírica del campo como resistencia imaginaria contra la dictadura (*KAMCHATKA*, 2002, de Marcelo Piñeyro) y la visión disidente de Carri, una hija de desaparecidos (*LOS RUBIOS*, 2003), que socava la idealización del pasado con escenas de playmobil y expone un desplazamiento irreversible entre el presente y el entorno rural del refugio de la familia en el pasado.

La presencia voluminosa del campo en el cine de Alonso incita al espectador a entablar un contacto sensible sin permitir en su registro una abstracción simbólica según una idea social o un concepto psicológico del personaje. La ausencia del discurso político-social lleva a los espectadores a una contradicción acerca de sus excedentes: se ven involucrados en un transitar por tierras y se ven mantenidos a distancia a través de una apariencia críptica o deficiente de personajes solitarios que hacen su vida allí, sin explicarse o mostrar algún afecto. La proyección estética en la alianza de lo concreto e inconcebible revela una posición radicalmente ajena a la tradición literaria y política del cine argentino, como nota el crítico Quintín (y ex director del festival BAFICI): “Desde el extrañamiento intelectual, la circularidad del tiempo y la ausencia de un núcleo dramático, Alonso construye un objeto que ensancha los límites del cine o, al menos, recupera para él su carácter de disposi-

²⁶⁸ Andermann, *Nuevo cine argentino*, 114.

²⁶⁹ Bernini Emilio y Domin Choi, “*La ciénaga* o el arte de la infancia”, en *Kilómetro 111*, 2 (2001): 151–2, aquí 151. Véase también el discurso sobre el desapercibimiento en el cine de Martel en el capítulo anterior.

tivo”²⁷⁰. La visión de Alonso parece tan ajena al discurso sobre el campo que Quintín se atreve a definir su estética como absolutamente singular en el cine. El guion no es el punto de partida para la filmación sino la experiencia de la naturaleza:

En resonancia con la certeza de que el cine es lo que ocurre delante de la cámara y de que el plano no está en ninguna parte más que en el plano mismo, Alonso no escribe guiones y tampoco utiliza actores profesionales. Por el contrario, procura que los intérpretes se parezcan a sus personajes, o al menos que formen parte de su misma geografía y de su misma cultura.²⁷¹

Alonso menciona en las entrevistas sobre *LIVERPOOL* que no quiere contar historias. Que no quiere provocar ni convertirse en un cineasta del arte vanguardista. Se entiende como retratista honesto de sus personajes y afortunado por las circunstancias favorables que le hacen posible poder comunicarse con espectadores en muchos países. El éxito de *LIVERPOOL* nos indica una estrategia ejemplar a favor de un esquema de la recepción afectiva que es adaptable a diferentes marcos culturales, sin recurrir a un concepto narratológico. En los capítulos siguientes se analizan muchas obras cinematográficas con efectos semejantes. No hace falta orientarse hacia el fin del mundo en Tierra del Fuego para destacar un carácter físico especial que caracteriza las películas de Alonso. Cuando observo el conjunto de las críticas sobre *LIVERPOOL* resaltan fórmulas parecidas que aparentemente indican una cierta familiaridad del público con los objetivos de Alonso en los festivales internacionales.

El cine de Alonso provoca la respuesta del intelectual distante porque este busca explicaciones acerca de su confusión entre un presunto estudio antropológico de la vida rural y su extrañamiento frente a su manipulación en la precisión de una imagen construida. Las críticas sobre *LIVERPOOL*²⁷² relacionan la fragmentación, desinformación e incomunicación acerca de los personajes, y la presencia de la desolación, el aislamiento y la congelación del entorno natural con una amplia escala de sensaciones que experimentan los

²⁷⁰ Quintín, “Hacia el fin del mundo”, 143.

²⁷¹ Quintín, “Hacia el fin del mundo”, 141–2.

²⁷² Como críticas representativas se revisaron las revistas que acompañaron los estrenos más importantes de la película a nivel mundial: *Página 12* (Argentina), *Cahiers du Cinéma*, *Les Inroductibles*, *Le Monde* (Francia), *Village Voice*, *New York Times*, *Los Angeles Times*, *Time Out*, *Sight & Sound* (USA/UK), *Tip Berlin*, *Perlentaucher*, *Filmgazette* (Alemania), entre otras.

espectadores. Daniel Kasman²⁷³ empieza su crítica con su experiencia personal: “It is difficult for me to qualify what it is about LIVERPOOL I find so overwhelming”. Kasman insiste en la presencia y el peso físico del impacto de ese acto sensual de experimentar la película:

‘Feel’ is the operative word for LIVERPOOL’s profound beauty [...] I won’t sing about realism, but instead of the feel of the thing: tactility of spaces, the weight of clothing, the mechanism of a bag’s zipper, the land and the sea outside of windows, the grasp around the bottle’s neck, pushing stew onto a spoon with a piece of bread, heavy doors, musty light dulling blood reds and earthy browns [...] You *remember* these spaces; people *live* in them, and by that I mean the characters. These are lived, used spaces, and you feel it in every inch of the screen’s space.²⁷⁴

El carácter físico de la experiencia que comparte Kasman con los demás críticos que escribieron sobre LIVERPOOL, no lleva en ningún momento a una emoción concreta como la tristeza o la empatía con los personajes. El carácter físico abarca elementos que normalmente se subsumen en una clase de suplementos atmosféricos de la imagen audiovisual para fortalecer una emoción en el espectador, pero en este caso falta este enlace. Los críticos de LIVERPOOL hacen hincapié en la materialidad del entorno y sus sonidos. Con frecuencia se repiten sensaciones de peso, de temperaturas bajas, del tacto al sentir superficies diferentes, y sensaciones producidas por colores llamativos, como el rojo y el marrón, en contraste con el blanco de la nieve. Ninguno de los espectadores ni tampoco los críticos pueden compartir la vivencia de tal entorno extremo, la vida en una naturaleza al límite. Pero Kasman nos da otro indicio para interpretar cómo los espectadores se relacionan con esta materialidad específica audiovisual: “You *remember* these spaces; people *live* in them”. La frase de Kasman apunta a una formación de sensaciones que parecen tan generales que cada espectador puede recordarlas como experiencia propia. La vida en ese entorno no forma parte de la experiencia y, sin embargo, hay muchos elementos de la imagen audiovisual que llevan a una serie de correspondencias con los espectadores.

²⁷³ Daniel Kasman es el director de *MUBI Notebook* (anteriormente *The Auteurs*), la revista online de un portal de internet con una oferta muy diversa de películas por sus cooperaciones con distribuidoras internacionales que incluye también películas no editadas en DVD.

²⁷⁴ Daniel Kasman, “Now in Theaters: *Liverpool* (Alonso, Argentina)”, en *MUBI Notebook* (2009), consultado el 10 de junio 2016, mubi.com/notebook/posts/now-in-theaters-liverpool-alonso-argentina, s. pág.

Dos criterios principales caracterizan el plano: una puesta en escena que invita al espectador a formar parte de la imagen y un ritmo de la imagen para producir sensaciones como intensidades indefinidas. No encontramos imágenes en LIVERPOOL que impidan el acceso. Este punto de vista se aplica tanto a los espacios privados como a la casa de la madre y a los espacios públicos, como los corredores en el barco, el interior de trabajo en el barco, el comedor del aserradero. No se establece una comunicación con varios puntos de vista. Las sensaciones se vinculan con los elementos del plano secuencia presente, sin recurrir a una conexión con un fuera de campo o una sucesión de los planos. En la ronda de prensa en el Festival Internacional de Cine de Gijón 2008 Alonso menciona una conversación con el cocinero del comedor del aserradero que lleva años mirando la ventana todos los días sin que pase nada²⁷⁵. Alonso pretende llegar a este estado puro de la percepción amodal. La duración del plano asocia al espectador con la contemplación de las cosas presentes, cuando los personajes retratados ya han salido de allí. El espectador se queda y tiene que relacionarse con los espacios y sus objetos autónomos. Bajo esta perspectiva no se establece un vacío, una imagen estática o un plano lento donde no pasa nada, sino un plano de contemplación activa de las cosas. Los espacios filmados se introducen a sí mismos. Ellos se imponen, no solamente por su textura y colores sensuales, sino también por un carácter auditivo extremo. Al ruido interminable de las máquinas del barco sigue el silencio interminable del paisaje fueguino.

En su ensayo *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*, Laura Podalsky analiza la formación de la angustia, alienación y marginalización, la iconografía del dolor y la compasión en diferentes obras del cine latinoamericano contemporáneo²⁷⁶. La semiótica según el giro lingüístico de Christian Metz propagó la legibilidad de cada imagen según sus marcos sociales. El trabajo político-social se inscribe en las acciones y cómo nos tocan las imágenes. El impacto sensual de un cine visceral que apasiona produ-

²⁷⁵ Véase la grabación de la conferencia en Youtube, consultado el 10 de junio 2016, www.youtube.com/watch?v=4zXbEyRcC10.

²⁷⁶ Entre las obras tratadas destaca por ejemplo el análisis de Lucrecia Martel (Argentina), Jorge Luis Sánchez (Cuba) y Alejandro González Iñárritu (México) para acercarse a diferentes estados emocionales del dolor en relación con la pérdida, el llanto, la culpabilidad y la complicidad. La revaloración del melodrama y el pathos se basa en el paradigma de la negociación entre la emoción y el pensamiento introducido por Linda Williams, “Melodrama Revised”, en *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. por Nick Browne (Berkeley: University of California, 1998), 42–88.

ce un flujo de energías que traspasa el espectador como cuerpo de resonancia, pero siempre acorde con el índice social de su iconografía legible. La combinación de energía y legibilidad provocan el exceso de compasión por los personajes. Podalsky encuentra fórmulas para medir el concepto alemán de la *Betroffenheit* como “unbearable lightness of feeling” and “situated feeling” en diferentes contextos de las culturas latinoamericanas²⁷⁷. La emoción parte de un reconocimiento que relaciona a los espectadores con una puesta en escena específica del estado emocional del personaje. En cambio, la síntesis del cine de Alonso plantea una configuración meramente plástica y sonora en ausencia del modelo físico-narrativo que analiza Podalsky. Su particularidad, compatible con muchos espectadores, reside en los niveles pre-lingüísticos inconmensurables del plano tal como se nos presenta, sin fines de proyección empática.

Una observación clave de Gonzalo Aguilar sobre el nuevo cine argentino indica la ausencia general de una exterioridad explicativa en los guiones que contradicen la identificación con los actos de los personajes que no se articulan. Su crítica del discurso en el cine político hasta los años 1990 denuncia una “línea que el film extiende hacia una instancia que, pese a desempeñarse en el guion, en realidad está en el exterior: el personaje ético”²⁷⁸. La crítica de la postura moralista en el nuevo cine, el rechazo a “bajar línea”, lleva a una disposición abierta. En este sentido Alonso es uno de los representantes más destacados del movimiento en cuanto al giro del análisis del discurso a la imagen sensorial.²⁷⁹ Motivos repetitivos, como el color rojo, que emociona a tantos críticos de la película *LIVERPOOL*, recobran frente al blanco las ganas de mirar como una estrategia de atención, lo cual no indica una motivación discreta sino genera correspondencias múltiples. El espectador elige elementos

²⁷⁷ Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*, 9.

²⁷⁸ Aguilar, *Otros mundos*, 26.

²⁷⁹ “If we were to compare this cinema with the one that came before, we could say that in the eighties filmmakers used language, whereas in the nineties the new Argentinean filmmakers recovered speech. In other words, they used to recur to the dictionary, and now to the ear.”. Véase Sergio Wolf, “The Aesthetics of the New Argentinean Cinema”, en *Cinemas of the South*, ed. por Grégory Valens (FIPRESCI, 2009), consultado el 10 de junio 2016, fipresci.hegenauer.co.uk/world_cinema/south/south_english_argentinean_cinema_new_wave.htm, s. pág.

El cineasta Martín Rejtman, que encabeza este movimiento al principio, subraya la dominancia de la imagen sonora en este proceso, que tiene que ser muy precisa, y explica la forma de hacer cine así: “el cine de ficción es como ejecutar una partitura”. Martín Rejtman, “Martín Rejtman”, en *Las naves 1*, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas), 89–93, aquí 91.

parciales en un estado activo de contemplación. El rechazo de la narración, la ausencia de diálogos o la digresión hacia estructuras erráticas no demuestran en sí un hermetismo de la película, una incapacidad de comunicarse o una falta de respeto del cineasta hacia sus espectadores.

La disolución de los esquemas narrativos resulta ser el desprendimiento de un lastre para posibilitar un acceso diferente al cine que produce nuevamente, como en los años 1960, un acercamiento entre el cine y el video arte. De esta forma, el cine de Alonso puede acercarse de una forma imprevista a los ensayos de la danza moderna que escenifican el cineasta Santiago Mitre y el coreógrafo Juan Onofri Barbato en *LOS POSIBLES* (2013), en el sótano del Teatro Argentino de La Plata con el grupo Kilómetro 29, formado por jóvenes bailarines no profesionales, provenientes de las zonas pobres del conurbano de Buenos Aires. Andermann destaca las posibilidades de la danza no narrativa para el cine: “componen los cuerpos-en-formación de la *troupe* estados de inminencia narrativa. Estos microrrelatos incipientes se disuelven apenas se vislumbran”²⁸⁰. Un cine de “pura observación de estados y constelaciones” postula, en palabras de Andermann, un “cine de la disponibilidad [...] que solo existe en función de componer situaciones o planos temporales sobre los cuales los cuerpos pueden desplegar su singularidad [...] la radical no discursividad del cuerpo singular”²⁸¹. Lo que parece más común en el espectáculo de la danza y su montaje en una película, es decir, procesarlo como experiencia mediatizada pero no discursiva, todavía representa un nuevo reto para el cine de ficción.

²⁸⁰ Andermann, *Nuevo cine argentino*, 277.

²⁸¹ Andermann, *Nuevo cine argentino*, 273.

El kairós del momento y la densidad atmosférica

En la filosofía griega se admira la sensibilidad de la facultad de la razón para identificar en un momento pasajero el momento oportuno para tomar una decisión importante. El dios Kairós dota al tiempo de un aspecto cualitativo a diferencia del poder interminable de Cronos. La importancia del momento no se determina y se opone al flujo del ahora siempre fugaz. El *kairós* resiste también a la evaluación posterior de las ocasiones perdidas porque en el momento prevalece también una experiencia primordial del ser humano que establece una interrelación. Más allá de la racionalidad reluce en el *kairós* el contacto íntimo del ser humano y su cualidad de decidir se extiende desde allí a cada momento. En el *kairós* del momento se suspende la sensación de duración y la orientación temporal.

En la teoría del cine abre el instante privilegiado un campo de tensión entre la observación de la imagen y su integración en un movimiento, percibidos dentro de una extensión, una perforación de su marco y un flujo de instantes coexistentes. Bellour nota una inconsistencia entre la taxonomía de imágenes cinematográficas según Gilles Deleuze (la clasificación de signos en el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo) y un instante determinante que excede de las delimitaciones significativas²⁸². Su preocupación por el instante parte de la imagen privilegiada por medio de operaciones filmicas como la imagen congelada, el recorte de la imagen inmóvil o la interrupción del movimiento y da cuenta de que la imagen no ejemplifica un momento singular o trascendente “sin por ello dejar de ser cualquier instante”²⁸³. El momento detenido, su captación según una “inversión del tiempo”, recibe como complemento el revestimiento con el deseo que interrumpe el movimiento, es decir consta de “una mirada cautivada por la fuerza de su deseo de interrupción”²⁸⁴. La base de esta reflexión teórica que formuló Bellour en 1987 es el cine moderno de los años 1960.

El capítulo anterior comparó los largos planos secuencia y el silencio de los paisajes extensos con la dinámica de una batería rítmica de planos más cor-

²⁸² Raymond Bellour, *Entre imágenes: foto. Cine. Video* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 112.

²⁸³ Bellour, *Entre imágenes*, 113.

²⁸⁴ Bellour, *Entre imágenes*, 136.

tos de la danza en LOS POSIBLES de Mitre y Onofri Barbato. De esta forma se indica una nueva reflexión de la duración del plano y su función en la secuencia. Aparentemente, la densidad atmosférica se vincula más allá del deseo de la mirada con un registro impasible en la sucesión de los planos distantes para cambiar el hábito del espectador-consumidor. La duración del momento presente, el *kairós* según Stern, tiene por ejemplo una duración de hasta 10 segundos y puede amplificarse en estados de meditación como “moments of being”²⁸⁵.

El plano secuencia que supera estos 10 segundos del momento presente es uno de los resultados más característicos entre los cineastas latinoamericanos para enfrentar el hiperrealismo de la era digital:

El deseo de ver se consuma en el acto de tomar la foto, no hay más tiempo, no está el tiempo de la toma ni después el tiempo del deseo de ver. Evidentemente, el pasaje al acto y después el deseo devienen una sola cosa, separados por algunos segundos. Esto plantea un problema, eso corresponde muy bien a lo que podríamos llamar la evolución del mercado. El mercado favorece un consumo hiperrápido, que va en paralelo con la producción. Es el consumidor quien produce, a través de su demanda [...]. Cuando haces el montaje de un filme o de un video numérico, la duración de los planos, por ejemplo, se ha vuelto cada vez más corta, cada vez más cerrada, se ha pasado de planos de diez o siete segundos en promedio a planos de dos o tres segundos en promedio. Tanto en numérico como en analógico, es lo mismo.²⁸⁶

La captura de un espacio por un tiempo prolongado no produce necesariamente una sensación de adentrarse en el mismo o la anticipación de su alrededor, el fuera de campo como complemento del campo visible, porque permite en primer lugar una observación detenida de una imagen con movimientos de la mirada desde y hacia los bordes de la imagen. Otra dimensión del trabajo estético es la elaboración del sonido que estimula el deslizamiento de la mirada. La sorpresa del espectador puede resultar de modulaciones mínimas en las “simultaneidades perceptivas inmediatas”:

²⁸⁵ Raymond Bellour, “Daniel Stern y el plano”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 71–83, aquí 74–5.

²⁸⁶ Gerardo Yoel, “Cuerpos y tecnología. Diálogo con Jean-Louis Comolli”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 63–70, aquí 64–5.

De allí que la simple acción se convierta en una bocanada de afectos, y nos sostenga en su avance hacia la ficción de la que ella es la parte corporal, la parte desnuda de las emociones o afectos de vitalidad.²⁸⁷

El espectador se relaciona en cada instante con la presencia de nuevos microelementos filmicos dentro de una densidad atmosférica sin depender de la interconexión de imágenes sucesivas. La sensación percibida como cualidad en sí asiente la autonomía de la atmósfera que oscila independientemente entre los objetos en un intervalo temporal extendido.

La descripción de atmósferas filmicas devuelve la mirada hacia los objetos y su dimensión independiente en una constelación de *presentimientos* que nos afectan²⁸⁸. Últimamente identifican estudios de cine relaciones y tradiciones inesperadas a través del análisis de sus microelementos que circulan entre épocas y continentes diferentes. Britta Hartmann p. ej. establece una relación directa entre los elementos de la densidad atmosférica en Friedrich Wilhelm Murnau, Wong Kar-wai y Carlos Reygadas²⁸⁹. El filósofo alemán Gernot Böhme ha formulado una nueva estética de la atmósfera, cuya recepción en la filosofía y los estudios culturales angloamericanos ya empieza en los años 1990²⁹⁰. Su visión comparte muchos aspectos con la *Estética del aparecer* de Martin Seel²⁹¹, que retoma varios elementos de él, y de la nueva fenomenología de Hermann Schmitz²⁹².

²⁸⁷ Bellour, “El despliegue de las emociones”, 111–2.

²⁸⁸ Philipp Brunner, Jörg Schweinitz y Margit Tröhler (eds.), *Filmische Atmosphären* (Marburg: Schüren, 2012), 13.

²⁸⁹ Britta Hartmann, “Atmosphärische Dichte als Kinoerfahrung”, en *Filmische Atmosphären*, ed. por Philipp Brunner, Jörg Schweinitz y Margit Tröhler (Marburg: Schüren, 2012), 125–42, aquí 128.

²⁹⁰ En la revista *Thesis Eleven* del influyente Massachusetts Institute of Technology (MIT) se publicaron varios artículos importantes y libros de Böhme que fueron traducidos y recibieron reseñas/reseñados en los estudios angloamericanos (última traducción: *Invasive Technification: Critical Essays in the Philosophy of Technology*, London: Bloomsbury Academic, 2012). En español se publicó la historia cultural de los elementos sobre el descubrimiento de los materiales, el lenguaje propio de los elementos y la articulación de la naturaleza en el medio humano, en colaboración con su hermano Hartmut Böhme, experto en artes visuales (2001).

²⁹¹ Martin Seel, *Estética del aparecer* (Buenos Aires: Katz, 2010).

²⁹² La versión original: Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).

La repercusión de la obra de Schmitz (publicada entre 1964 y 1980) como “systematic phenomenology of the felt body” es más reciente. Hermann Schmitz, Rudolf Owen Müllan y Jan Slaby, “Emotions Outside the Box: the New Phenomenology of Feeling and Corporeality”, en *Phenomenology of the Cognitive Sciences* 10 (2011): 241–59, aquí 242.

En Brasil recibió atención por medio de Mira Schendel, “O corpo em mira: entrevista

Según la proliferación de estilos en la condición postmoderna, Jean François Lyotard postula el fin de los grandes relatos. Böhme percibe la pérdida de la normatividad como estímulo para representar la pluralidad en el estudio de la estética, como trabajo sobre la noción de atmósfera que aplica a personas, espacios y naturaleza en cualquier contexto. La intención de fundamentar una nueva estética se posiciona en contra del juicio estético y la facultad de aprobación como guardián del lenguaje del arte:

Aesthetics very quickly became a theory of arts and the work of art. This, together with aesthetics' social function as background knowledge for art criticism, led to a strongly normative orientation; it was not a question of art but of real, true, high art, of the authentic work of art, the work of art of distinction. [...] Rather the theme of aesthetics is now the full range of aesthetic work, which is defined generally as the production of atmospheres and thus extends from cosmetics, advertising, interior decoration, stage sets to art in a narrower sense. Autonomous art is understood in this context as only a special form, which also has its social function, namely the mediation of the encounter and response to atmospheres in situations (museums, exhibitions) set apart from action contexts. The new aesthetics [...] is a theory of perception in a full sense of the term, in which perception is understood as the experience of the presence of persons, objects and environments.²⁹³

Según Böhme estamos condicionados a percibir solamente señales de nuestro entorno que pide nuestra respuesta inmediata en cada instante. Bajo las consecuencias del giro comercial en el capitalismo tardío es la tarea de la obra de arte devolver a los seres humanos su sensibilidad como actividad doble para percibir las atmósferas de una manera diferenciada y desarrollar una conciencia de sus sensaciones. Con este fin Böhme no emplea la noción de aura de Walter Benjamin para definir la recepción estética relacionada con la originalidad de la obra de arte, sino se refiere en general a un estado de contemplación (repetible) de la atmósfera en un espacio autónomo y libre que no pide la responsabilidad de actuar. El entorno atmosférico deja de ser una mera extrapolación del estado interior del personaje. Su cualidad designa la capacidad de absorber sus impulsos en su propio estado de ser: “what is perceived is an indeterminate spatially extended quality of feeling”²⁹⁴. La cualidad

com Hermann Schmitz”, en *Novos Estudos CEBRAP* 74 (2006), consultado el 10 de junio 2016, www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100009, s. pág.

²⁹³ Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, 115–6.

²⁹⁴ Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, 118.

La correlación inversa entre la atmósfera y la emoción y la noción de derramamiento son los elementos más destacados que toma Böhme de la fundamentación fenomenológica de

no localizable diseminada sin demarcación y anula la posición dominante del sujeto: “atmospheres [...] strike us when we are in a quiet different mood and we find ourselves seized by these atmospheres and even correspondingly changed”²⁹⁵. Al mismo tiempo se anula la noción de objeto en la percepción.

En los estudios más recientes de la teoría de la emoción se mide el valor de la emoción en relación con un objeto o un espacio, según el impulso activo (“active pull”) que esta relación comprende, y su transformación en una reacción como compromiso activo (“active engagement”)²⁹⁶. Los patrones normativos caracterizan el aspecto pasivo del impulso en el cuadro emocional y la actuación de la persona (“acting out”). El análisis del proceso observa una formación cualitativa de afectos dirigidos y categoriales. En cambio, la perspectiva aquí presente enfoca una disposición sensible que no alcanza un nivel de reacción. La constelación sin relaciones articuladas produce un estado de oscilación neutral envuelto en la atmósfera²⁹⁷.

La noción de “embodiment”, la experiencia corporal, comprende la conciencia de un estado de sentir y la noción de un entorno específico. La atmósfera es una potencia proveedora: “They are affective powers of feeling, spatial bearers of moods”²⁹⁸. Cada manifestación de lo sensible revela un acto participativo en el aparecer de la atmósfera y su momento conmovedor: se enfoca la corporeidad misma en el acto de aparecer lo que cambia la base de la referencia (“leiblich in Erscheinung treten”²⁹⁹). Este cambio de perspectiva sobre el acto de aparecer demuestra nuevas cualidades de interacción que dependen de las características de la percepción amodal y las aptitudes de intermodalidad según los afectos vitales en la teoría de Daniel Stern. La discriminación del afecto cede ante la competencia relacionada con la constelación atmosférica. El procesamiento espacial precede a la experiencia. Según esta disposición de latencia el arte no puede manifestarse en una cualidad del objeto sino en un modo productivo en el que nuestra experiencia nos sorpren-

Schmitz. Schmitz, Müllan y Slaby, „Emotions Outside the Box“, 257: “emotions are corporeally moving atmospheres poured out spatially”.

²⁹⁵ Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, 119.

²⁹⁶ Jan Slaby y Philipp Wüschner, “Emotion and Agency”, en *Emotion and Value*, ed. por Sabine Roeser y Cain Todd (Oxford: Oxford University Press, 2014), 212–28, aquí 213.

²⁹⁷ Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), 15.

²⁹⁸ Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, 119.

²⁹⁹ Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 194–7.

de³⁰⁰. Su constelación requiere un cuerpo de resonancia y una interacción como condición del modo artístico.

La recepción auditiva activa estrategias atencionales similares a la situación estética en las artes visuales, como aclaran los estudios físicos sobre la escucha de Pierre Schaeffer:

Los objetos desmedidamente largos, incluso bien formados, no podrían ser ya percibidos en su conjunto por el oído, al que no quedará otro recurso que seguirlos punto por punto a medida que se desarrollen, de la misma forma que un ojo sigue un móvil que se desplaza. O, dicho de otra manera, al igual que una pantalla luminosa aísla una parte de la proyección demasiado grande para el ojo, una especie de pantalla auditiva recorta el sonido en 'tramos' en porciones asimilables.³⁰¹

Igual que en la escucha (la asimilación de sonidos), los demás sentidos interfieren en la percepción de la imagen audiovisual. El teórico alemán de la antropología de la imagen, Hans Belting, señala: "Muchas de las teorías de la visión olvidan la experiencia de que percibimos con todo el cuerpo y de que empleamos todos los sentidos." Según estudios experimentales recupera el oído más que otro sentido un "sentido integral del cuerpo como medio"³⁰². Se traza un mapa de los sentidos que define una zona y un modo de percepción con características específicas. A diferencia de la condición del juego que absorbe al jugador, el modo artístico produce una conciencia de inmersión conceptualizada para la reflexión del espectador. El desdoblamiento de la percepción insiste por ende en una conciencia de la percepción en cada mo-

³⁰⁰ Julian Klein, "Zur Dynamik bewegter Körper: die Grundlage der ästhetischen Relativitätstheorie", en *per.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*, ed. por Julian Klein (Berlin: Theater der Zeit, 2009), 104-34, aquí 113-6.

Se pueden criticar las posiciones de Hans Ulrich Gumbrecht, Martin Seel y Erika Fischer-Lichte, acerca de la cualidad representativa del arte que vuelve a identificar una cualidad del objeto con la estética. Por el contrario, Klein limita la estética a un modo de actuación y su cualidad de ser procesada: „Viele Begriffe ästhetischer Theorien können [...] als Eigenschaften von Objekten aufgefasst werden. Einige der hier zitierten Autoren sprechen sogar [...] explizit von einer Objekteigenschaft des Ästhetischen. Kunst ist jedoch keine Eigenschaft eines Objekts, sondern der Modus eines Vorgangs. Daher möchte ich gerne der Beschreibung unseres Kontinuums zwischen Gegenwart und Repräsentation eine neue Variante hinzufügen mit Begriffen, die mehr auf den Vorgang der Wahrnehmung abzielen und dessen Prozesshaftigkeit betonen". Klein, "Zur Dynamik bewegter Körper", 114.

³⁰¹ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales* (Madrid: Alianza, 2003 [1966]), 153.

³⁰² Hans Belting, „Cruce de miradas con las imágenes: la pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo", en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 179-210, aquí 185.

mento, es la intención de vivir y experimentar el arte ("unsere Absicht, Kunst zu erleben"³⁰³).

El trabajo sobre las atmósferas en las artes aplicadas se extiende a todas las esferas de la vida humana. La formación de nuevas estéticas pide la asistencia de los profesionales en la facilitación del conocimiento. La estetización progresiva de nuestros entornos en las sociedades actuales pide la respuesta crítica del artista que contemple y analice sus producciones:

To the aesthetics of the work of art we can now add with equal right the aesthetics of everyday life, the aesthetics of commodities and the political aesthetics. General aesthetics has the task of making this broad range of aesthetic reality transparent and articulable.³⁰⁴

La abundancia de atmósferas es decisiva en su forma de diversificación que invade todos los espacios de la vida social sin perjudicar esta situación.

El nuevo cine no propone una estilística novedosa sino una nueva disposición sensible. La habilidad o destreza estilística pasa a ser un planteamiento secundario en cuanto a una articulación de la realidad estética. El cine contemporáneo adopta el análisis de la creación atmosférica en sus actos de concientización. De esta forma se aprovechan al máximo los recursos sencillos y limitados de la producción de bajo presupuesto que logran transformar el espacio privilegiado de la sala de cine según los conceptos de "embodiment" o "bodily presence" de la percepción. Se trata de una relación consciente entre las personas, las cosas y los espacios filmados³⁰⁵. Sus motivos pueden circu-

³⁰³ Klein, "Zur Dynamik bewegter Körper", 122.

³⁰⁴ Böhme, "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics", 125.

³⁰⁵ Repasando la argumentación, que propone una relación entre los estudios de Gernot Böhme y Raymond Bellour, no me parece adecuado establecer de nuevo una jerarquía de los sentidos según el primado de la memoria, tal como es el caso en la transformación de la imagen audiovisual en la piel del espectador según Laura Marks. Su noción de memoria determina la articulación entre el cuerpo y la cultura en el campo simbólico: "The ceremonial body in intercultural films and videos is introduced at the moment when all other action has become impossible. Ritual connects individual experience with collective experience, activating collective memory in the body." Marks, *The Skin of the Film*, 74.

Sin duda, es mérito de Marks haber estimulado el discurso internacional entre las artes plásticas y el cine con trabajos de video arte que exigen del espectador un conocimiento no visual para poder anticipar sus cualidades particulares. Su noción de "haptic visibility" como forma táctil de ver demuestra además una relación fructífera con las *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari que van a ocupar un espacio más importante en el capítulo V. Sin embargo, las aplicaciones de Marks en el tratado de las estrategias perceptivas dependen de una historia universal representada por la etnografía antigua en archivos transculturales de la humanidad. Marks, *The Skin of the Film*, 76.

lar entre el cine de los hermanos Lumière, Kenji Mizoguchi y el cine presente del siglo XXI, como es el caso de Bellour, o pueden limitarse al estudio de un cierto momento dado en el cine.

La creación de hábitos de percepción indica una nueva relevancia formativa e instructiva de la experiencia del presente. Este proceso designa desde los años 1990 un campo de investigación psicológica muy productivo a nivel internacional para estudiar las posibilidades de entrenar una “atención plena” (*mindfulness*) y aplicarla a programas clínicos (*Mindfulness-Based Stress Reduction*, University of California Center for Mindfulness / Sociedad Mindfulness y Salud Argentina).³⁰⁶ La “atención plena” define un modo perceptivo que se caracteriza por un flujo flexible de la presencia mental y la conciencia abierta. La curiosidad abierta y no focalizada, que se puede comparar con el modelo de la “inactividad alerta” y la “ventana temporal” del infante de Stern³⁰⁷, está combinada con otros dos componentes: el interés y la aceptación. El investigador canadiense Scott Bishop destaca, en su resumen del campo de investigación para una definición operativa, la cualidad de la atención sostenida y flexible (“moment-by-moment experience”³⁰⁸). El modo específico de la observación alerta se opone tanto a la distracción como a la elaboración de pensamientos. La aceptación neutral de ideas, ocurrencias y afectos, que acompañan la percepción no focalizada, evita todo el pensamiento procesado que podría sustraer la atención del momento. La conciencia abierta no suprime o juzga el pensamiento, sino regula la “atención plena”, también caracterizada como vigilancia, para estar en condiciones de atender a una mayor escala de impulsos variados que incluye cada momento. El reconocimiento mental se limita a una base de presencia absoluta para poder reconocer la mayor suma posible de eventos en su momento de acontecer: “being very alert to what is occurring in the here-and-now”³⁰⁹. Su disposición ini-

Por el otro lado, Marks complementa el orden del discurso de Michel Foucault con el orden de lo perceptible: “we can only feel in the ways we have learned it is possible to feel”. Marks, *The Skin of the Film*, 31. Este discurso recibe atención a nivel internacional, por lo cual me parece importante destacar las diferencias con mi punto de vista acerca de la percepción amodal y las atmósferas independientes.

³⁰⁶ American Mindfulness Research Association, consultado el 10 de junio 2016, goamra.org, s. pág.; Sociedad Mindfulness y Salud, consultado el 10 de junio 2016, www.mindfulness-salud.org, s. pág.

³⁰⁷ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 59.

³⁰⁸ Scott R. Bishop y otros, “Mindfulness: a Proposed Operational Definition”, *Clinical Psychology: Science and Practice* 3, vol. 11 (2004): 230–41, aquí 230.

³⁰⁹ Bishop, “Mindfulness”, 232–3.

cial remite a un equilibrio interno de la persona. El contacto con el presente concretiza la orientación abierta que incluye la propia experiencia y las ideas que la acompañan. Al representar una habilidad formada por medio de una amplia gama de técnicas y facilidades (atención + interés + aceptación) podemos ahora comprender la complejidad y orientación en la citación inicial de este ensayo de Apichatpong Weerasethakul sobre el entrenamiento de la mente en el cine: “No necesitamos el cine si sabemos entrenar nuestra mente de forma apropiada.”³¹⁰

El *kairós* del momento y la densidad atmosférica no dependen de una cierta habilidad artística o un desarrollo técnico, sino reformulan la percepción del audiovisual. En su desarrollo confluyen las condiciones de la distancia y de la intensificación, como muestra la relación entre un estado de espera atenta y un campo distante en la noción de mirada. El término francés de *regard* comprende estas dos características. Se inserta un momento cualitativo fuera de la lógica del tiempo, comparable con el acto de la contemplación, que acenúa un resto inconmensurable de la existencia. Al mismo tiempo se abre un intersticio entre la proyección y recepción de la película al que Nancy llama el campo de retirada, una presencia en reserva:

El *re-gard* indica el alejamiento propicio a la intensificación de la guardia (*garde*), del tener cuidado (*prise en garde*), es la raíz germánica de *wardon / warten* la que produce estas palabras. Para guardar algo, velamos, vigilamos, observamos, estamos atentos y en espera. Cuidamos lo que está delante y la manera en la que esto se presenta: le permitimos presentarse –por lo que también le dejamos un campo de retirada en el que la presencia está en reserva, donde ella misma guarda su reserva.³¹¹

La reconsideración minuciosa y no impulsada permite establecer una mirada como miramiento (*égard*) con un respeto a lo mirado. Esta influencia del cine iraní, el cine de Kiarostami en particular, recibe una enorme repercusión en América Latina. Para mostrar una relevancia universal en este proceso, Alberto Elena explica, tomando como ejemplo a Kiarostami, cómo el cambio en la percepción “reivindica un *ethos* dinamizador” frente al “confortable *habitus* del espectador convencional”; “si la captura de imágenes implica siempre una actitud ética”, nos recuerda, “también lo hace su visión”³¹². La postura activa de corresponderse con la imagen sirve a una observación de escenarios inde-

³¹⁰ Weerasethakul, “Apichatpong Weerasethakul”, 155.

³¹¹ Nancy, *La evidencia del filme*, 90.

³¹² Alberto Elena, “La vida y algo más”, en Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami* (Madrid: errata naturae, 2008), 11–9, aquí 16.

terminados que posibilitan también los actos retenidos y reservados de los personajes que los habitan. Los próximos ejemplos siguen este camino para perfilar la relación entre la situación estética y la disposición de la atención en el cine.

Laura Citarella y Verónica Llinás: considerar las condiciones del proceso productivo para la percepción del clima cinematográfico

Entre los cineastas debutantes después de 2000 se destaca la cineasta, compositora y productora Laura Citarella por su decidida postura de subordinar un argumento filmico y el trabajo con sus actrices y actores a la circulación del clima cinematográfico que los comprende y les da forma. El viejo hotel en *OSTENDE* (2011) estimula la fantasía fantasmagórica y produce a la vez una oscilación perturbadora que contamina el desenlace de la actuación. En consecuencia, la constelación se independiza y expone la alteración de la mirada de la artista. El lugar cinematográfico obsesiona y detiene a la artista para pensar el potencial de una película, según un modo de contemplación que subraya la autonomía en el proceso creativo al reajustar el proyecto en desarrollo. Aunque *OSTENDE* todavía sigue algunas líneas del guion clásico del cine de género con una elaboración de elementos del *thriller*, se nota en el proyecto posterior un refuerzo del concepto atmosférico, para sumergirse en un clima cinematográfico sin especificaciones narrativas.

Con la actriz y codirectora Verónica Llinás filma *LA MUJER DE LOS PERROS* (2015) a lo largo de tres años en las afueras del municipio La Reja, cercano al conurbano de Buenos Aires, para poner en marcha una experimentación con la autonomía de la obra de arte que propone “el acontecer de las cosas y su relación con el mundo”:

Lo importante es el clima, son los tiempos, los espacios, el desplazamiento, la invención de una posible ingeniería de vida. La mujer permanece como una especie de espectadora de su propio entorno. Apenas interactúa. Lo hace lo mínimo indispensable como para sobrevivir y poder vivir. Come, caza, tiene sexo, busca agua. No maneja dinero. Casi no habla. Cuando habla no oímos lo que dice. Desconocemos su voz. La economía es la palabra clave de esta película. Se hace solo lo que se necesita. Se dice muy poco. Se gesticula lo mínimo indispensable. Así seremos espectadores de un personaje que lo mira todo, casi sin opinar. Sin pasado, sin futuro, solo presente.³¹³

³¹³ Las citas se extraen de la introducción a la película en la programación del Museo de Arte

Una mujer solitaria, sin recursos vive con sus diez perros (Verónica Llinás) y experimenta el transcurso de las estaciones en una cabaña provisoria que empieza a construir, después de haber pasado un verano en la hamaca bajo un toldo, en un sitio usurpado, junto a algunas pocas pertenencias que trae consigo y otros objetos que encuentra de paso. El experimento de Citarella y Llinás se aleja de los modelos de la tradición literaria que representa la vida en la naturaleza, por ejemplo, en los ensayos de Henry David Thoreau que se mencionan en algunas críticas.

Thoreau (Massachusetts, 1817–1862) comprende sus actos de usurpar un lugar en la naturaleza, fuera de una dependencia legal y social, como vocación para trascender los derechos humanos que el autor defiende notoriamente en sus ensayos conceptuales. Su mirada, determinada siempre por una ansiedad de liberarse de la sociedad, y su residencia transitoria dedicada a la sobrevivencia con un mínimo de soporte de la civilización, no es casual: “Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme solo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar”³¹⁴. El personaje de *Walden* es un intelectual que busca la “noble vida” en contacto con la poesía y el arte, un modelo de las mejores prácticas pacifistas. En este sentido recibe una enorme atención hasta hoy en día. Thoreau escribe más de treinta obras, de las cuales se publican más de la mitad inmediatamente. Las ganancias le aseguran, aparte de la popularidad, un cierto estilo de vida dedicado al ocio. En esta disposición discursiva se encuentra la mayor diferencia con el concepto de Citarella y Llinás. Como aclaran las cineastas, el rodaje del primer año fue necesario para liberarse de cualquier lastre discursivo del argumento y de la actuación voluntaria de la actriz, para poder llegar a un estado primario de concebir las imágenes de la locación. Despojarse del carácter expresivo es el trabajo más duro de Verónica Llinás durante este tiempo de investigación y experimentación en 2012. Se notan sus marcas en los primeros episodios de verano en la película³¹⁵.

Latinoamericano de Buenos Aires, consultado el 10 de junio 2016, www.malba.org.ar/la-mujer-de-los-perros/, s. pág.

³¹⁴ Henry David Thoreau, *Desobediencia Civil y otros textos* (Buenos Aires: Terramar, 2009), 168–9.

³¹⁵ Roger Koza, „Especie de familia: un diálogo con Laura Citarella y Verónica Llinás, directoras de *La mujer de los perros*“, Blog “Con los ojos abiertos”, en *Otros Cines* (2015), consultado el 10 de junio 2016, ojosabiertos.otroscines.com/especie-de-familia-un-dialogo-con-laura-citarella-y-veronica-llinas-directoras-de-la-mujer-de-los-perros/, s. pág.

Las imágenes exigen una disposición del espectador como inactividad alerta al observar el momento. Una fragmentación no contextualizada desarrolla ese presente de la escena fílmica como actividad básica de interacciones con el mundo, según las necesidades espontáneas que plantea la alimentación, la interacción con los perros que se mueven libremente alrededor de ella, la evasión del contacto con las viviendas vecinas. Esencial para esta perspectiva es la introducción del personaje en imágenes muy oscuras, casi negras, durante el amanecer cuando la mujer se encuentra en plena actividad de caza con sus perros³¹⁶. Las escenas siguientes tampoco aclaran el *sujet*, el espacio de la vivienda de esa mujer, el espacio del tiempo y su razonamiento. El registro de la cámara se detiene en diferentes aspectos poco accesibles, como la observación de otra mujer en un jardín detrás de una valla de tela metálica, la cosecha rápida de algunas ciruelas de ese jardín con un cazamariposas hasta que se acercan los dueños, luego una imagen detalle de una construcción de bastones y una imagen privilegiada de las marcas en la piel de la espalda de la mujer. Desde allí se desliza la cámara, pasa de la espalda hacia abajo, a otra mirada menos privilegiada, que apenas distingue el acto de desplumar un pájaro cazado. Una combinación entre el plano medio, el primer plano y el plano detalle, con intervalos relativamente cortos de cuatro a quince segundos, produce una situación inestable hasta que se establece una visión de conjunto con un largo plano general que enfoca el lugar donde vive la mujer a los diez minutos transcurridos.

Un encuadre perfecto del refugio abierto, compuesto por objetos encontrados, con la mujer descansando en una hamaca delante, produce repentinamente una nueva disposición de la imagen. En sus sesenta segundos de duración resalta un campo de tensión entre la contemplación detenida del momento y la observación de una composición refinada de los objetos que produce en el espectador una sensación de ser respondido por la imagen. Se produce un efecto de *rostridad* según un mecanismo básico de la percepción

³¹⁶ El *trailer* oficial de la película muestra una contraposición interesante y sorprendente en relación con la película porque cuenta una exposición casi literaria: en un plano general sin corte atraviesa una mujer un campo con sus perros y una carretilla que carga sus pocas pertenencias y un colchón plegado. El plano secuencia de 150 segundos sin corte establece la escena introductoria que niega la película y al mismo tiempo se limita a una serie de características representativas de la película. Un tiempo de mera duración del instante extenso no funciona como un *teaser*, es decir no despierta ciertas expectativas acerca de la vida y el carácter de la mujer, sino introduce este ritmo específico de la imagen de la naturaleza y el registro no subjetivo de la cámara.

del ser humano para relacionarse e identificarse con objetos desconocidos³¹⁷. Cuando extraemos del conjunto las líneas dominantes, como si fuera un cuadro abstracto, se esboza de pronto una enorme cara sonriente que se mantiene en contacto con el espectador durante un minuto. La puesta en escena remite al vínculo primordial del infante con el mundo en un modo atento de la “ventana temporal”³¹⁸.

A partir de este momento, la organización pronunciada de los intervalos, encuadres y la sucesión de los planos valoriza un modo de contemplación con una cantidad creciente de planos secuencia de veinticinco a cuarenta y cinco segundos que nos acercan a actividades de la mujer en diferentes lugares y ocasiones, sin establecer un orden entre sí. No es una vida común porque no está orientada ni bien situada, es decir la cámara no disimula un transcurso, sino registra la contingencia del ser en el mundo. Las pautas temporales tampoco delimitan sus sensaciones visuales y táctiles. La concepción de no escuchar a la mujer (lo cual podría distinguir un afecto discreto según un estado discursivo de la comunicación, como subraya Stern) y un sonido extremadamente abarcativo de los elementos presentes y limítrofes no limitan la percepción abierta ni conducen a un reconocimiento pensativo por medio de la reflexión sobre los modos sensoriales. Una cualidad global de la experiencia (en la terminología de Stern) requiere un sonido opuesto a los modelos tradicionales, como podemos observar en las explicaciones de Citarella.

There's something absurd for me about production sound, and it happens to me in OSTENDE. There are certain cinematic conventions that are very strange: all of the sudden, you hear the footsteps of someone who is walking 300 meters away and that is because of filmmaking customs. However, it's also strange not to hear those footsteps because we are so used to these conventions. [...] Production sound is not democratic. Our idea was to emulate camera sound, make the sound more equal and democratic where the footsteps are heard in the same level as any other sound.³¹⁹

El trabajo minucioso de Citarella, Llinás y su equipo, que evidencia una aptitud extraordinaria al elaborar el sonido y los elementos del campo visible de

³¹⁷ Véanse la correspondencia con la máquina de rostridad según Deleuze y Guattari en el capítulo V sobre el cine de Mariano Cohn y Gastón Duprat, y otra con *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina en el último capítulo.

³¹⁸ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 59.

³¹⁹ Alejandro Veciana, “Interview: Laura Citarella & Verónica Llinás”, en *Film Comment* (2015), consultado el 10 de junio 2016, www.filmcomment.com/blog/interview-laura-citarella-veronica-llinas-dog-lady/, s. pág.

una forma democrática, no es documental ni narrativo para producir una impresión de realidad. El equipo entra en un campo de tensión física entre la persona de la actriz (la dueña de los perros que tiene su casa cerca del lugar de la filmación), el personaje ficticio que ella representa en la filmación y un territorio que habitan los dos. Se construye una performance mediática del cuerpo para compartir eventos vitales. Por ende el proyecto no explora los estados interiores del personaje ni formula una representación de la mirada subjetiva.

La mirada no significa, no proyecta algo, no lo copia ni lo refleja. La enorme distancia de algunos planos secuencia muy largos tampoco permite ver un panorama con características distintivas de la zona. A pesar de la distancia, enfatiza en lo fragmentario de una naturaleza a mano y un espacio abierto no intermediable alrededor. Nos puede recordar la forma de desimbolización y el rechazo de saber que caracteriza Rudolf Arnheim en la percepción de la obra de arte. Esa mirada pertenece a la fórmula “la vida continúa con la imagen”³²⁰ que parafrasea una película de Kiarostami: la vida no continúa simplemente en la imagen sino no puede más que continuar porque continúan las imágenes. La percepción sostenida y flexible se vincula con esa cualidad instantánea extendida del momento que cubre la “atención plena” (“moment-to-moment experience”³²¹).

La paciencia y tranquilidad que gana la naturaleza en los planos secuencia se debe a las circunstancias del experimento filmico que se convierte en una investigación a lo largo de tres años. Los perros empiezan a ocupar un papel principal en la mediación de la naturaleza, como explica Citarella:

El personaje, así como nosotras, aprende de observar a esos perros. Imita, repite, perfecciona. Terminan siendo ellos los que la domestican a ella. Casi como nos pasó a nosotras en el rodaje. Tuvimos que entender que esta película solo se podía hacer de una manera: esperando. A que se durmieran, a que corrieran o a que se sentaran correctamente al borde de cuadro. Y no solo esperando a los perros, sino al mundo entero, que se movía de manera rápida e impensada. Éramos nosotras las que teníamos que obedecer a esos movimientos. Las escenas se configuraban de esa manera.³²²

El ejercicio de la paciencia aclara las mayores diferencias entre una película conceptual como esa y otros caminos de filmación convencional. El saber cómo hacer la película es un resultado a largo plazo del rodaje: “mirábamos

³²⁰ Nancy, *La evidencia del filme*, 45.

³²¹ Bishop, “Mindfulness”, 230.

³²² Koza, „Especie de familia”, s. pág.

mucho material y Verónica en un momento –de tanto verse [...]– empezó a saber perfectamente cómo tenía que actuar dentro de las escenas”³²³. El equipo atraviesa condiciones que exceden su control y se envuelven en la autonomía atmosférica.

Los árboles se movían con el viento durante una toma y eso mejoraba –o no– los planos. Pero nada de eso estaba en nuestras manos. Había que esperar y ser pacientes para que estas cosas sucedieran. [...] En un punto, el valor del tiempo de rodaje es lo que también modifica al film que hicimos.³²⁴

La delegación de la representación en la cámara y los defectos que comprenden el uso de un dispositivo técnico señalan hacia una concientización de su arreglo y de la sutura artificial de las imágenes. El resultado de Citarella y Llinás refleja el acercamiento entre el espacio cinematográfico y las características físicas del encuentro con la naturaleza, marcado por las estaciones que anuncian los títulos de los capítulos acompañados de música. La colección de objetos y los movimientos entre los perros y el personaje forman parte de un devenir del tiempo en el sitio de la mujer y sus alrededores, sin proyección del pasado o del futuro. El campo visible muestra instantáneas apenas alcanzadas por una cámara pesada y lenta: superficies, estructuras hápticas del pasto, los árboles, la piel de los perros, sensaciones de colores, de peso y consistencia. La constancia de la imagen sonora no distintiva establece la sensación del espacio según la corporeidad misma en el acto del aparecer³²⁵. Varias escenas repiten un plano medio que muestra a la mujer en una postura pensativa, sin aclarar su relación con un antecedente o su desenlace en actividades posteriores.

LA MUJER DE LOS PERROS no comparte ni comunica una cierta visión del mundo o una relación del personaje con él mismo, tampoco reorganiza esta visión, según un cierto estilo de filmación, sino apoya un modo básico de relacionarse, una habilidad de la percepción dirigida hacia el presente y su “indefinición constante”, una atención plena que se aparta de la lógica del afecto y del lugar de destino. Un pasado, un nombre u otro elemento representativo habrían desviado la atención hacia una interpretación, como explica Llinás:

Un pasado inevitablemente hubiera venido a explicar por qué vive como vive y nos perderíamos la oportunidad de ver cómo vive, de sentir cómo vive y de vivir con ella un rato. Nos hubiera alejado del presente. Y la vida de esa mujer es

³²³ Koza, „Especie de familia”, s. pág.

³²⁴ Koza, „Especie de familia”, s. pág.

³²⁵ Böhme, *Atmosphäre*, 194–7.

todo presente, como la vida de sus perros. Creeríamos que sabemos por qué eligió vivir así, o no eligió, sino que el destino la empujó, y todas esas cosas que pensamos cuando vemos a gente que vive en los márgenes y que no podemos comprender del todo. [...] El personaje se presentó en mi imaginación desde un principio como la mujer. Era impensable que ese personaje que se estaba perfilando tuviera un nombre. ¿Cómo iba a llamarse, María, Adelaida, Marcela? ¿Esther? ¿Qué importancia hubiera tenido? Nadie iba a nombrarla, nunca.³²⁶

Los gestos de la mujer indican una postura negativa hacia otras personas que cruzan su camino. Con una honda asusta a los chicos del pueblo que la ven como una especie de bruja. Un chico con un perro en su camino se va enseguida y le hace espacio cuando ella pone los brazos en jarra. Sorpresivamente, la mujer se mete en los espacios públicos y se comunica. La mujer tiene problemas de salud y visita un centro de atención médica, pero antes de comprometerse a seguir un tratamiento se va. Ella tiene conocidos en la ciudad, como una mujer que ella visita, en el campo ella tiene una relación sexual con un vaquero y comparte una conversación con él en la que escucha atentamente el poema “Pájaro soy” del vaquero. Todas estas informaciones atraviesan la imagen filmica sin dejar rastros argumentativos.

Al final la mujer de los perros se mete en una multitud durante un espectáculo de la primavera en el cual la zona limítrofe al conurbano de Buenos Aires muestra su convivencia extraña. La aparición de las personas oriundas y sus raras actividades de diversión dejan resaltar un punto de unión entre la documentación y la ficción. Con olas de polvo y el ruido de motores aparecen motociclistas, *quads*, autos que levantan el polvo con vueltas rápidas y se meten en charcos de barro. Multitudes de familias vagan por allí, charlan o comentan entre sí los escenarios. Un espacio dinámico fuera del control de la proyección productiva de la película pertenece a personas con motivaciones muy diferentes que conocemos solamente por medio de una entrevista con las directoras de la película³²⁷: el excursionista del fin de semana que rechaza la vida urbana, el pobre que no puede irse a vivir más cerca de los centros urbanos, el ladrón que se esconde, la persona indocumentada que se busca la vida en el conurbano de Buenos Aires. El equipo muestra en la imagen una relación pasajera que tampoco expresa una indiferencia, superficialidad o postura no participativa de la mujer. El encuadre de la cámara identifica la

³²⁶ Koza, „Especie de familia”, s. pág.

³²⁷ Veciana, “Interview: Laura Citarella & Verónica Llinás”, s. pág.

curiosidad y el interés del espectador con la curiosidad y el interés de la mujer –ella por un lado y por el otro los demás.

La estructura se mueve todo el tiempo, se corre todo el tiempo. Nunca define una sola cosa, sino varias. Es ambigua y todo lo que puede volverse una certeza, se desintegra rápidamente. Cuando uno piensa que la mujer es completamente antisocial, resulta que tiene una amiga. Cuando uno cree que el personaje es asexuado, resulta que tiene un amante. Ese conjunto de procedimientos tiene que ver con la decisión de que la película se defina, no tanto por los típicos esquemas de clasificación y estereotipos, sino por una indefinición constante que lleva a una conclusión: no se puede abordar un personaje de una sola forma.³²⁸

La película no celebra al personaje misterioso, sino aclara siempre un punto de vista que habilita la percepción abierta y no focalizada en un estado prediscursivo. La recepción del momento con todos los elementos variados que lo comprenden se convierte en el objetivo principal de la película. Requiere, según la concepción de Citarella sobre el afecto y su transmisión, un estado de pasividad perceptiva de la actriz, como médium de la naturaleza: “neutrality was the key to this character, this idea of not doing”³²⁹. Frente a la importancia de la naturaleza se pierde el sujeto al final. El punto de vista, muy lejos de la mujer en el último gran plano general casi propone su desaparición (como Alonso que decide quedarse en el espacio de la filmación de LIVERPOOL cuando el personaje Farrel se va). En un plano secuencia de tres minutos y medio en los últimos momentos de la luz del día se cae la mujer y desaparece del campo visible. No sabemos qué le pasa. Se levanta de nuevo después de dos minutos y sigue su camino, esto es todo. Estamos demasiado lejos de ella.

Suzana Amaral y la habilidad de sumergirse en el acto de sentir el mundo

La cineasta Susana Amaral es sin duda una de las artistas singulares e intransigentes del cine brasileño marcando un itinerario independiente fuera de los movimientos de su época. En los años 1970 se convierte en un modelo para la emancipación femenina en las artes audiovisuales en Brasil. Como madre de ocho hijos inicia su carrera audiovisual con estudios en São Paulo en los tiempos del Cinema Novo en los años 1960 y luego llega a ser la mayor experta de producciones documentales para el programa TV Cultura. En 1976 estudia en New York y comparte clases con Jim Jarmusch. Sigue trabajando para la televisión brasileña y desarrolla en paralelo tres largometrajes de ficción sobre personajes no conformistas, creados y elaborados a lo largo de muchos años a base de su lectura de Clarice Lispector (*A hora da estrela* [1977]), Autran Dourado (*Uma vida em segredo* [1964]) y João Gilberto Noll (*Hotel Atlântico* [1989]). Amaral denuncia la fuerte influencia de la televisión brasileña en la producción cinematográfica: “Os filmes de hoje parecem, muitos deles, subprodutos da Globo, com estética televisiva. O cinema brasileiro está sendo globalizado e absorvendo a estética da TV, de uma geração que convive com a TV há 30 anos”³³⁰.

Su opera prima *A HORA DA ESTRELA* (1985) sobre una chica pobre del Sertão que no logra adaptarse en Rio de Janeiro, ganadora de numerosos premios a nivel internacional, lanza a la directora como nueva promesa de un cine de autor estrechamente vinculado con la literatura y la fundamentación crítico-social del Cinema Novo. La puesta en escena de una mujer entusiasta e independiente que se enfrenta a la sociedad sexista y conservadora vincula la película con el segundo largometraje *UMA VIDA EM SEGREDO* (2001). Pero la segunda película no halla gran atención.

Amaral, la representante del pasado prestigioso del cine brasileño, inesperadamente presenta un trabajo sobre la destacada prosa homónima de Au-

³²⁸ Koza, „Especie de familia”, s. pág.

³²⁹ Veciana, “Interview: Laura Citarella & Verónica Llinás”, s. pág.

³³⁰ Noticia sin mención de autor: “Cine Ceará: Suzana Amaral fala de seu novo filme”, en *Cineclick* (2002), consultado el 10 de junio 2016, m.cineclick.com.br/noticias/cine-ceara-2002-suzana-amaral-fala-de-seu-novo-filme, s. pág.

tran Dourado con una narrativa desorientada y sin motivaciones claras. En un tiempo de transición en Brasil se proclama el Cinema da Retomada que intenta transfigurar la historia del Cinema Novo suprimiendo dos décadas de agonía fatal debido a la transformación de la industria de entretenimiento en una industria pornográfica. La imposibilidad de identificar UMA VIDA EM SEGREDO con las posiciones ideológicas de la Retomada se malinterpreta como un comportamiento incorrecto de la cineasta y se denuncia en la crítica mediante los “fallos” del plano:

Suzana Amaral ainda demonstra um débil manejo da expressão cinematográfica (teria desaprendido?). Poucas vezes terá havido no cinema brasileiro o decupagem tão esdrúxula quanto a de UMA VIDA EM SEGREDO, perdendo o *raccord* e cortando no mesmo eixo de plano médio para primeiro plano, quebrando o ritmo de cada cena importante de diálogo e tirando a atenção do espectador.³³¹

El potencial innovador de esta película lamentablemente se ha confundido con un desapercibimiento (“num mar de erros primários e uma narrativa sem hierarquia dramática”³³², que se agrava como extravío en la recepción crítica de su última obra HOTEL ATLÂNTICO (2009): “a diretora se apega a seu conceitualismo oco, do artista que se faz a partir do mundo, deixando-se impregnar por ele”³³³).

Quiero indicar aquí el papel importante de Amaral en el desarrollo de un cine que reenfoca la percepción dentro de una constelación atmosférica independiente y aclarar sus soluciones conceptuales en virtud de la imagen y el sonido según un desdoblamiento de perspectivas, que envuelve y distancia al espectador al mismo tiempo. De esta forma la obra se relaciona también con los movimientos de la imagen-contemplación en el capítulo IV.

UMA VIDA EM SEGREDO desarrolla la vida de la huérfana Biela en el siglo XIX que se traslada del campo a la casa de familiares patricios en la ciudad donde la chica no logra adaptarse. La escena inicial introduce primero una imagen mental, un plano de nubes con música de flauta y guitarra que se superpone de poco a poco con otra imagen sonora que luego prevalece en los planos exteriores de la película: los cantos de pájaros y otros sonidos de la naturaleza. Los travellings y la variedad de puntos de vista en el viaje del campo

³³¹ Ruy Gardnier, “Uma vida em segredo, de Suzana Amaral”, en *Contracampo* (s.a.), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/criticas/umavidaemsegredo, s. pág.

³³² Gardnier, “Uma vida em segredo, de Suzana Amaral”, s. pág.

³³³ Calac Nogueira, “Suzana Amaral, *Hotel Atlântico*, Brasil 2009”, *Contracampo* 94 (2009), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/94/crithotelatlantico, s. pág.

a la ciudad remiten desde el inicio a una pericia del plano y un uso consciente de elementos del lenguaje cinematográfico. Mientras que los planos no subjetivos, ya que no conforman un punto de vista personalizado dentro de los escenarios, insinúan siempre una cierta distancia del espectador, los sonidos de cada movimiento se acercan directamente a la escucha del espectador que registra cada elemento, aunque sea muy sutil, en un primer plano sonoro. Cada movimiento es un evento en sí y produce una tensión entre la fuerte sensación sensual de la escucha y la calma del campo visible. Ese tipo de exaltación por la imagen sonora capta la atención del espectador en cada instante y la orienta hacia pequeñísimos movimientos y muchos elementos que no se suelen percibir en un registro superficial de la naturaleza. Los diálogos que se desarrollan después en casa de los familiares y de otras personas pierden de esta forma su peso discursivo y permiten un registro paralelo de otros elementos que se escapan normalmente al registro focalizado en el verbocentrismo de las narrativas cinematográficas usuales.

Como ya señaló la crítica de Gardnier, Amaral no sigue las reglas del *raccord* escénico y de la dramaturgia de las emociones cuando se produce una intersección en los momentos intensos del diálogo por medio de un cambio de plano inesperado que distrae la atención. El espectador percibe este desplazamiento como un estorbo. Amaral cambia la noción tradicional del primer plano que comprendía un momento emocional intenso. La cineasta consigue establecer en cada primer plano una forma de reconocimiento distante de la imagen artificial. La creación de naturalidad en el escenario no pasa al segundo plano, planteada por Stanley Cavell como ontología natural³³⁴, sino llama la atención al dispositivo técnico. Justamente en el uso artificial del primer plano, el espectador solo puede acercarse al personaje según una disposición de los elementos heterogéneos que exigen su atención plena en cada momento. No logra indagar en los sentimientos, no hay identificación.

El concepto de la escena comprende muchas veces un travelling hacia atrás y en un sentido contrario al giro de la cámara y el interés del espectador. El plano general establecido en casa aparece como una alusión al cine de Hsiao-hsien pero no se extiende a un plano secuencia de una contemplación distante. Los planos extensos y cambios repentinos, de un plano de conjunto a un plano medio y un primer plano que cruza el eje de la cámara, producen

³³⁴ Stanley Cavell, “El mundo visto: reflexiones sobre la ontología del film. Capítulos 2 y 3” [trad. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, 1979], en *Cine Documental* 11 (2015): 108–19, aquí 117.

una tracción del ojo sin poder asegurarse del ritmo en la sucesión de los planos. La falta de sincronización con el discurso desprende el momento de una valoración temporal y discursiva y distrae la percepción de conjunto entre elementos heterogéneos. La relación con la protagonista resulta imprevisible cuando una imagen muestra la naturaleza como en una imagen mental, que enfoca un árbol o un conjunto de otros elementos naturales, y luego la cámara gira hacia Biela. El carácter de Biela cambia, se escapa y conduce a la incertidumbre: “a camaleoa Biela é mutante, vai sendo tecida, destecida, retecida: a sua imagem se forma e se transforma”³³⁵. La casa de la ciudad sigue vinculada con la naturaleza de la selva. El inmenso jardín tropical detrás de la casa y los espacios naturales al lado de otras casas muestran una armonía en un conjunto natural, con una presencia del flujo del agua del río y los sonidos de la selva. La imagen repetida del pozo de madera con una construcción en movimiento eterno con el agua –el compromiso de la cineasta budista con su creencia– se convierte en la mayor constante de la película.

Las diferencias con otras películas del mismo año son significativas, como puede demostrar una comparación con *ABRIL DESPEDAÇÃO* de Salles. Como ya se mencionó en la introducción surge en el cine brasileño a partir de 2001 una performatividad excesiva del cuerpo que sobrepasa los planos, complica la asimilación simbólica de un discurso político y tensiona el momento presente. Pero la dramaturgia empleada por Salles somete la percepción del instante al crecimiento y decrecimiento de las emociones del espectador. El plano siempre está orientado y dirigido hacia la interpretación del personaje, sus pensamientos y sentimientos. El movimiento inverso del cuerpo receptor del espectador refleja los movimientos externos e internos, en una situación comprometida que distrae la atención (pensado desde el punto de vista de la atención plena). En cambio, uno de los temas principales de Amaral es apoyar un modo de percepción no dirigida, la fuerza de sentir el mundo de un modo lento y retenido de acuerdo con el estado firme y equilibrado del espectador.

La modulación de la cámara no subjetiva (no ligada a un punto de vista subjetivo) y el contraste sonoro que diferencia los timbres de la naturaleza al destacar ciertos detalles se anticipan en *O TOQUE DO OBOÉ* (1998) de Cláudio MacDowell y luego se consolidan en muchos cineastas de diferentes países

³³⁵ Geraldo Nascimento y Sandra Fischer, “Uma vida em segredo: o livro e o filme”, *Significação* 23, n. 32 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65608/68217, 47–67.

latinoamericanos, como el colombiano William Vega, los chilenos Niles Atallah, Alejandro Fernández Almendras, José Luis Torres Leiva, los paraguayos Paz Encina y Pablo Lamar.

Los malentendidos en la crítica negativa sobre el cine de Amaral que no comprende su estilo innovador y extraña una posición política a favor de la emancipación femenina resaltan en el giro más riguroso de la carrera de la cineasta. El personaje no conformista en *HOTEL ATLÂNTICO* es un hombre “huérfano” y “nómada”, sin pasado, relaciones familiares o amistosas, motivos personales, una dedicación u orientación en su vida. Artista es el personaje más intransigente y hermético, por un lado, y por otro el más vacilante, adaptable y transparente en su forma de relacionarse con los azares del instante, de comunicar y reflejar los afectos de otros que se acercan a él. Laura Citarella y Verónica Llinás crean en *LA MUJER DE LOS PERROS* un personaje neutral, como *médium* del ser en el mundo en relación con la naturaleza y las afueras del conurbano. La incomunicación y el desplazamiento por medio de un desarrollo sedentario alternativo son los elementos esenciales para proyectar este carácter. Amaral piensa su protagonista enigmático con un fondo oscuro de enfermedad (tal como la mujer de los perros) en la modalidad del caminante, como aparece en otros cineastas de su tiempo como Cao Guimarães y Eryk Rocha. Un carácter estrictamente episódico marca la independencia de cada escena. A la vez no se permite encajar la indeterminación de cada escena según los elementos de la dirección y el desenlace narrativos. El personaje vive el instante y la cámara registra sin aclarar las circunstancias.

HOTEL ATLÂNTICO enfoca la comunicación entre dos personas de una forma muy directa. Artista (Julio Andrade) es el *médium* empático de cada encuentro accidental, cuya dinámica está orientada hacia el otro y las sugerencias que impone en el discurso:

Com pouquíssimos diálogos, sentimos uma empatia enorme pela personagem e pela sua troca com Andrade que, tal e qual a página em branco que é em cena, parece capaz de fascinar e interessar por cada uma destas trocas. E a partir daí será esta dinâmica da troca que fascina personagem e espectador a que move sempre o filme adiante, de encontro em encontro.³³⁶

Según Eduardo Valente, uno de los críticos más atentos a los nuevos rumbos del cine brasileño, propone cada instante una sorpresa para los ojos y el oído.

³³⁶ Eduardo Valente, “Hotel Atlântico, de Suzana Amaral (Brasil, 2009)”, en *Cinética* (2009), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/hotelatlantico.htm, s. pág.

Después de un accidente, Artista pierde su pierna izquierda, pero la estadía en una clínica implica los encuentros con la hija del doctor que lo seduce y con el enfermero Sebastião que se lo lleva luego al campo. Cuando hay voluntad, se abre un camino, como dice el protagonista. Sebastião y Artista buscan la vivencia sin fin. El encuentro con el mar representa este momento, la mirada del ser débil y afectado se relaciona con la infinidad del agua en movimiento, pero la película aclara en seguida que su fin no termina en el desarrollo de la relación afectiva entre los hombres. Desde la mirada que se dirige al agua volvemos en la última escena a la caminata de Artista por el puerto de la segunda escena en la que Artista tomó un taxi. Esta vez toma el taxi de nuevo y parte sin que la cámara lo acompañe de nuevo. La contingencia del ser en el mundo pide la decisión del *kairós* al dejarse llevar y enfocar un cierto momento para convertirlo en un momento dado.

El recomienzo de cada instante: el caminante de Eryk Rocha

Las películas comparadas nos presentan personajes solitarios: el marinero de Lisandro Alonso, la mujer de los perros de Laura Citarella y Verónica Llinás, y también el viudo caminante en *TRANSEUNTE* (2010) de Eryk Rocha que se discute en este capítulo. ¿Acaso forman la soledad y la incomunicación una base fundamental para un cine que valoriza la constelación atmosférica como un objetivo principal? Seguramente, Alonso, Citarella, Llinás y Rocha negarían esta suposición para defender una relación primordial entre el ser humano y su entorno que quieren investigar por medio de sus películas. La ausencia del discurso y las operaciones de distanciamiento del espectador son necesarias para percibir las partes de una constelación. Recuerdo como ejemplo extremo el caso del cocinero en *LIVERPOOL* que sigue mirando por la ventana el campo entre las casas delante del comedor desde hace años, sin que pase nada. Los espectadores volvemos junto a los actores profesionales y aficionados de las películas al estado de la “ventana temporal”, el estado de inactividad alerta que define Daniel Stern³³⁷. Los largos planos secuencia piden una atención cada vez más sostenida y prolongada, una “atención plena” con un interés manifiesto y un espacio abierto para las ideas acompañantes. El ritmo lento de las imágenes crea una base estable de atención en un modo de calma y respiración lenta y profunda. En el cine de Rocha se complementa esta disposición con imágenes rítmicas del ser humano en la gran ciudad, sometidas a un refinamiento artístico de la imagen procesada.

El modelo del afecto no discreto en *LIVERPOOL* (2008), *LA MUJER DE LOS PERROS* (2015), *HOTEL ATLÁNTICO* (2009) y *TRANSEUNTE* (2010) no es una característica intrínseca del cine postnacional contemporáneo, como ya se aclaró. Articular una relación local-global puede evocar en primer lugar una iconografía para que los espectadores se identifiquen con una supuesta esencia cultural latinoamericana en el marco del mercado cultural globalizado. En cambio, la no identificación posibilita una comunicación más variable con los espectadores. Según el acento en la transformación se organiza la per-

³³⁷ Stern, *El mundo interpersonal del infante*, 59.

cepción por medio de una disposición abierta hacia los sentidos del cuerpo. Naturalmente, esta disposición no es una característica universal de todas las personas que van al cine. La disposición pide un entrenamiento, se debe a la condición continua y repetible de la imagen audiovisual que cambia de poco a poco el hábito de percepción. Viendo estas películas, una tras otra, los elementos intensivos expuestos como no simbólicos son aprehendidos en un estado prelingüístico y asignados a una percepción amodal. El espectador se entera de las diferencias con una escenificación tendenciosa.

La percepción sensual detenida de las superficies, consistencias y movimientos es significativa para el proceso de producción y postproducción de estas películas. Citarella y Llinás le agregan además la democratización del sonido. El espectador modelo de este concepto tiene que ir al cine para someterse a experiencias nuevas que no se dan delante de la pantalla chica. Apreciar las cualidades mencionadas requiere el contacto silencioso con la sala de cine para percibir las intensidades de un sonido diversificado. El impulso constante de afectos vitales garantiza una atención a pesar de no construir un argumento. El *kairós* de cada momento pide la mirada detenida. Promueve una sensación prolongada de la imagen que relaciona el estado de calma en el espacio filmado con la sala de cine.

La aparición de este tipo de presentismo en el cine contemporáneo no implica necesariamente un seguimiento estricto de las operaciones filmicas analizadas hasta el momento. Suzana Amaral y Eryk Rocha no comparten la idea del sonido democrático y usan la imagen auditiva para producir un contraste con la imagen visual. Asimismo, reconsideran la imagen poética para el desarrollo de su trabajo. De parte de Amaral y de Rocha (hijo del cineasta Glauber Rocha, el representante más emblemático del Cinema Novo) se espera una relación con los manifiestos políticos del Cinema Novo, y particularmente, en el caso de Rocha, con el grupo de cineastas conocido como “Novíssimo Cinema”³³⁸. Glauber Rocha provocó con *TERRA EM TRANSE*

³³⁸ Véase el debate sobre el cine comercial contemporáneo que Eryk Rocha desacredita como “cinema novinho” frente al Cinema Novo: “O Cinema Novo, que foi um projeto de presente e também de futuro, promovía a formação de um novo olhar, de um novo espectador, que não se faria da noite para o dia, essa talvez seja sua maior vigência e urgência enquanto proposta vinculada a um projeto de renovação cultural do país. O cinema brasileiro atual renunciou à tarefa de formar um público crítico e exigente, refletindo o fenômeno internacional da banalização da linguagem cinematográfica [...]. O cinema novinho se apropriou de temas cruciais para a cultura brasileira, fundamentais na construção da identidade nacional e cultural do país”. Véase Eryk Rocha, “A exaustão da normalidade”, en *ALCEU* 15, n. 8 (2007): 238–41, aquí 239.

(1967) fuertes polémicas sobre la estética de la violencia y el compromiso del cineasta en la lucha política. Eryk Rocha no suprime su filiación, se graduó en Cuba y realizó su primer largometraje en el ICAIC sobre una estadía de su padre en Cuba. Pero la admiración hacia el padre no se transforma en una continuidad del discurso cinematográfico ni formula una contraposición. Eryk Rocha comparte con su padre el optimismo de poder crear un lenguaje filmico propio. El resultado *ROCHA QUE VOA* (2002) es un estudio impresionante sobre el documento que indaga en sus márgenes ficcionales. Una superposición de sonidos y el ensamblaje de documentos de Glauber Rocha, del ICAIC, entrevistas e imágenes mentales (paisajes) sin contexto integral muestran una distancia entre padre e hijo en la inclinación hacia el estilo poético: “seu filme por mais que tenha audio do pai, não se parece nada com Glauber Rocha. Antes, remeteria a outro mito do cinema brasileiro, Mário Peixoto”³³⁹. Eryk Rocha es un buen ejemplo para evidenciar las discontinuidades entre el pasado y el presente del cine arte en Brasil. Define otras condiciones y otros procedimientos filmicos para entrar en una constelación atmosférica de un cine que convierte la situación estética y las condiciones de la mediación de la imagen en sus argumentos principales.

INTERVALO CLANDESTINO (2006) sigue esta idea de crear un ensayo poético sobre la política y sus efectos en la vida de la gente (en este caso de los brasileños). Más allá de ser una documentación actual del proceso electoral en Brasil y sus enunciados políticos, indaga en impresiones multifacéticas de personas anónimas. La mediación de la imagen se convierte en una cuestión central mostrando las deficiencias de una imagen que se descompone. La dilución de estructuras, el ruido de los píxeles, un sonido en ralentí y otros sonidos raros indeterminados producen una situación inestable que desemboca en la advertencia que todo puede pasar en Brasil. Eryk Rocha no es cronista ni constructor de ideas ideológicas. *PACHAMAMA* (2008) cierra este primer ciclo con un viaje no planificado que lleva al cineasta de Brasil a los países andinos.

³³⁹ Ruy Gardnier, “Rocha que Voa, de Eryk Rocha”, *Contracampo*, 39 (2002), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/39/rochaquevoa.htm, s. pág.

En los años 1960 polemizó Glauber Rocha contra *LIMITE* (1931) de Mário Peixoto y le contrapuso *GANGA BRUTA* (1933) de Humberto Mauro para una revisión ideológica de la cinematografía brasileña. Con el apoyo de Walter de Salles en 1996, Peixoto se ha convertido en el cineasta brasileño más importante de la primera parte del siglo XX. Poco antes de *ROCHA QUE VOA* se exhibió el primer documental sobre la obra inacabada de Peixoto *ONDE A TERRA ACABA* (Sérgio Machado, 2002).

Con *TRANSEUNTE* (2010) se propone Eryk Rocha de nuevo un programa estético. El argumento de *TRANSEUNTE* enseña a un hombre solitario de la tercera edad en plena fase de depresión y recuperación después de la muerte de su mujer. Pero en lugar de indagar en la perspectiva subjetiva, una posible relación entre las reminiscencias del pasado y el presente o la relación entre el hombre y su entorno por medio de diálogos, propone Rocha un registro externo de situaciones cotidianas. El tema de la resiliencia se vincula de una forma casual con el deambular por la ciudad, una relación empática con la radiofonía y la mirada detenida en personas que cruzan su camino en un instante. El momento no dirigido ni comunicado o intencional se prolonga en una extensión no limitada de los momentos vagos que exceden las características lineares del transcurso del día. Con una variedad técnica espectacular reflexiona la película sobre las posibilidades de enfocar los movimientos transitorios en blanco y negro, como si fuera una composición sinfónica compuesta de percepciones. La organización de las escenas, sus encuadres y su montaje ponen en práctica una concepción de la película como “filme musical, um quase musical” orientado a la “polifonía da cidade”³⁴⁰. El ritmo musical interviene en la construcción de la imagen y el montaje. Rocha establece una nueva relación entre el espíritu documental y la situación estética del cine de ficción. La idea conceptual de la obra cinematográfica traduce las sensaciones corporales: el espectador anticipa el momento durante la filmación. Según esta documentación de la dinámica indeterminada de la corporeidad se disuelve la distinción entre el actor, el actor aficionado, el comparsa y la persona común que realmente cruza en su camino el lugar de la grabación de una manera casual.

La puesta en escena investiga la configuración dinámica entre los cuerpos y los espacios. Una comparación con la película *LOS LABIOS* (2010) de los cineastas argentinos Santiago Loza e Iván Fund, en la que se realizaron entrevistas entre actrices que representan a personajes y gente común en condiciones precarias, indica una relación muy estrecha entre artistas de diferentes países que crean un “cine contemporáneo de la indeterminación [que] altera las esperas tanto de documental como de ficción [...] sin satisfacerlas completamente”; se “presenta un mundo incierto, cuyo sentido vacila”³⁴¹. Sin “de-

³⁴⁰ Fabrício Duque, BATE-PAPO COM ERYK ROCHA, en *Youtube* (2011), consultado el 10 de junio 2016, www.youtube.com/watch?v=vmORoO3CBGM.

³⁴¹ Emilio Bernini, “La indeterminación epistémica: observaciones en torno a *Los labios* (Santiago Loza, Iván Fund)”, en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert,

finir o establecer el modo en que ha sido captado el mundo” se aleja el cine de una “actitud documentalizante” para convertir la indeterminación del registro de la imagen en su concepto fundamental³⁴². Igual como Loza y Fund, Rocha quiere mostrar “a sensibilidade e a simplicidade da vida” para “materializar esas sensações”³⁴³. Construye su lenguaje fílmico y se sumerge en el espacio atmosférico a través de una disposición del enigma:

O preto e branco potencializa o enigma do personagem, o fato de não sabermos ao certo quem é esse homem, de onde ele vem, para onde vai. Traz o mistério, a crueza e a beleza que eu necessitei para construir a linguagem e a atmosfera do filme.³⁴⁴

El nivel experimental que impregna las imágenes sirve para producir un estado inactivo del espectador en su sentido positivo: consiste en una apertura hacia los pequeños momentos casuales que muestran detalles curiosos y acontecen, sin establecer una cierta matriz lúdica, simbólica, espacial o temporal para la comprensión de las imágenes. Sus exposiciones no emergen a un nivel de enunciados discursivos sobre la viudez, la soledad, el contacto interpersonal, las condiciones sociales o las características de las capas sociales, el tránsito en la ciudad o la construcción urbana.

A pesar de una riqueza sensorial multimodal que se dirige hacia la háptica y la escucha, incluyendo temas musicales populares, aparece en la crítica de la película la impresión de una película contemplativa, larga y lenta³⁴⁵. El estilo de Rocha no es monótono, ni repetitivo, estático o detenido. Tampoco prevalece cierto tipo de ángulo de la cámara o una preferencia de encuadres, intervalos, luces, profundidad o no profundidad de campo, personas o temas. La película persigue la reconfiguración permanente de la imagen³⁴⁶. El anacronismo del radioescucha realiza al mismo tiempo una compenetración entre lo directo del medio, la interacción silente con el presentador del programa y la proyección de una película cinematográfica fuera del contexto de la inminencia. Asimismo, la radiofonía se complementa con la situación de

2016), 175–85, aquí 176.

³⁴² Bernini, “La indeterminación epistémica”, 176.

³⁴³ Duque, BATE-PAPO COM ERYK ROCHA.

³⁴⁴ Marco Tomazzoni, “Transeunte propõe ‘dança’ entre realidade e ficção”, en *Último Segundo* (2011), consultado el 10 de junio 2016, ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/transeunte+propoe+danca+entre+realidade+e+ficcao/n1597168406186.html, s. pág.

³⁴⁵ Fabrício Duque, “Crítica: *Transeunte*”, en *Vertentes do Cinema*, (2011), consultado el 10 de junio 2016, www.vertentesdocinema.com.br/2011/08/transeunte.html, s. pág.

³⁴⁶ Fábio Andrade, “Transeunte de Eryk Rocha (Brasil, 2010)”, en *Cinética* (2010), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/transeunte.htm, s. pág.

cantar y tocar música. El radioescucha apasionado sale de noche para participar en eventos musicales en su bar preferido. La película desarrolla un campo de tensión continua entre situaciones particulares y un aspecto universal de la película:

O cinema é a busca do universal no particular, mas também o seu reverso: Expedido sai da massa difusa de velhinhos solitários do Centro do Rio de Janeiro e se torna protagonista de um filme; mas seu protagonismo só faz sentido se o filme lhe devolver à universalidade, lhe fizer reconhecível, lhe fizer estampa de seu próprio anonimato. [...] Expedido sai do mundo dos mortos e, na cintilação dos fotogramas a correr frente à luz do projetor, ganha vida, se torna 'um', para então –montador de sua própria vida– seguir, com o último plano, caminhando para dentro do filme, permanecendo indivíduo.³⁴⁷

A pesar de subrayar los rasgos individuales y marcar su relación con las experiencias del momento, la película no genera una sensación de suspenso. El protagonista se insiere en una multiplicidad de impresiones y orientaciones, la interacción entre actores y peatones desarrolla un argumento casual en sí.

TRANSEUNTE aclara desde el inicio la estrecha relación con CHELOVEK S KINOAPPARATOM / EL HOMBRE DE LA CÁMARA (1929) de Dziga Vertov por medio de una actualización de sus efectos cinestéticos y una composición casi musical. Rocha vuelve a las condiciones cinematográficas del *kino-glaz* (“cine-ojo”) para aplicar los conocimientos de INTERVALO CLANDESTINO y establecer por primera vez una “cámara corpo” en un largometraje de ficción³⁴⁸. Cuando comparamos el potencial filmico en TRANSEUNTE con EL HOMBRE DE LA CÁMARA de Vertov, las semejanzas resaltan a la vista: son filmaciones de un actor junto a no actores y combinan elementos ficticios con escenas casuales en la calle. La distinción entre ambas obras está marcada por la reflexión metafílmica de Vertov. Vertov visualiza la presencia de la cámara, las condiciones de producción y postproducción y la oscilación entre la persona real y el personaje del operador de la cámara. Se expone la tensión entre lo individual y lo universal al combinar la filmación de la situación espontánea con la destreza estilística, la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico y la propuesta de un marco temático: el ciclo de la vida. Toda situación real puede convertirse en un espacio escénico válido mientras libera a la cámara del acto de copiar el trabajo del ojo “de forma que proyecte el ojo del espectador

³⁴⁷ Andrade, “Transeunte de Eryk Rocha (Brasil, 2010)”, s. pág.

³⁴⁸ Véase también el discurso de Rocha, en él desarrolla algunas ideas de la “cámara corpo”, en Duque, BATE-PAPO COM ERYK ROCHA.

sobre los sucesivos detalles”³⁴⁹. El *kino-glaz* es un constructor creativo, pero sin recurrir a la dramaturgia.

El argumento en juego es la mediación de la imagen que aclara la controversia entre Vertov y Eisenstein sobre la escenificación de la realidad y la composición expresiva de las imágenes (*perekraivanie*)³⁵⁰. Con el registro estricto de los hechos vitales, que aprecia a la vez los avances de la tecnología cinematográfica (“revealing the hidden meaning of everyday events”³⁵¹), Vertov deja de ser un modelo exclusivo del cine documental y se convierte en la actualidad en un modelo de mayor relevancia para la concepción estética del cine de ficción. La controversia con Eisenstein y la influencia de la dramaturgia eficaz del cine ruso popular cuestionan una producción costosa bajo las condiciones y el estilo experimental que propone Vertov. Por eso Vertov se ve obligado a investigar las condiciones de la aparatología y su recepción –la captura del momento por medio de la cámara y las condiciones de la percepción de la imagen– y hacerla transparente en la mediación de la obra audiovisual. El resultado en EL HOMBRE DE LA CÁMARA es una película experimental con un ritmo de planos estáticos que carecen de implicaciones metafóricas y orientan la percepción del espectador con efectos cinestéticos, elementos déicticos y una pulsación en la sucesión de las imágenes³⁵². Vertov no rechaza el papel formativo del cine después de la revolución, sino el cine de las emociones y la perspectiva subjetiva que insinúan una identificación irreflexiva. Vertov presenta una organización abstracta: “la cámara arrastra el ojo del espectador”³⁵³. Mantiene una visión del “cine no interpretado”: “todo film no es más que un armazón literario envuelto en un cine-piel”³⁵⁴. La modelación sensorial de las imágenes y la transparencia visual de sus objetivos proponen “un film sobre el cine-lenguaje, el primer film sin palabras, el primer film internacional que no necesitará ser traducido a otras lenguas”³⁵⁵.

³⁴⁹ Dziga Vertov, *El Cine Ojo* (Madrid: Fundamentos, 1973), 24–5.

³⁵⁰ Vlada Petrić, *Constructivism in Film: the Man With the Movie Camera. A Cinematic Analysis* (New York: Cambridge University Press, 1987), 49.

³⁵¹ Petrić, *Constructivism in Film*, 51.

³⁵² Véanse los capítulos “Negation of narrative” y “Phi-effect and kinesthesia” con una serie de argumentos y abstracciones de las figuras y los movimientos representados en los planos (pictogramas) para explicar la dinámica entre el plano y el montaje y mostrar el efecto estroboscópico sobre la percepción de dos imágenes a la vez que retoma Rocha en el intro de *Transeunte*. Petrić, *Constructivism in Film*, 91–5, 139–48.

³⁵³ Vertov, *El Cine Ojo*, 25.

³⁵⁴ Vertov, *El Cine Ojo*, 45–6.

³⁵⁵ Vertov, *El Cine Ojo*, 141.

La diferencia que se plantea entre TRANSEUNTE y el modelo vertoviano reside en el control de una percepción del espectador. Vertov exige un control máximo de la percepción consciente e inconsciente. Sus patrones gráficos básicos se asocian con los objetos representados: la dinámica entre el círculo y la línea determina el campo de tensión entre el ojo y la calle. Sus patrones gráficos establecen a la vez una postura ideológica: el patrón horizontal para la comunicación, el patrón vertical para la industria, el patrón circular para la creatividad³⁵⁶. Es un tema recurrente que se volverá a tratar en este ensayo en el capítulo V sobre la estética de Gomes y Guimarães, que construyen un plan de consistencia para el encuentro entre el ser humano y la gran ciudad. Lo que me interesa aquí es la utilización de la cámara en el sentido de Marshall McLuhan³⁵⁷ que menciona Rocha: “uma câmera como extensão do corpo” para “materializar as dúvidas, as extensões, os embates”³⁵⁸. Rocha está convencido del cine de investigación: “É preciso que o artista assuma a possibilidade do erro para produzir um trabalho de busca, fruto de pesquisa, dúvidas e inquietudes que produzam um conhecimento não dogmático”³⁵⁹.

La investigación cinematográfica con grabaciones de pequeñas escenas en la gran ciudad se aleja de la universalidad de temas, códigos y estructuras, como la describen Aumont, Bergala, Marie y Vernet para el acto de la identificación en los medios masivos³⁶⁰. La percepción de la atmósfera como sensación de una cualidad espacial extendida e indeterminada³⁶¹ se convierte en una actividad sensible y consciente. La transparencia de su construcción se distingue de la creación de un sentido (la justeza de la imagen). Veamos algunos ejemplos.

Una escena en un comedor típico desarrolla una gran cantidad de planos detalle de dos a siete segundos que exponen la comida en los platos y algunas personas que comen bajo un ruido ambiental no diferenciado, sin introducir la escena en un plano de conjunto. Entre los planos detalle aparece también de una forma indiferente Expedito. Una mujer se acerca a la mesa de al lado y Rocha monta aquí el único plano de conjunto para orientar al espectador. Luego establece un solo plano de veinte segundos del contacto entre ambas

³⁵⁶ Petrić, *Constructivism in Film*, 197.

³⁵⁷ McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*.

³⁵⁸ Duque, BATE-PAPO COM ERYK ROCHA.

³⁵⁹ Eryk Rocha, “A exaustão da normalidade”, 240.

³⁶⁰ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2010), 272.

³⁶¹ Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, 118.

personas. Muestra a Expedito a la izquierda, con un plano detalle de la oreja, cuando gira la cabeza hacia el lado de la mesa vecina exponiendo sus ojos, y a la derecha un detalle muy borroso y no definido de la cabeza de la mujer. La atención del espectador no se dirige al encuentro, sino al gesto de escuchar y girar la cabeza para observar, sin que cambie o se focalice el ruido ambiental o la cara de la mujer. La mirada no representa algo ni es representativa, sino desarrolla una actividad participativa mediatizada por la movilidad de la mirada. El órgano expuesto es el medio de percepción que identifica el proceso de comprensión o aprehensión. Como dice Nancy sobre Kiarostami, la imagen no persigue una “atracción” de la mirada sino una “tracción” de los ojos del espectador³⁶². Las imágenes visual y auditiva no construyen un correlato ni se correlacionan con un sentido.

Otras situaciones en la calle, que tienen la misma forma arbitraria de buscar y detectar detalles no relacionados, ponen el acento sobre la imagen auditiva por medio de una superposición de varios sonidos. Siguen modulándose, bajando y amplificando ciertos elementos apenas audibles que pueden ser un programa del radioescucha, el aliento o un gemido de Expedito, el ruido del tránsito o voces de peatones. La cámara no es una seguidora constante de Expedito ni representa su mirada. El sonido no sigue las pautas del sonido democrático, según Citarella y Llinás, pero tampoco suministra un complemento aclarador de la imagen visual. Los pocos diálogos no enfocan un estado emocional ni expresan una incomunicación deficiente entre el protagonista y su entorno. Rocha posibilita el encuentro a una misma altura. El equilibrio de las tomas nos puede hacer recordar la concepción de *égard* en el cine de Kiarostami: “un respeto mutuo hacia los seres que confronta, entre los que intercambia o cruza las miradas: hombre y mujer, niño y adulto, habitantes de la ciudad”³⁶³.

El sonido arbitrario, que suele oscilar entre un acompañamiento y un contrapunto del campo visible, subraya esta disposición de la percepción. Puede formar incluso un hiato entre la imagen y la impresión auditiva, como es el caso de la puesta en escena del cementerio al principio que contradice el luto silente de las personas encerradas en sí mismas con un batallón de sonidos. El espectador se ve guiado por una cámara en la mano del operador y una idea en la cabeza del cineasta como lo formularía Rocha. El espectador observa escenas de las calles a las que se acerca Expedito, puede seguir luego sus

³⁶² Nancy, *La evidencia del filme*, 93.

³⁶³ Nancy, *La evidencia del filme*, 92.

pasos, su hombro o su perfil durante sus caminatas y notar luego un desplazamiento impreciso por medio de planos que anuncian una discontinuidad temporal y espacial. La cámara en la mano o en el hombro varía entre tomas muy agitadas y tomas tranquilas pero nunca se detiene por mucho tiempo. Los pocos momentos de calma los comparte el espectador en casa de Expedito, acompañados por los sonidos de un arpa de viento que se alternan con situaciones tensas, sin que se establezca una continuidad de la imagen, una correspondencia o un desenlace entre las escenas. La relación sexual expuesta en el último tercio de la película es un buen ejemplo porque sus planos detalle de partes del cuerpo no exponen o aclaran el carácter del hombre o de la mujer de la escena, su motivación o un estado emocional, más allá de los detalles y sonidos que llaman la atención.

Es difícil recordar u ordenar las escenas, incluso después de haber visto la película varias veces. El seguimiento de las imágenes de cada escena tampoco parece indicar una estructura fija. No hay suplementos que sugieran el desarrollo de una película mental, una película aparte en la cabeza del espectador. El espectador no puede hacer otra cosa más que detenerse en los estímulos de cada imagen y el sonido que va y viene y dedicarse –a pesar de todo el movimiento– al recomienzo de cada instante.

El movimiento y el recomienzo del instante son los parámetros constantes pero no convierten la escena en un enunciado sobre el caos. Una transmisión fluida puede alternarse con otra escena o puede consolidar un motivo concreto. Como ejemplo me refiero aquí a la escena que muestra el traslado de los restos de la mujer del cementerio a la catedral. El espectador no puede orientarse en el camino hacia la catedral porque la cámara enfoca el sol en el cielo y la apariencia fugaz de las copas de los árboles. No se introduce una visión de la catedral ni se establece una economía de la imagen según el empleo de patrones gráficos, como elementos deícticos determinados que construyan la gran ciudad. Es una decisión general de Rocha limitar los planos generales y planos de conjunto para distraer la atención de la orientación y construcción de conjuntos y mantener la estrategia de atención sobre el contacto físico, como si los medios, la cámara y el sonido, fueran extensiones del tacto, el oído y la vista del ser humano³⁶⁴. El plano que sigue al viaje en

³⁶⁴ El ritmo musical y la elaboración del medio cinematográfico como extensión de los sentidos del ser humano son las características más destacadas que componen el desarrollo artístico de Eryk Rocha a lo largo de su carrera, que sigue con el retrato del músico Jards Macalé (JARDS, 2012) y con la puesta en escena de la pasión futbolera de jóvenes, sin exponer sus viviendas o problemas personales en las condiciones precarias que forman parte de su vida

taxi es acompañado por un murmullo y un coro de hombres, corre y se desliza rápido sobre las paredes del columbario dando vueltas inesperadas hasta que adapta el ritmo lento de un caminante. Luego enfoca a los caminantes en un plano medio, Expedito acompañado por un empleado que se detienen ante el número 5637 para ingresar la caja blanca con los restos de la fallecida. Repentinamente compone el montaje de varios planos una escena de luto y despedida. Luego se fija un plano detalle en la consistencia del cemento y la maniobra para cerrar la casilla. TRANSEUNTE crea una composición única e inimitable de procedimientos atmosféricos autónomos con una activación de sus impulsos vitales. La autonomía de cada imagen pide la disposición constante del espectador. La mirada se detiene de improviso en momentos de contemplación de la vida y pasa de allí nuevamente a un modo inactivo de la percepción.

La situación estética según Rocha parte de conceptos universales del ciclo de la vida sin organizarlos en una trama, una configuración icónica fija o un desenlace dramático. El planteamiento dramático se limita a un nivel básico de microestructuras cambiantes que contribuyen a un modo neutral de atención plena. El acompañamiento de Expedito no insinúa un afecto concreto (la controversia Eisenstein-Vertov), sino está orientado al objeto y un contacto físico-sensual, pero sin controlar a la persona o el objeto (la diferencia con Vertov). Propone una poética de lo cotidiano que rompe con las ideas del realismo cinematográfico para rescatar la autonomía de la imagen y su constelación atmosférica (Kracauer, Böhme). Muy parecido a la visión de alteridad, según Loza y Fund en LOS LABIOS, se trata del “devenir personaje, devenir ficcional, del otro social documentado, sin dejar de ser ese otro”³⁶⁵.

Las últimas escenas de la película completan un equilibrio entre la empatía y el distanciamiento, entre el movimiento y la detención de la mirada. En el bar de noche enfatiza la cámara los momentos festivos y la sumersión en la música, la imagen enfoca las caras y las bocas que cantan, empieza a girar en dos sentidos alrededor de Expedito, cuando canta el tema principal de Fernando Catatau en la película “Eu sou um homem que caminha incerto sem chegar” y se aleja de él antes de que termine la canción y Expedito reciba el aplauso de los demás en un final del plano concebido como un homenaje a Béla Tarr. Expedito retoma su camino de noche y la cámara retrocede en un

fuera de la película (CAMPO DE JOGO, 2015).

³⁶⁵ Bernini, “La indeterminación epistémica”, 184.

sentido opuesto y ya no le sigue más³⁶⁶. El último plano de noventa segundos enfoca un corredor de pilares bajo un puente durante el día en una perspectiva céntrica por el cual Expedito se aleja caminando desde el primer plano hasta el fondo. El personaje da al espectador la espalda y parte sin salir de la imagen, desplazándose hacia el centro de la imagen dentro de un espacio que oscila entre una sensación de apertura y encierre. Su partida se vincula con sonidos delicados que remiten al arpa de viento en casa de Expedito y un collage lejano de los sonidos del intro de la película. En una coda tranquila Rocha revela el despliegue de la imagen dedicada a la contemplación. Se forma un puente conceptual entre este capítulo sobre la atmósfera y el que sigue, según un estado de sumersión pensativa en la imagen.

La visión de la contingencia del mundo está presente en las películas *LIVERPOOL*, *LA MUJER DE LOS PERROS*, *HOTEL ATLÂNTICO* y *TRANSEUNTE*, está materializa por medio de creaciones atmosféricas indeterminadas, su diseño desprovee de un sentido prefijado. Comprender el cine contemporáneo significa reflexionar primero sobre el concepto de percepción. El cine participativo crea una unión (sutura) inesperada entre la situación en la sala de cine y el mundo afuera. La nueva habilidad para la percepción continua de los infinitos momentos importantes de la vida deja de ser una proyección porque el espectador aprende a compartir los elementos intensos y variados con un equilibrio interno que identifica su estado de ánimo con un modo de “atención plena”. Así el cine se desprende del lastre de la imitación de la vida, la construcción de la subjetividad y también de su didactismo reflexivo.

El pensamiento nómada y el cine como herramienta de investigación

La investigación siempre ha sido el fundamento del cine documental, pero a partir de los años 1990 aparecen más cineastas en el campo de la ficción que adaptan la idea de “investigar con la cámara” a su propio trabajo en la producción y edición de ficciones, como el cineasta argentino Lisandro Alonso: “quiero seguir investigando, tratar de saber lo que hice”³⁶⁷. La cineasta mexicana Carolina Rivas dedica un libro a la “metodología del autoconocimiento” que extiende la investigación a un proceso continuo entre la “experiencia vital” y el “descubrir qué queremos comunicar”³⁶⁸. Aguilar describe “el cine como herramienta de investigación” como un proceso de varios años en el desarrollo de un proyecto en el que ya no prevalece la incertidumbre acerca del presupuesto, el *casting* o la realización de efectos especiales frente a una búsqueda profunda del artista:

Idea original, guión, y rodaje no son pasos sucesivos sino se condicionan mutuamente a lo largo de la realización de una película, en un proceso que puede llevar más de dos o tres años. En este recorrido, el cine mismo es una herramienta de investigación y una búsqueda que se prolonga hasta que el film llega a las salas.³⁶⁹

La investigación como búsqueda indeterminada sobre los modos de hacer cine cambia la forma de la obra de arte: el proceso inacabado define su mensaje. La materialidad sustancial entre forma y contenido³⁷⁰ implementa la

³⁶⁷ Aguilar, *Otros mundos*, 25.

³⁶⁸ Carolina Rivas, *Cine paso a paso: metodología del autoconocimiento*. Zona cero y La vida se amputa en seco (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 21–2.

³⁶⁹ Rivas, *Cine paso a paso*, 25.

³⁷⁰ Walter Benjamin, *Obras: libro IV. Vol. 1*, ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Madrid: Abada, 2013), 47, 226–7.

³⁶⁶ Jacques Rancière explica la característica general del estilo formado por Béla Tarr en *KÁRHOZAT / CONDENA* (1987), *SÁTÁNTANGÓ / SATANTANGO* (1994), *A LONDONI FÉRFI / EL HOMBRE DE LONDRES* (2007), *A TORINÓI LÓ / EL CABALLO DE TURÍN* (2011): “un movimiento en un sentido y la cámara que va en sentido inverso” para concientizar la diferencia entre “un espectáculo y el lento desplazamiento que nos conduce hacia quien lo mira”. Jacques Rancière, *Béla Tarr: después del final* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013), 31–2.

En la aplicación de los estudios de estética de los medios de Benjamin no es necesario volver a la primera fase del cine de atracciones que identificaba los actos emotivo y reflexivo del descubrimiento con la atención dispersa (Benjamin, *Discursos interrumpidos 1*, 55). El vínculo sustancial entre forma y contenido en Benjamin demuestra correspondencias con la fenomenología de la percepción y la psicología de la *Gestalt*: la experiencia benjaminiana es precisamente la experiencia del niño que convierte sus calcetines en una bolsa y comprueba

idea del *borrador* en la presentación cinematográfica terminal³⁷¹. La sección Work in Progress (WIP) se convierte desde la apertura del festival BAFICI en 1999 en una sección importante que evidencia esta nueva tendencia del cine independiente. El hallazgo del material filmico deja de ser un concepto pasajero del registro de la cámara y circula en una nueva forma de “retirarse para aprender a mirar”³⁷².

Según esta disposición, los cineastas que presenta este ensayo se oponen al cine de la mirada. Los escenarios del deseo se convierten en una preocupación con mayúscula porque definen la base del cine de autor de las décadas anteriores. El fetichismo y la vorágine del deseo, identificados con la película paradigmática *EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS* (Nagisa Oshima 1976), abrieron el “espacio de significación en donde se instalan el deseo y lo imaginario”³⁷³. La mirada compone una relación estratégica entre el deseo y la ley (la prohibición), la espera y el goce. La intriga pone el foco sobre las operaciones estructurales de los deseos afectivos del espectador, la atracción e identificación, en un proceso de inclusión y exclusión de la relación intersubjetiva imaginada que provoca al mismo tiempo un impacto orgánico de las correspondencias, como destacó Roland Barthes: “Yo soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo. [...] Devoro con la mirada toda red amorosa, y localizo el lugar que sería mío si formara parte de ella. Percibo no analogías sino homologías”³⁷⁴. El afecto correspondiente de la mirada es “la garantía del ser”³⁷⁵. El cuerpo expuesto al alcance de la mirada erotiza, angustia, repugna o provoca síntomas de trastorno que imposibilitaban el estudio distante e imparcial: “me despunta (pe-

la unidad de envoltura y envuelto como una verdad enigmática. La reflexión estética no puede apartar la percepción ingenua, nueva en cada instante, de su concienciación distante.

³⁷¹ Aguilar, *Otros mundos*, 25.

³⁷² Aguilar, *Otros mundos*, 113. Un ejemplo destacado es la combinación de distancia y procesamiento en la película *RAPADO* (1992) de Martín Rejtman cuya cualidad paradigmática memorable crea correspondencias entre el distanciamiento en la filmación de los personajes a distancia, el largo proceso de la producción y el lapso de 5 años entre la producción y la primera exhibición comercial.

³⁷³ Armando Casas y Leticia Flores Farfán, “Deseo de piel: apuntes sobre erotismo y pornografía en el cine”, en *Escenarios del deseo: reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*, ed. por Armando Casas, Alberto Constante, Leticia Flores Farfán (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 49–60, aquí 57. Publicación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC-UNAM y el grupo Reflexiones Marginales de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), cuyas publicaciones perfilan las culturas de cine en relación con la literatura del siglo XX.

³⁷⁴ Aumont et al., *Estética del cine*, 274.

³⁷⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 171.

ro también me lastima, me punza)”, “el *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”³⁷⁶. El privilegio del punto de vista y su manipulación en los placeres mezclados procede de una identificación monolítica con códigos narrativos y estructuras de satisfacción y su aplazamiento o negación. *PERSONA* (1966) de Ingmar Bergman nos brinda una ilustración famosa del deseo:

El niño, el adolescente, con el torso desnudo, estira, como en vano, su mano para tocar un rostro de mujer. La singularidad de ese rostro en un gran primer plano, cuyos rasgos apenas se destacan sobre un fondo blanco lechoso, reside en que parece estar a la vez muy cerca y muy lejos, estar fijo y sin embargo animado por una suerte de movimiento difícil de localizar, y finalmente parece cambiar como si no fuera realmente la misma mujer que el niño intentaba alcanzar al principio y al final del plano. Una mirada atenta, y advertida por la continuación del film, comprende que allí están, sucesivamente, las dos protagonistas de esta historia, elegidas en función de una similitud latente de sus rasgos.³⁷⁷

La fusión de dos imágenes del deseo está relacionada con el espectador como único sujeto de esa mirada. Bergman logra visualizar de una forma perturbadora el alcance de la identificación en el cine como representación y sueño, como percepción y reproducción, como deseo y satisfacción al mismo tiempo. La regresión narcisista en la identificación manifiesta el “deseo de ir al cine”³⁷⁸. Ese papel tipológico y su “perennidad y casi-universalidad” estableció al cine y luego a la televisión como medios masivos³⁷⁹. Su lógica de las emociones ha producido un nexo político entre el afecto y la emoción para una iconografía del dolor en las producciones internacionales del cine latinoamericano, como ya hemos visto tomando como ejemplo *BABEL* (2006) de Alejandro González Iñárritu³⁸⁰.

La exigencia de la presencia de la mirada en la televisión, en el discurso sobre la proximidad de lo audiovisual, confunde la actividad de observar con lo observado:

El dilema entre pertenencia al cuerpo social o la libertad individual se manifiesta a través de la mirada. Ser visto equivale a estar dentro de la sociedad y,

³⁷⁶ Barthes, *La cámara lúcida*, 99.

³⁷⁷ Bellour, *Entre imágenes*, 124.

³⁷⁸ Aumont et al., *Estética del cine*, 258.

³⁷⁹ Aumont et al., *Estética del cine*, 272.

³⁸⁰ Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*, 131–44.

para ello, aceptar ser vigilado, controlado y reducir la propia libertad. No ser visto es igual a tener más libertad a costa de ser un nuevo monstruo. El anhelo del hombre actual es ser visto para poder ‘ser’, capturar las miradas de los otros sobre sí, porque parecería que la ecuación es ‘cuantas más miradas, más poder’. El lugar privilegiado: la pantalla de televisión. [...] La televisión, los medios fagocitan lo que es observado y convierten el acto de observación en más importante que lo que se observa. ‘Los medios’, sostiene Agamben, ‘a diferencia del cine, nos dan el hecho de lo que fue sin su posibilidad sin su potencia. Los medios nos dan un hecho en relación al cual somos impotentes’.³⁸¹

La pérdida del lugar privilegiado y el cuestionamiento de las condiciones de la identificación son elementos centrales frente a los circuitos comerciales del cine, el deambular por los circuitos internacionales del cine independiente y la inmersión en nuevas redes alternativas. El rechazo de la potencia de la mirada se refleja en la selección de los lugares filmados que dejan de ser simbólicos. El carácter efímero de este nuevo cine independiente lo reflejan los espacios que no representan “los lugares antropológicos [que] crean lo social orgánico”³⁸² ni los “no lugares (como los aeropuertos, los shoppings, las autopistas) [que] están saturados de sobremodernidad”³⁸³. La figura más apropiada para ese cine como herramienta de investigación sigue siendo, por el momento, el nomadismo artístico que refleja al “individuo asediado” en los tiempos de la *Vida líquida*³⁸⁴. La pérdida del contacto con la tradición sedentaria convierte la existencia en una mera disposición: “La ‘identidad’ se transforma de un *zuhanden* [estar a mano] heideggeriano en un *vorhanden* [estar disponible]”³⁸⁵. Según Ticio Escobar encuentra *El arte fuera de sí* su tarea en la observación de “la cultura ajena”³⁸⁶.

El pensamiento nómada como figura filosófica surge a través de Gilles Deleuze para definir un estado del crítico fuera de las instituciones de la cultura para escaparse del alcance del soberano. El modo artístico corresponde a su forma de vida:

Nietzsche vivió como uno de esos nómadas reducidos a no ser más que su sombra, de pensión en pensión. Pero, por otra parte, el nómada no es necesariamente alguien que se mueve: hay viajes inmóviles, viajes de intensidad, y hasta históricamente los nómadas no se mueven como emigrantes, sino que son, al revés, los que no se mueven, los que se nomadizan para quedarse en el mismo sitio y escapar a los códigos.³⁸⁷

Otra idea influyente en el pensamiento nómada es la negociación cultural en un espacio otro de contacto, como lo promueve Homi Bhabha en el discurso postcolonial con la noción de “third space”, donde la cultura específica se diluye en constelaciones ambiguas e híbridas³⁸⁸. La conciencia crítica representa una ficción política que crea una posición indefinida de la imaginación.

El sujeto nómada es un mito, es decir, una ficción política que me permite analizar detalladamente las categorías establecidas y los niveles de experiencia sin desplazarme por ellos: desdibujar las fronteras sin quemar los puentes. La elección de esta figuración lleva implícita la creencia en la potencia y la relevancia de la imaginación, de la construcción de mitos, como un modo de salir de la estasis política e intelectual de estos tiempos postmodernos.³⁸⁹

La imposibilidad de establecer coordenadas exactas del espacio fílmico y su percepción, es decir destinatarios o receptores determinados, sujetos y objetos de la mirada, produce una gran movilidad. La crisis del sentido como crisis de sentir el mundo –una de las quintaesencias en las obras de Jean-Luc Nancy– ya se ha convertido desde hace mucho en un estado de abandono continuo, como indica el filósofo francés en el debate sobre las “imágenes directrices”, la “mundialización”, el “cosmopolitismo”, el “no-sentido”:

Una crisis se analiza, se supera. Era posible reencontrar el sentido o al menos indicar a grandes rasgos una dirección. O bien todavía se podía jugar con los destellos, con las burbujas de un sentido a la deriva. Hoy estamos más lejos: todo el sentido se encuentra en estado de abandono.³⁹⁰

Con el fin de los relatos identificatorios (la condición postmoderna de Jean-François Lyotard) solo quedó la desconfianza. El cine como herramienta de investigación y el nomadismo artístico son constructos provisionarios en un ca-

³⁸¹ Figliola y Yoel, “Lo observado”, 61. Con referencia a Giorgio Agamben, *Image et mémoire* (Paris: Desclée de Bourwer, 2004).

³⁸² Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1997), 98.

³⁸³ Aguilar, *Otros mundos*, 44.

³⁸⁴ Zygmunt Bauman, *Vida líquida* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 27.

³⁸⁵ Bauman, *Vida líquida*, 45.

³⁸⁶ Ticio Escobar, *El arte fuera de sí* (Asunción: CAV, Museo del Barro, FONDEC, 2004), 148.

³⁸⁷ Gilles Deleuze, *La isla desierta y otros textos* (Valencia: Pre-textos, 2005 [1973]), 328.

³⁸⁸ Jonathan Rutherford, “The Third Space: Interview with Homi Bhabha”, en *Identity, Community, Difference*, ed. por Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1990), 207–21.

³⁸⁹ Rosi Braidotti, *Sujetos nómadas: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 30–1.

³⁹⁰ Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo* (Olivos, Buenos Aires: La Marca, 2003), 13–6.

mino que privilegia lo insignificante para producir relaciones entre sujetos y con el mundo:

Lo in-significante no es lo ínfimo, lo que carece de importancia. Es lo más importante: es allí donde el sentido aún se despega, se desliga de toda significación. A veces brutalmente, a veces ligeramente. ¿Y a veces también de forma insignificante? Es cierto, a veces también es cotidiano. Pero la cotidianidad no es tampoco una cualidad. Es verdad, la cotidianidad es la descalificación misma. Por ende, no se la debe recalificar o sobrecalificar. Y entonces de todas maneras el sentido se escapa. [...] El tacto consiste en apartarse del sentido: no para protegerse de su verdad, sino porque este rodeo, este desvío, aún es el sentido, aún es más el sentido de lo que es su verdad misma. No nos protegeremos. Pero a lo largo del desvío hay algunos destellos de existencia que son absolutamente válidos como tales, y nada más.³⁹¹

Los conceptos cinematográficos, que se introducen a través de la constelación atmosférica para cambiar los hábitos de percepción, no conforman estilos para un nuevo programa estético. Su consenso consiste en los actos de someter el proyecto indeterminado e inacabado a un estudio de investigación sobre el proceso fílmico. Se cuestionan las modalidades del ser en el mundo y un estado de disponibilidad del sujeto en la imagen. Esta disposición abierta reconsidera la imagen en un estado de calma mental para establecer la situación estética de un cine participativo. Su propuesta se aparta de la crisis de sentir el mundo y enseña nuevas formas de contacto. Sus etapas a continuación reflejan la autonomía de la imagen y las formas de pensar con la imagen.

IV. Repensar la autonomía de la imagen: el cine arte y la imagen-contemplación

³⁹¹ Nancy, *El sentido del mundo*, 237–8.

La inmersión en el pensamiento y el encuentro con la obra de arte

El cambio profundo en la dimensión del afecto acarrea una nueva discusión sobre sus valores y aplicaciones. Por un lado, la recepción afectiva a un nivel prelingüístico está relacionada con la experiencia del ser en el mundo y propone un estado neutral de atención plena sin proyección temporal o emotiva. Por otro lado, el cine como herramienta de investigación y el pensamiento nómada del artista cambian también el concepto de la indeterminación de la imagen. La justeza del cine independiente enfrenta la exigencia de una postura concreta acerca del uso de las imágenes cinematográficas y su presencia en la cultura porque cuestiona directamente una recalificación o sobrevaloración del sentido. La tesis programática del capítulo anterior apunta a la contingencia e intranscendencia del mundo para crear en el cine un espacio de atención plena a la cualidad mediática de las imágenes. Más allá de postular una crisis del sentido nos hace retroceder al desafío de hablar de la imagen como imagen.

El estatus de la imagen dependía de un uso como documento histórico: un punto de vista relacionado con la construcción social convertía la materialidad en un “testimonio de las imágenes” que abarcaba “la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo”³⁹². Su repercusión está presente en el análisis del cine en cuanto a la idea de caracterizar en la obra de ficción “un mundo a partir de algo que está más allá del signo o del habla articulada”³⁹³. Sin embargo, las cualidades de la imagen al observar una distancia, el retiro o el silencio en una película son hallazgos del espectador, no se exhiben como valores simbólicos. La autonomía de la atmósfera remite a la autonomía de la imagen.

La filosofía de la imagen tiene una relación ambigua con el espectador. El marco de acción en la filosofía es la memoria del espectador, se relaciona con un presente como huella de algo ausente, una *protohuella*, y un efecto de

³⁹² Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Cultura Libre, 2001), 11.

³⁹³ Aguilar, *Otros mundos*, 112.

postimagen, más allá de un esquema cognitivo que convierte las imágenes en *imágenes del deseo e imágenes del miedo*³⁹⁴. La filosofía de la imagen cuestiona la cualidad simbólica legible de la imagen y destaca sus cualidades de formación. El filósofo alemán Bernhard Waldenfels nota “un desdoblamiento del ver en el ver mismo y lo visto”, “un desdoblamiento de la formación de una imagen en el volverse imagen y la imagen formada (*Gebilde*), una duplicación que se corresponde, en el ámbito discursivo, con la duplicidad del decir y lo dicho”³⁹⁵. El acto de mirar la imagen, la presencia de una mirada en la imagen y otra presencia de lo mirado, como materialidad de la imagen que señala algo, son operaciones de un desdoblamiento en la percepción. Para Waldenfels significa ver “el acontecimiento de volverse visible, del salir-a-la-luz” y el acto de “entrar-en-imagen”³⁹⁶. La imagen es inseparable de la percepción y la referencia. Identificar una formación originaria de la imagen evoca una fantasmagoría:

La *protoimagen* se convierte en un origen (*Ursprung*) que da comienzo al ver, el cual, al poder únicamente pre-sentificarse y re-presentarse *a posteriori* y retrospectivamente, nos confronta con *la invisibilidad en lo visible* que convierte toda visión total en fantasmagoría. Nos movemos en horizontes de lo visible que imponen límites a la visibilidad y que confieren los rasgos de una imagen de lo lejano a toda imagen que hace algo visible.³⁹⁷

La lejanía y la alteridad de la imagen remiten a un comienzo y un lugar no definido y no localizado que nos alcanza como huella en el campo visible. El encuentro con la imagen es el encuentro con “la mirada que nos alcanza como mirada desconocida”:

Como muestra Merleau-Ponty en *Le visible et l'invisible*, en el proceso de asimilación de una cosa con otra se abre una grieta a la lateridad y lo desconocido: el que ve y el visto están sujetos a una coincidencia y la no-coincidencia, se ocultan y no se ocultan. La tendencia a la presentificación y a la autopresentificación se evita mediante un tipo de *despresentificación* en la que se sustrae lo presente, mostrándose lo desconocido en tanto tal en una forma de ausencia corpórea.³⁹⁸

³⁹⁴ Bernhard Waldenfels, „Espejo, huella y mirada: sobre la génesis de la imagen“, en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 155–78, aquí 170–2.

³⁹⁵ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 173.

³⁹⁶ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 173.

³⁹⁷ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 175.

³⁹⁸ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 176.

Hacer transparente el orden de lo visible y el orden de la mirada significa hacer visible la desviación de “aquello que se escapa de los correspondientes marcos del ver y de la imagen”³⁹⁹.

La escenificación del punto de fuga en *imágenes de lo fugitivo* interrumpe las líneas y produce un muro o abismo en la mirada del espectador⁴⁰⁰. Tales imágenes forman parte del estudio en el capítulo siguiente porque se refieren a una percepción de conjunto para contemplar la película de ficción y sus modelaciones en la pantalla. En el capítulo V se planteará la cuestión del giro icónico para formular un plan filmico que reorganice sus elementos déicticos según esta disposición. Su argumento se centrará en las modalidades de analizar la producción y conformación del conjunto audiovisual. Antes de llegar a una metodología de cómo ver en la imagen icónica, me parece pertinente retomar la pregunta cómo pensamos la imagen filmica para definir un itinerario de la percepción que vincule el estatus de la imagen como imagen con el cambio en la mirada.

Hasta el capítulo anterior el análisis ha formulado una disposición de cómo sentir los impulsos de la imagen. El acercamiento de Waldenfels a la génesis de pensar la imagen termina en la reconsideración de la imagen literaria y poética para plantear una “carencia de imagen, un punto ciego que mantiene despierto el misterio de la visibilidad”⁴⁰¹. El modo de una “diferencia responsiva” no se agota en una “estética formal o material” de la imagen o en “un arte reflexivo”. Exige una cierta postura o disposición al realizar una inmersión en la extrañeza que surge entre el orden de lo visible, el orden de la mirada y sus correspondencias, con un desvío anunciado (la diferencia responsiva). Entre el pensamiento sobre la imagen y la diferencia responsiva de la imagen se manifiesta una suerte de encuentro y desencuentro al mismo tiempo que produce múltiples formas de acercamiento:

Se trata de conceptos que nacen en el interior mismo de este espacio de pensamiento que hace encontrarse/desencontrarse al cine y la filosofía; conceptos que permiten pensar ‘cinematográficamente’: es decir, no pensar el cine, sino pensar *con* el cine. No se trata de una ‘técnica’; tampoco de una fórmula. Cada uno de estos conceptos nace de una manera peculiar, y pone en juego las diversas formas cinematográficas de manera igualmente peculiar.⁴⁰²

³⁹⁹ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 176.

⁴⁰⁰ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 176.

⁴⁰¹ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 178.

⁴⁰² Bernini y Dottorini, “Filosofía, estética y política en el cine contemporáneo”, 249.

Más allá de la reflexión plantea el desvío entre la diferencia responsiva de la imagen y la autonomía de la mirada, un estado de miramiento libre que no determina la relación entre un sujeto y un objeto. El aprecio de la autonomía de la imagen posibilita diferentes formas de pensar *con* el cine. Por medio de un modo de inmersión contemplativa, se muestran las afinidades entre la imagen poética y la imagen cinematográfica en el cine latinoamericano contemporáneo que se relaciona con las epistemes de los ámbitos académicos.

La contemplación (*theôria* en la filosofía clásica griega) es un estado silencioso de inmersión del pensamiento hasta llegar a un momento de silencio mental focalizado en un objeto físico o metafísico, como el bien o un objeto espiritual, liberando a la mente al mismo tiempo de sus preocupaciones comunes. La contemplación ha sido el objetivo de múltiples estudios filosóficos y espirituales desde la teoría del bien y la felicidad de Aristóteles y Platón y la enseñanza escolástica del oficio divino de Tomás de Aquino. Gastón Bachelard explica el pensamiento filosófico como “bienestar” y vuelta al “germen” de la vida:

El ser comienza con el bienestar. En su contemplación del nido, el filósofo se tranquiliza prosiguiendo una meditación de su ser en el ser tranquilo del mundo. Traduciendo entonces al lenguaje de los metafísicos de hoy el candor absoluto de su ensueño, el soñador puede decir: el mundo es el nido del hombre.⁴⁰³

En las culturas occidentales contemporáneas, la contemplación ha adquirido un papel fundamental en el desarrollo de la educación superior como práctica de percepción, examinación y consideración profundas del intelecto (*theôria*), bajo las condiciones de independencia (*autarkeia*) y tranquilidad (*scholê*). Las instituciones de educación superior crean nidos del hombre en espacios protegidos, tranquilos y seguros. En las escuelas de formación espiritual domina además el desarrollo de la meditación como técnica y ejercicio del yo por medio de la introspección. Su metodología de entrenamiento ha sido estimulada por los usos espirituales de la meditación en el budismo como “permanecer sin esfuerzo en lo que es” (Camino del Diamante) y en el hinduismo como unificación de la práctica física y espiritual para llegar a la iluminación o liberación espiritual (*moksha*). La meditación parte del individuo y de su esfuerzo interno para habilitar un estado de concentración relajada y foca-

⁴⁰³ Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000 [1957]), 103.

lizada según el propósito espiritual (o no espiritual) cuya práctica seguida produce a la vez un efecto de salud mental y física⁴⁰⁴.

Los objetivos de la reflexión y el reordenamiento relajados han producido una convergencia entre la contemplación y la meditación, creando proyecciones comunes entre la sabiduría, la ética, la creencia y el entrenamiento físico y mental, para complementar las exigencias de las sociedades modernas postindustriales, las insatisfacciones y la vulnerabilidad de sus individuos. El intercambio global entre cultivos de la mente a favor de la conciencia y la atención plena, el llamamiento y encuentro espirituales han llegado a establecer un interés compartido por un estado de tranquilidad mental para abrirse a nuevas experiencias, a pesar de una multiplicación de escuelas, creencias y técnicas. Como veremos, el cine actual adopta varias posturas vinculadas con esta constelación de intereses para entrenar la mente, lo que se refleja en la citación introductoria de Apichatpong Weerasethakul.

Las artes plásticas y sus lugares de exposición han adquirido una función primordial para el desarrollo de la contemplación, según las asignaciones sociales y económicas que reciben las artes y sus instituciones como reflejo de los debates sociales y campos de proyección teórica. En las artes plásticas, la contemplación designa un movimiento de la observación distante hacia una sensación silenciosa de encuentro, de sentirse poseído por la obra de arte que se manifiesta según una inversión de la mirada. La contemplación postula el encuentro físico con la obra original, la percepción de una inminencia presente y duradera. Dieter Mersch compara la cualidad aurática de la obra de arte con la estética de performance que produce el objeto de arte instalado en un espacio y tiempo particulares e irrepetibles (2002)⁴⁰⁵. Sus características del acontecer, dentro del marco crítico-filosófico de Walter Benjamin, Emmanuel Lévinas y Jacques Derrida, son la cercanía, la visión de conjunto, la devolución de la mirada, y una sensación de ausencia presente e inconmensurable. Mersch enfoca la anticipación del aura de la obra de arte⁴⁰⁶ como

⁴⁰⁴ Uno de los paralelos relevantes para el enfoque de este ensayo es el entrenamiento de la “atención plena” (*mindfulness*) para definir beneficios, aplicaciones terapéuticas e investigaciones científicas. Se basa en la práctica budista *sati*, un término clave de la enseñanza de Buda en la lengua vernácula de entonces (pali es un idioma antiguo del grupo prácrito con relevancia litúrgica).

⁴⁰⁵ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

⁴⁰⁶ Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, 15-57.

un éxtasis del ser, *ex-istencia*⁴⁰⁷. La experiencia resulta del acto de entregarse como someterse al acto de la atención plena⁴⁰⁸. El cuestionamiento de la presencia enfoca la mediación misma en el acto de su aparecer⁴⁰⁹ e identifica una huella como residuo en la materialidad del campo perceptible⁴¹⁰. El encuentro con el otro o la otredad asocia la ética de la alteridad con el llamamiento humanista y espiritual. Se recibe como inscripción de una huella del rostro del otro que conmueve al observador y provoca su plena exposición hacia la obra y las sensaciones que surgen de la experiencia estética⁴¹¹. La *contemplatio* del aquí y el ahora representa un doble enlace de deslumbramiento y distanciamiento⁴¹². La introspección, según la tradición académica del cine, no es un antagonista del profesionalismo de las artes, sino una condición. La tranquilidad e independencia del cine como institución sientan las bases que hacen posible la inspiración necesaria para producir el asombro y posibilitar su examinación y consideración profundas en él.

La condición humana y el compromiso político-social: la diferenciación entre aisthesis y techné

La contemplación no es solo un modo básico de la percepción humana sino también un concepto controvertido de la imagen humana que se asocia frecuentemente con rasgos ideológicos. La línea divisoria entre el compromiso político-social y la contemplación la determina Hannah Arendt en su estudio de la vida activa⁴¹³. Trabajar, producir, actuar y comunicar conforman la esencia de la condición humana. En su marco representativo opone Arendt la interacción política a la contemplación filosófica de Aristóteles y Platón, que ella caracteriza como estado de superioridad libre y distante⁴¹⁴. Se critica la mirada espiritual relacionada con la Fuerza Suprema en su asignación al sabio, la conclusión de su intelecto y la actividad perfecta del alma. En cambio, la producción de conocimiento en la modernidad establece al *homo faber*, cuya elaboración tecnocrática del mundo físico desafía el concepto filosófico de la contemplación como observación panorámica y especulativa:

La antigua oposición entre verdad sensorial y racional, entre la inferior capacidad de verdad de los sentidos y la superior de la razón, palidecía ante este desafío, ante la obvia implicación de que ni la verdad ni la realidad se dan, de que ninguna de ellas aparece como es, y que sólo la supresión de las apariencias puede ofrecer una esperanza de lograr el verdadero conocimiento.⁴¹⁵

⁴⁰⁷ Mersch, *Ereignis und Aura*, 50.

⁴⁰⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (Salamanca: Sígueme, 2002).

⁴⁰⁹ Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Valencia: Pre-Textos, 1985).

⁴¹⁰ Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994).

⁴¹¹ Emmanuel Lévinas, *La huella del otro* (México: Taurus, 2001).

⁴¹² Mersch, *Ereignis und Aura*, 49.

⁴¹³ Hannah Arendt, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, 2009 [1958]). La relevancia actual del pensamiento de Hannah Arendt fue reflejada en múltiples actividades académicas alrededor de su centenario en 2006. El Instituto Iberoamericano de Berlin documenta más de 40 publicaciones latinoamericanas sobre Hannah Arendt a partir de 2006. Elijo dos publicaciones ejemplares: Grupo de Estudos em Filosofia e Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, „Colóquio Hannah Arendt: educação e o mundo moderno“, en *Educação e Pesquisa* 36, n. 3 (2010): 811–67; Julia Smola, Claudia Bacci y Paula Hunziger (eds.), *Lecturas de Arendt: diálogos con la literatura, la filosofía y la política* (Córdoba, Argentina: Brujas, 2012).

⁴¹⁴ Arendt, *La condición humana*, 27–8.

⁴¹⁵ Arendt, *La condición humana*, 302.

La dialéctica sobre el discurso de la masa establece la normatividad como dispositivo omnipresente del poder y condiciona la vida activa según los principios de la intervención política. La contemplación, el “mudo pasmo del filósofo” como expresión de superioridad apartada del orden del discurso, se convierte en un anacronismo de la modernidad mientras que la “mirada contemplativa del artesano” pertenece al “hacedor”, el “animal laborans” y “su instrumentalización del mundo”⁴¹⁶. Arendt representa una deconstrucción discursiva aplicada al aura de la *mimesis*, que entendía Aristóteles en su poética como “placer del reconocimiento” (de la cosa y de lograr representarla)⁴¹⁷. A partir de la modernidad, la mirada contemplativa forma la otra cara de *homo faber*, su arte de felicidad contribuye al incremento de la eficacia. La *aisthesis*, la percepción estética como acto de recibir y asimilar, se ve reemplazada por la *techné*, según la habilidad artística, destreza técnica y utilidad en el mercado de consumo.

La vida activa exige la participación del individuo en un proceso político-social y cuestiona los conceptos filosóficos clásicos de la estética como apartados de la realidad. De esta forma se puede explicar el rechazo de la contemplación en el discurso sobre el cine contemporáneo. Como ya hemos visto, el discurso sobre el cine parte de objetivos ideológicos porque se inicia con el cine de sensaciones que produce el entrelazamiento entre la dramaturgia y el espectáculo. El análisis del discurso estudia los efectos intencionales del dispositivo técnico y al espectador pasivo frente a la gran abundancia de imágenes que le invaden. El fluido de imágenes como espectacularización ha llevado a definir una imagen del simulacro como “simulación fantasmal” con la consecuencia de la “anulación de la experiencia del espíritu”⁴¹⁸. Sus rasgos de abandono del ser referencial en los teatros de la pasión hacen uso de la operación de simulación y un éxtasis de comunicación de Jean Baudrillard⁴¹⁹. En épocas de politización, las generaciones del cine de autor a partir de los años 1960 emplean el discurso cinematográfico para la conciencia del subdesarrollo social y económico. El uso como arma del intelectual marginado le imprime rasgos de una identidad fundadora. En consecuencia, como ya se detalló, el cine contemporáneo ha sido objeto de numerosos estudios inspirados por el análisis del discurso. Su modelo tradicional, el cine ensayo, no

⁴¹⁶ Arendt, *La condición humana*, 330

⁴¹⁷ Nancy, “¿Quizás porque el cine es el mismo contemporaneidad?”, 59.

⁴¹⁸ José Miguel Santa Cruz, *La imagen-simulacro: estudios de cine contemporáneo 1* (Santiago: Metales Pesados, 2010), 134–5

⁴¹⁹ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor: Michigan University, 1994 [1981]).

proviene de la filosofía sino de la semiótica y la deconstrucción de las ideologías, según los elementos de la crítica de la imagen referencial y afectiva. Fue el soporte y generador de la acción escenificada en la época del cine político. El estado de inmersión silenciosa del pensamiento con la mirada detenida *no* es su objetivo.

Al acercarse a las características del pasmo del filósofo se extienden las actividades de asombro y admiración hacia el objeto mismo de dichas actividades: la cosa sorprendente deja perplejo y logra estimular el sentir y pensar, también produce entusiasmo. Como ya se indicó por medio del ejemplo de la percepción amodal y la constelación atmosférica, una amplia gama de obras cinematográficas actuales se dirige a un complejo de la percepción como concepto y finalidad de una estética que circula entre el artista, la obra y el espectador. Apoyar la concientización del espectador sobre el dispositivo técnico y la construcción de su relato y, asimismo, proponerle esta concientización como parte de la estética parece indicar cada vez más un consenso en el cine arte contemporáneo. Su orientación se acerca a la noción del arte puro de las vanguardias del siglo XX y cuestiona al mismo tiempo una dedicación ingenua que alejaba la situación estética de la cuestión de utilidad y el compromiso social del artista.

A pesar de apreciar una gran variedad de modalidades en la realización artística surge un interés común por el deslumbramiento de la belleza y libertad del arte cinematográfico que se inspira en la detención de la mirada. En alusión al primer ensayo “Distancia y cercanía de Marcel Proust” [1939] de Octavio Paz se puede interpretar la quintaesencia de la fuerza de la poesía, la fórmula de “El llamado y el aprendizaje”⁴²⁰, como un modelo para la mediatización de la situación estética en los artistas latinoamericanos. Su acto de sentirse maravillado por la obra de arte ajena anima la admiración, la adhesión, la apropiación y el salto a territorios desconocidos: en la visión de Paz se unen la estupefacción y el antídoto en las contralecturas de Proust y Dostoyevski. Su inspiración y medio de expresión no es la subjetividad en términos de la originalidad, sino la vocación: “La admiración nace de la capacidad maravillosa de asombrarse”⁴²¹. El posicionamiento crítico del escritor no esconde su admiración.

⁴²⁰ Octavio Paz, “El llamado y el aprendizaje”, en *Letras Libres* (1999), consultado el 10 de junio 2016, www.letraslibres.com/revista/convivio/el-llamado-y-el-aprendizaje, s. pág.

⁴²¹ Paz, “El llamado y el aprendizaje”, s. pág.

En este capítulo se analizarán algunas obras influyentes del cine mexicano representadas por Julián Hernández y Carlos Reygadas que se afilian al retorno del cine ascético y espiritual de Yasujiro Ozu, Pier Paolo Pasolini y Andrei Tarkovski y sus herederos, como Hou Hsiao-hsien, Alexander Sokurov, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai, y Apichatpong Weerasethakul. La intención es perfilar el circuito entre la constelación atmosférica y el modo de contemplación que anticipa tanto la posición filosófica distante como la sumersión meditativa con el desarrollo de las modalidades de atención y concentración, descubrimiento, iniciación e inspiración. Antes de llegar a la interpretación de las obras audiovisuales es necesario aclarar el concepto del acontecimiento audiovisual en relación al vacío de la imagen para reflexionar sobre las características de la ausencia y la desviación que abren un intersticio en la materialidad de la imagen.

Los valores del acontecimiento y del vacío para el modo artístico: entre la legibilidad y la autonomía estética

En *La poética del espacio* describe Gastón Bachelard una “conducta del caracol”⁴²² para analizar el proceso mental que se desprende de las cosas sensibles. El objeto privilegiado por la percepción y la reflexión no es inteligible. Su forma de aparecer revela un procedimiento estético en la formación de los fenómenos: “Es la *formación* y no la forma lo que es misterioso.”⁴²³ La curiosidad y el deseo conforman una vacilación como punto de partida: “tenemos miedo de ver. Éste es el umbral sensible de todo conocimiento. El interés ondula sobre dicho umbral, se turba, se vuelve.”⁴²⁴ La acción se amplifica y evoca emociones según la fantasía de la imaginación. La antigua caja del prestidigitador reaparece en la imagen de la concha, cuyo acto de apertura, la exteriorización, produce un trastorno:

¡El mejor signo de la admiración es la exageración! Puesto que el habitante de la concha sorprende, la imaginación no va a tardar en hacer surgir de ella seres asombrosos, seres más sorprendentes que la realidad.⁴²⁵

No obstante, Bachelard propone una expresividad como “existencia redonda” fuera de la voluntad de asombrarse:

Esas imágenes borran el mundo y carecen de pasado. No proceden de ninguna experiencia anterior. Estamos seguros de que son metapsicológicos. Nos dan una lección de soledad. Tenemos que tomarlas para nosotros solos un instante. Si se aceptan en su subitaneidad, se advierte que solo se piensa en eso, que se está entero en el ser de dicha expresión. Si nos sometemos a la fuerza hipnótica de tales expresiones, he aquí que estamos enteros en la redondez del ser, que vivimos en la redondez de la vida como la nuez que se redondea en su cáscara. El filósofo, el pintor, el poeta y el fabulista nos han dado un documento de fenomenología pura. A nosotros nos corresponde ahora ser-

⁴²² Bachelard, *La poética del espacio*, 109.

⁴²³ Bachelard, *La poética del espacio*, 105.

⁴²⁴ Bachelard, *La poética del espacio*, 109.

⁴²⁵ Bachelard, *La poética del espacio*, 107.

virnos de ellos para aprender la concentración del ser en su centro; a nosotros nos incumbe sensibilizar el documento multiplicando sus variaciones.⁴²⁶

La existencia redonda implica un modo de pensar en ambivalencias no sucesivas o encadenadas. La noción del “tiempo vertical” produce un “instante poético” que “conmueve, prueba –invita, consuela–, es sorprendente y familiar”⁴²⁷. Para llegar a ese tiempo detenido Bachelard exige acabar con las tres condiciones del “tiempo horizontal”:

1°. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de los demás; romper los marcos sociales de la duración. 2°. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de las cosas; romper los marcos fenoménicos de la duración. 3°. Acostumbrarse –difícil ejercicio– a no referir el tiempo propio al tiempo de la vida: no saber si el corazón late, si la dicha surge; romper los marcos vitales de la duración.⁴²⁸

La estabilidad del instante frente a las corrientes horizontales “no se desarrolla sino se trama, se teje de nudo en nudo. Su drama no se efectúa. Su mal es una flor tranquila”⁴²⁹. El acto de ruptura o desprendimiento no significa para Bachelard una negación del pasado o del futuro por venir, ni tampoco una supresión del deseo. El movimiento vertical, la elevación y la bajada, devalúa las causas y la motivación de la esperanza. Su estado de tranquilidad indica un “consuelo autóctono y sin protector”⁴³⁰. La formación de un “lamento sonriente” no oscila entre dos estados ni proviene del uno o del otro, sino establece una formación andrógina. Comparando la formación de verticalidad en Bachelard con la historia del arte, podemos observar que su concepto se distingue de la noción de lo fragmentario, y también de la superposición de los elementos. El desarrollo performativo le queda tan lejos como cualquier tipo de sucesividad. Con respecto a la noción de simultaneidad aclara Bachelard que existe siempre una correspondencia con el tiempo que refleja un orden interno de las cosas. La ambivalencia en el instante es la única categoría que Bachelard deja en vigor para rechazar “el devenir de los otros, el devenir de la vida, el devenir del mundo”⁴³¹. La presencia del instante disuelve la sensación de la duración y deja de interesarse por las causas. El interés libre

⁴²⁶ Bachelard, *La poética del espacio*, 202.

⁴²⁷ Gastón Bachelard, *La intuición del instante* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1932]), 94.

⁴²⁸ Bachelard, *La intuición del instante*, 96.

⁴²⁹ Bachelard, *La intuición del instante*, 97.

⁴³⁰ Bachelard, *La intuición del instante*, 98.

⁴³¹ Bachelard, *La intuición del instante*, 95.

y no dirigido en la meditación por “las fuerzas de uniones instantáneas”⁴³² cuestiona la dualidad entre el sujeto y el objeto. Se crea una “solidaridad de la forma y de la persona” en un “instante inmovilizado”⁴³³.

La interpretación del fenómeno de la contemplación que adopta el primer ensayo en el marco de una filosofía del cine, *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze, combina la noción de un tiempo absoluto hacia el infinito con un intervalo determinado para caracterizar la modalidad de representación de la naturaleza muerta. La conceptualización de imágenes puramente visuales y sonoras, que se manifiestan en ausencia de la intriga (que establece la imagen-movimiento del cine de acción), dirige primero su atención a “la visión por sí misma” en el cine de apariencias⁴³⁴, pero no la detalla, analiza o explica. Por ejemplo en el caso de Yasujiro Ozu, Deleuze observa la “situación óptica y sonora pura” en “espacios cualesquiera” y los califica como “espacios vacíos”, sin “valor aparente relativo (con respecto a un relato) o resultante (una vez extinguida la acción)”⁴³⁵. El espacio vacío con una duración exacta de la toma de diez segundos manifiesta lo “absoluto” y la “autonomía” en “contemplaciones puras”⁴³⁶. A primera vista el concepto del estado absoluto, autónomo y puro se parece a la inmovilización del tiempo de Bachelard que lleva al ser “fuera de la duración común”⁴³⁷. Pero mientras que Bachelard siempre describe el acto de experimentar, Deleuze postula categorías absolutas de la representación que se asocian con la deconstrucción y la extracción de los elementos. La sistemática de Deleuze identifica referentes del tiempo y modalidades de la representación pictórica para formar una tipología de imágenes opuesta al esquema sensoriomotor. Esta clasificación de elementos que no contempla la totalidad de la secuencia es problemática, ya que Ozu organizó sus escenas por medio de un montaje simétrico entre el plano general (1), el plano medio (2) y el primer plano (3) según el esquema del párrafo 1-2-3-2-1⁴³⁸. La coda con una exposición de la naturaleza muerta no refleja la escena ni aparece como una imagen óptica pura, sino recibe su significado de la conversación anterior. De esta forma no remite a un vacío, sino crea un espacio intermedio

⁴³² Bachelard, *La intuición del instante*, 100.

⁴³³ Bachelard, *La intuición del instante*, 101.

⁴³⁴ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 26–7.

⁴³⁵ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 30.

⁴³⁶ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 31.

⁴³⁷ Bachelard, *La intuición del instante*, 99.

⁴³⁸ Donald Richie, *Ozu: His Life and Films* (London, Berkeley: University of California, 1977).

(*mu*) que es inherente a la forma en el arte Zen, como por ejemplo los espacios intermedios entre las flores en el centro de mesa⁴³⁹.

Esta diferencia entre el espacio vacío y el intermedio se refleja acertadamente en las visiones sureñas de Ozu a principios del siglo XXI. Como dice Eduardo Russo en su reflexión sobre las bases del cine de Tsai Ming-liang, el procedimiento de Ozu, que comienza la escena con un espacio vacío y la termina con otro, no es un recurso estilístico, sino “se dirige a un *estar allí*, a crear cierta experiencia de un *espacio disponible*”; “hace que el espectador sea tan visitante de ese lugar como seguidor de las actividades o penurias de sus moradores”⁴⁴⁰. Es decir, de acuerdo con los estudios de Paul Schrader sobre Ozu no se puede distinguir entre la naturaleza y la estasis para indicar un significado unificado del instante entre la permanencia y la impermanencia (el tiempo vertical según Bachelard). La confluencia de lo permanente y evanescente es el modo de “ser y estar en un instante” que no acepta el concepto de la dualidad occidental⁴⁴¹. Los “planos objeto”, como los denominan Alejandra Figliola y Gerardo Yoel, producen “una pausa en el flujo de las historias” y “un puente entre la historia que se cuenta y la que está fuera de la trama”: remiten al “paso del tiempo en el constante contrapunto entre lo eterno y lo pasajero”⁴⁴².

La observación de la “trivialidad cotidiana” en relación con los espacios vacíos a la que se refiere Deleuze en su análisis de las películas de Ozu en contacto con Europa, tiene otro objetivo concreto, más allá del contexto que enfoca Ozu. El correlato del cine moderno según Deleuze lleva del paradigma de la acción, la imagen-movimiento, a una nueva representación del tiempo que disuelve la acción, la imagen-tiempo. Para él representa el cine de Ozu una etapa en la nueva formación de los cristales del tiempo. Se extraen complementos de la forma para identificar un espacio vacío, como en el caso de la noción occidental de la naturaleza muerta, para establecer los términos básicos de análisis⁴⁴³. La coexistencia entre el tiempo muerto y el instante re-

⁴³⁹ Paul Schrader, “Beyond Personality: Ozu and Zen Culture”, en *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, (London, Berkeley: University of California, 1972), 27–39.

⁴⁴⁰ Russo, “Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming-liang”, 159.

⁴⁴¹ Arturo E. Sala, “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad”, en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 109–46, aquí 120, 124.

⁴⁴² Alejandra Figliola y Gerardo Yoel, “Ozu, la geometría natural”, en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 241–61, aquí 243.

⁴⁴³ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 31–2.

presentado en el intervalo deleuziano es relativa, ya que se refiere a un punto de vista desde el cine europeo de la posguerra, que es la base y el objetivo de sus estudios, tal como ya se indicó en el argumento sobre el “devenir-otro” de Deleuze en el capítulo anterior. Interpretado de esta manera, las diferencias entre el cine de Ozu y el cine europeo son significativas, como aclara Schrader: Mientras que en el cine europeo se manifiesta la parálisis, la muerte, la ausencia de la memoria y una latencia terrible del pasado, propone el cine de Ozu un enriquecimiento de sus figuras por medio de los “vacíos”, que en realidad son espacios intermedios disponibles para los actos del estar allí, inherentes a la forma en el arte Zen, como ya se ha dicho. Schrader aclara las diferencias significativas en la semejanza formal de los estilos de Ozu y Robert Bresson: “For Bresson in the West transcendence is a way of dying; for Ozu in the East transcendence is a way of living.”⁴⁴⁴.

Esta diferencia fundamental entre Ozu y Bresson y la cualificación del espacio intermedio como vacío, tiempo muerto o naturaleza muerta en Deleuze producen más dudas que certezas. Según la práctica de la contemplación en el arte Zen, valora el cine de Ozu el “pensamiento emergido del despegado, producto de la liberación interior que alcanza un grado de lucidez”, su modalidad se basa en “mantenerse suspendido, elevado, disponible y fluyente”⁴⁴⁵. La intensidad del instante se desarrolla a través de un ritmo lento, establecido por la inspiración y la expiración constantes y extensas. Es la base de la escena filmica con un seguimiento exacto de los planos en el cine de Ozu. La “repetición sistemática” de la serie de los planos y los encuadres en los mismos, la “modularidad” del lenguaje cinematográfico empleado, es interpretada como “riguroso ejercicio de ascetismo estético”⁴⁴⁶. La repetición de módulos y su ritmo detenido y contemplativo produce una “consistencia autorreferente” que estimula a la nueva generación de cineastas latinoamericanos como observan Figliola y Yoel⁴⁴⁷. Su concepto común no es el estilo, sino la práctica del ejercicio que reúne al artista y a los espectadores de la obra, junto a las condiciones que implica, por ejemplo, el ascetismo.

⁴⁴⁴ Schrader, “Program Notes”, *Transcendental Style in Film*, s. pág.

Arturo Sala critica el uso de la noción de trascendencia en Schrader ya que el concepto es ajeno a la cultura Zen: Sala, “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad”, 122–3. Sin embargo, entiendo la utilidad del paralelismo para aclarar las diferencias. Sigo detallando aquí la práctica de la contemplación según Sala.

⁴⁴⁵ Sala, “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad”, 124.

⁴⁴⁶ Sala, “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad”, 140.

⁴⁴⁷ Figliola y Yoel, “Ozu, la geometría natural”, 241–3.

Las convenciones de la representación artística han producido los refugios de las artes: la biblioteca, el museo, la sala de conciertos, el teatro, y el cine. Los lugares tradicionales de la visión contemplativa desarrollan una condición común de la autonomía estética. Según Hans Ulrich Gumbrecht su existencia depende del hábito cultural de “insularidad”, un concepto tomado de Mijail Bajtín: la “distancia *vis-à-vis* del mundo cotidiano”, “la disposición de apertura compuesta anticipa la presencia energizante de un objeto de experiencia por venir”⁴⁴⁸.

La enmarcación de la obra de arte en las instituciones tradicionales tiende a ser estable y sus configuraciones dentro de la historia del arte suelen demostrar una redundancia patente con respecto a sus hábitos de percepción y los modos de reflexión. En cambio, la realidad de la producción, distribución y exhibición de cine arte en América Latina indica una transformación decisiva. Si la constitución de sus refugios, donde transcurre el modo artístico, pide esa estabilidad y redundancia, ¿cómo la aplicamos a la realidad de una producción cinematográfica que encuentra su primer destino en los lugares efímeros de los festivales? La reducción de los espacios protectores y la movilización de la cultura de cine a nivel internacional piden una forma alternativa de estabilidad y redundancia. Parece necesario crear un nivel común de situaciones estéticas y un consenso sobre los registros compartidos en los festivales en diferentes países, para poder proyectar la relación exitosa con el público en sus espacios de exhibición. Las formas tienen que ser accesibles para sus receptores, a pesar de sus diferentes horizontes de conocimiento cultural. En una crítica polémica sobre Carlos Reygadas encontré una frase sorprendente en su claridad: “Estamos acotando la producción cinematográfica de México a *contemplatismo* en festivales, la estamos *festivaleando*.”⁴⁴⁹. Tomando como ejemplo varias obras de cine arte me parece pertinente retomar esta frase despectiva para revalorizar los actos de contemplación en las salas de cine de los festivales y reflexionar sobre las condiciones, síntomas y efectos de este modo artístico extenso y relevante.

Inspirarse en la poética del cine europeo, asiático y latinoamericano: Julián Hernández entre la dinámica del deseo y la contemplación del amor

Desde el estreno de su opera prima en 2003, la fotografía exquisita en las obras de Julián Hernández se considera como uno de los mayores avances en el cine mexicano contemporáneo. Como propone este capítulo, la elaboración de la imagen poética despliega tonalidades particulares que entablan un diálogo situado entre modelos europeos como Pedro Almodóvar, Michelangelo Antonioni, Rainer Werner Fassbinder y Pier Paolo Pasolini, así como el cine argentino de Leonardo Favio y el cine de Wong Kar-wai de Hong Kong. De esta forma, el cine de Hernández condensa un cine arte latinoamericano y cosmopolita que se desplaza entre los tiempos y espacios. En su expresión del deseo no prevalece el discurso social, sino la imagen poética del amor. Hernández enfatiza en los espacios indeterminados que nos pueden guiar hacia una reinterpretación de la fuerza poética en la imagen audiovisual, basada en aspectos formales de la estética.

La fama de los festivales internacionales no trae consigo solo beneficios. En el caso de Hernández, sus largometrajes, que muestran relaciones afectivas entre hombres, despertaron primero el interés de las asociaciones que luchan por los derechos de igualdad LGTB. Hernández es uno de sus mayores descubrimientos de los últimos años, galardonado dos veces con el Teddy Award del festival Berlinale, por su opera prima *MIL NUBES DE PAZ CERCAN EL CIELO, AMOR JAMÁS ACABARÁS DE SER AMOR* (2003) y *RABIOSO SOL, RABIOSO CIELO* (2009). En 1987, Manfred Salzgeber ideó el premio Teddy Award, como curador de la sección Panorama del festival Berlinale para agregar a los premios convencionales el primer premio de alta categoría para el mejor largometraje sobre un tema LGTB⁴⁵⁰. En el caso de Hernández, se puede constatar

⁴⁴⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 108–10.

⁴⁴⁹ José Antonio Anaya Cuevas, “Cine contemplativo en México”, en *El Supuesto* (6.11.2013), consultado el 10 de junio 2016, blog.elsupuesto.com/cultura/2013/11/cine-contemplativo-en-mexico/, s. pág.

⁴⁵⁰ El primer galardón se entregó a Pedro Almodóvar por *LA LEY DEL DESEO* (1987), que recibió de esta manera su primer reconocimiento internacional. Pocos meses después empezó el descubrimiento de Almodóvar en Francia.

Desde los años 1980 el festival Berlinale se ha perfilado como un festival de cine político e independiente con una notable dedicación a las culturas LGTB gracias a la labor de Salzgeber,

tar que su reconocimiento internacional depende, desde el Teddy Award en 2003, del circuito comercial de la cultura gay incluyéndolo en el fenómeno del cine buenrollista.⁴⁵¹ En el mercado se anuncian sus películas con fotografías de varones desnudos, lo cual insatisface a una gran cantidad de consumidores que esperan una película erótica de contenido superficial. Una parte de este problema es la convicción del artista que escenifica encuentros sexuales entre hombres, lo cual implica restricciones severas en el mercado y relega sus producciones al sector erótico.⁴⁵²

Tras haber tardado cinco años en acabar el primer largometraje, Hernández decide realizar dos películas dedicadas al consumo comercial en los circuitos gay de América del Norte y Europa: *EL CIELO DIVIDIDO* (2006) se presenta como historia de la categoría “gay-related coming-of-age film” y luego el cortometraje *BRAMADERO* (2007) hace un excursio sobre el cine gay erótico.⁴⁵³ Con su cortometraje siguiente, *VAGO RUMOR DE MARES DE ZOZOBRA* (2008) sobre una mujer plena en búsqueda de aventuras con jóvenes, aclara el cineasta que se opone a los clichés. Pero la lucha con las distribuidoras francesa y mexicana para vender *RABIOSO SOL*, *RABIOSO CIELO* (2009) termina a favor del tributo comercial. Se exhibe y edita primero una versión *light*, que reduce la película de 192 a 148 minutos, dejando fuera el encuentro con la mitología mexicana. Con el renombre internacional se establece también su fama como activista del cine gay en México. El Festival Internacional de Cine

un ícono del movimiento gay de los años 1970 en Alemania. Salzgeber es un buen ejemplo para aclarar cómo las posiciones LGTB llegan a entremezclarse con las culturas *mainstream* en los países europeos: Salzgeber fue el primer director de un cine independiente tipo *arthouse* en Alemania y la persona clave en el proceso de la organización en red de los primeros cines independientes en Alemania. En 1985 fundó la Edition Salzgeber, la primera distribuidora del cine independiente en Alemania.

⁴⁵¹ La mayoría de los festivales que reconocen sus películas pertenece al enfoque *queer* y LGTB, las editoras que promocionan las ventas en DVD en EUA y Europa proceden del sector de entretenimiento gay, incluyendo producciones eróticas (TLA Releasing, Pro-Fun Media, Opti-male, Peccadillo Pictures).

⁴⁵² Todas sus obras han sido clasificadas como no aptas para menores de 16 o 18 años. En el mercado internacional la clasificación roja/marrón se considera como una condena fatal. En el siglo XXI ninguna producción de los grandes estudios se arriesga a una restricción según la clasificación por edades. Véase la documentación televisiva *HISTOIRES DE CINÉMA – HISTOIRES DE SEXE* (2016) de Florence Platarets para Arte France, en la que el cineasta y productor holandés Paul Verhoeven denuncia una situación cada vez más restrictiva en el cine industrial que censura los experimentos de los cineastas.

⁴⁵³ Otros cronistas de ese movimiento buenrollista en América Latina son el argentino Marco Berger y, más recientemente, el brasileño Daniel Ribeiro (Teddy Award Berlinale 2014).

de Guadalajara (FICG) nombra a Hernández en 2012 para presidir el jurado de la primera sección LGTB que otorga desde entonces el Premio Maguey.

En el ensayo presente se caracteriza la estética de Hernández como un balancear entre las vocaciones ya mencionadas y un impulso de experimentación entre la fotografía, las artes plásticas y el cine. La renuncia a la lógica del discurso sobre el sexo y sus dispositivos, como aclara Michel Foucault a partir de la *Historia de la sexualidad*⁴⁵⁴ y luego Judith Butler⁴⁵⁵, es una intención en vano. La recepción de actos eróticos en películas coincide con el dispositivo del sexo. La voluntad del saber predetermina la sexualización del cuerpo según las normas sociales, sin que el espectador pueda figurarse un polimorfismo del cuerpo fuera de estas limitaciones. Su correlato, la identificación con el machismo, relaciona la historia romántica entre hombres con la amenaza y la ansiedad. Recuerdo casos ejemplares de la historia del cine, como Rainer Werner Fassbinder y Pedro Almodóvar en Europa, dos cineastas influyentes en la obra de Hernández⁴⁵⁶.

En el cine europeo empieza entre los años 1960 y 1980 una nueva tradición poética sobre la inspiración del amor. Con los autodidactas emblemáticos Pasolini, Fassbinder y Almodóvar surge una relación profunda entre la poesía, la literatura, el teatro, la filosofía y el cine que vincula el amor con un pensamiento contemplativo. Los tratados estéticos, poéticos y filosóficos de Pasolini y Fassbinder entran en el canon de las escuelas académicas del cine latinoamericano a partir de los años 1990 e inspiran a los jóvenes cineastas. Según Fassbinder, la contemplación del amor es la admiración de la relación afectiva más pura entre dos seres humanos que les brinda la oportunidad de enriquecer su vida y encontrar la felicidad⁴⁵⁷. Este afecto no conlleva la atrac-

⁴⁵⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005 [1976]).

⁴⁵⁵ Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* (Madrid: Cátedra, 2002).

⁴⁵⁶ Ambos cineastas manifestaron en entrevistas y ensayos –absolutamente conscientes de la problemática– que sus películas sobre relaciones afectivas entre hombres no trataban relaciones homosexuales: Chappuzeau, *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder*, 62–82.

Para dar un contraejemplo explicativo, Almodóvar califica la relación entre hombre y mujer en *MATADOR* (1986) como un encuentro homosexual para caracterizar la semejanza de actitudes fuera de la atribución de un sexo biológico: Pedro Almodóvar, *Un cine visceral: conversaciones con Frédéric Strauss* (Madrid: El País, Santillana, 1995), 71.

⁴⁵⁷ Rainer Werner Fassbinder, “Die Städte des Menschen und seine Seele [Las ciudades del hombre y su alma]”, en *Filme befreien den Kopf*, ed. por Michael Töteberg (Frankfurt am Main: Fischer, 1984), 81–90, aquí 83–84.

ción sexual ni está determinado por actos sexuales. El amor puro no sirve a algún fin explotable. El acto de contemplación en la recepción del arte se convierte en un acto de descubrimiento sobre su propia vida que evidencia la influencia de la obra de arte en la vida como un codeterminante. La puesta en escena impregna a sus figuras y el escenario de una ternura profunda mientras los personajes exponen sus incapacidades. Me parece importante evitar la noción de obsesión, que es muy frecuente en la crítica sobre Fassbinder, para aclarar la diferencia entre la expresión de ternura en la posición del cineasta y el exceso violento que domina las relaciones entre los personajes. Según Fassbinder, el artista tiene la responsabilidad de proveer la obra de un acceso libre y voluntario que invite a los espectadores a prestar a los personajes su atención más cariñosa. Es la clave para entender la concepción estética del cineasta alemán y su fuerte repercusión en el cine de Hernández. El modelo opuesto y rechazado es el cine despiadado de la Nouvelle Vague, sobre todo el de Claude Chabrol⁴⁵⁸.

Julián Hernández inicia su filmografía con los dos últimos versos del poema “La persecución” de Pasolini:

Mil nubes de paz cercan el cielo, Amor, jamás acabarás de ser amor.⁴⁵⁹

En el poema de Pasolini reflexiona la persona lírica a lo largo de una caminata por la ciudad de Roma sobre el mundo que la rodea hasta llegar a una situación de aislamiento, bajo la introspección y afirmación de sí misma frente a un entorno que percibe como adversario. Con la autoestima retorna a la luz del día e invoca una sensibilidad para tomar parte activa en la vida y superar su depresión y desesperanza⁴⁶⁰. En la admiración ambigua de la juventud viril, entre los polos de vergüenza y esplendor, expresa Pasolini una tensión entre el amor puro, correspondiente a la promesa de la redención espiritual, y la realidad terrenal. Los polos se entremezclan en la visión del anti Mesías, personificado primero por el protagonista de su opera prima ACCATTONE (1961).

⁴⁵⁸ Rainer Werner Fassbinder, “Schatten freilich und kein Mitleid: über Claude Chabrol [Sombras, de todas formas, sin compasión: sobre Claude Chabrol]”, *Filme befreien den Kopf*, ed. por Michael Töteberg (Frankfurt am Main: Fischer, 1984), 28–35.

⁴⁵⁹ “Mille nubi di pace accerchiano il cielo, / amore, mai non finirai d'essere amore.” Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie: tomo primo*, en *Tutte le opere*, ed. por Walter Siti (Milano: Mondadori, 2003), 1143.

⁴⁶⁰ “Roma spalmata come fango sulla lama / infiammata del cielo, ragazzi in fiore, / tutta l'estate nella maglietta grama, / ah vergogna e splendore, vergogna e splendore! / Mille nubi di pace accerchiano il cielo, / amore, mai non finirai d'essere amore.” Pasolini, *Tutte le poesie*, 1143.

Acompañado por las cantatas cristianas más bellas de Johann Sebastian Bach, el gamberro desterrado a la periferia desértica de la gran ciudad roba, vive de lo que gana como proxeneta y siembra la discordia. El disidente del subproletariado disuelve los valores sociales mientras que la hermosura de la puesta en escena, fotografía y banda sonora sacraliza la intensidad de cada instante. La presencia del cuerpo delante de la cámara por medio de una frontalidad inesperada y un desarrollo del plano secuencia son dos motivos esenciales que retoma Hernández para la realización de sus películas.

La admiración de la depravación y belleza en el anti Mesías de Pasolini representa también el conflicto que preocupa a Fassbinder desde sus primeras películas *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD / EL AMOR ES MÁS FRÍO QUE LA MUERTE* (1969) y *GÖTTER DER PEST / DIOS DE LA PESTE* (1969). Su legado es el sueño con la Pietà varonil, una fantasía del marinero matón en el regazo de su capitán al final de la película *QUERELLE* (1982). Almodóvar retoma este motivo en el final de *LA LEY DEL DESEO* (1987). Una superposición de dos planos visualiza el sueño con la Pietà: el cadáver del asesino pasional aparece en el regazo del cineasta cuando se enciende detrás de ellos un altar casero. Lo terrenal y el cielo se comunican en la permanencia del instante final. La contemplación del amor puro revela un carácter absoluto e ilimitado.

La opera prima de Hernández retoma el discurso desarrollado a lo largo de tres décadas entre Pasolini, Fassbinder y Almodóvar y corresponde también con la noción de ansiedad en las películas de Wong Kar-wai. Como ya hemos visto, *HAPPY TOGETHER* (1997) estiliza una relación entre las antípodas del mundo, Extremo Oriente y América Latina, donde las relaciones personales transponen las situaciones críticas en Hong Kong y Argentina y las impregnan de ansiedad como vasos comunicantes. La película de Hernández tiene una relación todavía más intensa con *IN THE MOOD FOR LOVE / DESEANDO AMAR* (2000), por sus imágenes de contemplación en un ritmo mucho más pausado. La reducción, acentuación y repetición seguida de recursos fílmicos destacan su carácter detenido e invitan al espectador a sumergirse en la intensidad de la imagen atmosférica. Las correspondencias enfatizan en la presencia de paredes, esquinas y callejones oscuros, la ventana de la cafetería en la noche, la división de la imagen en dos escenarios separados (uno oscuro y el otro iluminado), el marco ambiguo, los contrastes y difuminados, el efecto táctil de las texturas, la música lenta como *leitmotiv*, el uso del ralenti, la asignación de colores, el fuerte contraste de luz y sombra. La artificialidad de esta puesta en escena expresa un contraste extremo con la visión del es-

pacio expuesto por Alonso, Citarella, Llinás, Amaral y Rocha en el capítulo anterior que exigen el registro de la autonomía de objetos y lugares naturales. Las posiciones de Hernández y Kar-wai crean un flujo entre la imagen artificial y el pensamiento porque enfatizan más en el acto de *pensar con una imagen* y menos en el acto de *relacionarse con el mundo*.

Uno de los elementos que evidencia esta tendencia de Hernández consiste en los largos silencios y una comunicación silenciosa entre los personajes acompañados por monólogos cortos presentados por la voz en off, cuando se enfoca la persona en un primer plano con la boca cerrada. De esta forma, Hernández crea un espacio intermedio entre la imagen y el estilo libre de la novelística del siglo XX. Con una “subjetiva indirecta libre” en el ensayo de Pasolini sobre la poesía del cine se adapta un “monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito”, “hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria”⁴⁶¹. Este y los demás recursos ya mencionados marcan una distancia y disuelven el automatismo de las homologías y analogías de la imagen cinematográfica (el estado de espejo y la identificación primaria⁴⁶²). La respiración profunda con largo aliento calmado se hizo notable en el largo plano secuencia de Hsiao-hsien y en el ritmo lento y cambio constante de imágenes con una repetición modular en el cine de Ozu. Los modelos asiáticos conforman un cierto modo de percepción y pensamiento. Muchas de las estrategias mencionadas las comparte Hernández con varios proyectos cinematográficos mexicanos del mismo tiempo: *SERES HUMANOS* (2001) de Jorge Aguilera, sobre el dolor de la pérdida de un miembro de la familia, *JAPÓN* (2002) de Carlos Reygadas, sobre un hombre de la ciudad que se va al campo con la intención de suicidarse, *VERA* (2003) de Francisco Athié, sobre la espiritualidad maya.

Con respecto al uso específico de escenarios desolados de la periferia conurbana, que sustituyen el carácter del personaje por la vista de tercera categoría, reaparece en el trabajo de Hernández el cine de Antonioni, sobre todo en su fase experimental a principios de los años 1960 con *L'ECLISSE* (1962) e *IL DESERTO ROSSO* (1964). Es un mecanismo meramente estilístico, como explica Pasolini:

⁴⁶¹ Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona: Anagrama, 1970), 28.

⁴⁶² Aumont et al., *Estética del cine*, 248–66.

Antonioni ha liberado el propio momento más real: ha podido finalmente representar el mundo visto con sus ojos, porque ha sustituido, en bloque, la visión del mundo de una enferma, por su propia visión delirante de esteticismo: sustitución en bloque justificada por la posible analogía de ambas visiones.⁴⁶³

La subjetividad en *MIL NUBES DE PAZ CERCAN EL CIELO, AMOR, JAMÁS ACABARÁS DE SER AMOR* parte del encuentro pasajero entre los hombres. Pero no encuentra su finalidad en los guetos homosexuales. Sus personajes solitarios se dejan llevar por la ociosidad y la búsqueda de satisfacción. La oferta de dinero por parte del hombre mayor y el rechazo del mismo por parte del joven Gerardo no constituye un acto de dependencia, sino expone el conflicto entre dos posiciones irreconciliables: la utopía del amor frente a la satisfacción pasajera. El deseo de Gerardo de ser respondido por Bruno de la misma forma, un hombre que logra seducir en los lugares de encuentros, choca con un carácter autosuficiente que quiere satisfacer la necesidad puntual de descargarse en otra persona. Los planos del espacio interior donde se efectúan los encuentros, como el bar de billar, están marcados por una perspectiva central de la sala angosta que deja converger las líneas dentro de la misma imagen y evoca una atmósfera claustrofóbica. Los largos silencios y movimientos reducidos producen la sensación de un tiempo de plomo, las partes difuminadas de la imagen y las miradas por un espejo aluden fuertemente al enfrentamiento entre la utopía y la realidad en las primeras obras de Fassbinder.

El tema secundario de la exposición, la espera de Gerardo, siempre tiene lugar en los mismos espacios: en su habitación donde espera una llamada, escucha música y evoca las situaciones de encuentro con Bruno, en un callejón con rieles de ferrocarril en una zona arruinada y en puentes. A la espera de Gerardo se añaden encuentros con otras personas que retoman y varían las diferentes facetas del amor imposible: un marica teatraliza el dolor, un amigo de antes busca una salida constructiva, un extraño lo seduce en una ruta desolada y convierte el encuentro en un acto de violencia, su madre enfatiza en la adultez y distancia entre ellos, una camarera muestra cariño y enfatiza en la importancia del amor, una mujer desconocida en el puente le propone el olvido. Una y otra vez regresa Gerardo al puente que nunca termina de cruzar. Su espera se convierte finalmente en una depresión que acaba con sus ganas de vivir. Un reencuentro imaginario entre Gerardo y Bruno cierra la película cuyo primer plano termina en un desaparecer gradual en blanco.

⁴⁶³ Pasolini y Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, 31.

La película se destaca por su fotografía y menos por la elaboración de la imagen sonora que aplica sonidos difusos en directo de los lugares de la filmación, la supresión de sonidos para marcar los silencios, el empleo muy reducido de piezas musicales, y, como una novedad particular ya mencionada, el discurso en off al mostrar al personaje con la boca cerrada. Sin embargo, el montaje de las escenas se parece bastante a una composición musical, como si la estructura compositiva de la música transformara el trabajo visual de acuerdo a una formación estética de ideas abstractas, organizadas por una exposición con el tema principal sobre el amor y el tema secundario sobre la espera, un desarrollo libre de episodios y una reexposición al final. Dos cesuras significativas acompañan esta estructura escénica con giros de 360° alrededor de Gerardo en el puente para redefinir la orientación del espectador. Por primera vez, justo en la mitad de la película, aparece Gerardo pensativo en medio del puente, cuando la cámara gira lentamente alrededor de él en sentido del reloj para subrayar una orientación positiva. La segunda vez anuncia el giro de 360° alrededor del protagonista en sentido contra reloj (la variación de reflejo) la muerte del sujeto deseante.

La anulación del tiempo horizontal en MIL NUBES DE PAZ CERCAN EL CIELO, AMOR, JAMÁS ACABARÁS DE SER AMOR –tal como lo caracteriza Bachelard para el instante poético⁴⁶⁴– se atribuye a los elementos de la composición en su totalidad. El optimismo discreto del poema de Pasolini considera todavía una posibilidad para ponerse en camino. Hernández niega esta posibilidad. Las críticas que caracterizan la película como poco accesible tienen la mayor dificultad con la poética independiente, el cine ensayo sin enunciados políticos y una historia de amor sin desarrollo ni desenlace dramáticos.

El desarrollo artístico de Hernández hasta su último largometraje YO SOY LA FELICIDAD DEL MUNDO (2014)⁴⁶⁵ está marcado por preludios eróticos, una preferencia del hedonismo, estructuras visuales que transforman la música y la danza, una resonancia poética de la palabra condensada y un flujo lento y dinámico entre los movimientos de la cámara y los cuerpos. No hay elementos crítico-sociales ni un interés en indagar en los contextos. La contem-

⁴⁶⁴ Bachelard, *La intuición del instante*, 96.

⁴⁶⁵ El título es la traducción del último proyecto filmico *Ich bin das Glück dieser Erde*, basada en una canción sarcástica del cantautor Joachim Witt, en el que trabajaba Fassbinder antes de su muerte prematura a causa de una sobredosis de cocaína y calmantes que tomaba el drogadicto con frecuencia. Las temáticas de los proyectos homónimos no tienen mucho en común ya que Fassbinder trabajaba sobre drogas y la prostitución de adolescentes.

plación de Hernández se basa en una imagen concebida para la percepción corporeizada y el pensamiento distante.

La concepción estética de Hernández sugiere una fuerte influencia de la psicología de la *Gestalt* según Arnheim que combina el cine con las artes plásticas y la danza abstracta. La percepción parte de un esquema recíproco y universal⁴⁶⁶. La aprehensión de la realidad está condicionada por el deseo de lo estético, busca lo ingenioso y bello (“creative apprehension of reality – imaginative, inventive, shrewd, and beautiful”⁴⁶⁷). Su concepto es abarcativo (“face it as a whole [...] in the areas of space, expression, and movement”⁴⁶⁸) y desarrolla un juego de contrastes, tensiones y diferencias dirigidas (“an interplay of directed tensions”⁴⁶⁹). El cuerpo del personaje se ve cargado por las energías de su entorno. Su poder crece según la resonancia de su cuerpo y su movimiento en la dinámica audiovisual. Arnheim muestra las afinidades entre modos distintivos: percepción y pensamiento, reflexión e intuición, registro e invención. El acceso de Arnheim a las artes plásticas del siglo XX y su relevancia en el cine parten de la nueva recepción del barroco según Michelangelo como concepto plástico y concepto espiritual al mismo tiempo. La sensación espiritual no se deriva de un fondo de lectura ni resulta un suplemento del arte sino depende de una paradoja de la corporeización (*embodiment*) inmediata, la cual adopta Arnheim para la estética del cine como expresión performativa. Según una percepción presencial, lo bello no es representativo: “We are beginning to see that perceptual expression does not necessarily relate to a mind ‘behind it’.”⁴⁷⁰. Con la plasticidad y performatividad en el cine de Hernández llega esta recepción de las artes plásticas en el cine a un nuevo nivel.

La corporeización presencial y espiritual recibe una resonancia particular en RABIOSO SOL, RABIOSO CIELO (2009) que reflexiona sobre una coexistencia entre el presente y un tiempo mítico. La relación entre Ryo y Kieri, que tran-

⁴⁶⁶ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye* (California: University of California, 1974), 6.

⁴⁶⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception*, 5.

⁴⁶⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception*, 9.

⁴⁶⁹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, 11. Véanse también las notas de Christov-Bakargiev sobre los párrafos de Arnheim: Christov-Bakargiev, *Rudolf Arnheim*, s. pág.

⁴⁷⁰ Arnheim, *Art and Visual Perception*, 451. La construcción de la Basílica de San Pedro es un ejemplo frecuente en la teoría del arte para explicar el compromiso integral del barroco, como indica Arnheim en la misma página ya citada: “‘The symbolic image of weight’, says Wölfflin, ‘is maintained, yet dominated by the expression of spiritual liberation.’ Michelangelo’s dome thus embodies ‘the paradox of the baroque spirit in general.’”

sitan los espacios de *gay cruising* en el Moloc de México D.F., se ve amenazada por una tensión entre el cielo y el mundo subterráneo. La diosa Corazón del Cielo baja a la tierra en la persona de Tatei para estimular a Ryo a encontrar el amor y la felicidad. Tari, el guardia del mundo subterráneo Mictlán y representante del fuego, se enamora de Ryo, se pone celoso y lo secuestra. Como en una cosmología encarnada se enfrentan los elementos. Ryo, el representante terrestre del agua, se ofrece y se entrega de una forma altruista, Kieri, un representante terrestre del viento, busca la satisfacción rápida y no comprometida. Se enamoran el uno del otro, pero son intervenidos por la rabia entre el fuego y la luz del cielo. Hernández inicia su película con una cita de los Informantes de Sahagún, manifiesto antropológico de las culturas precortesianas:

¿Cómo habremos de vivir? No se mueve el Sol. ¿Cómo en verdad haremos vivir a la gente? Que por nuestro medio se robustezca el Sol. Sacrifiquémonos, muramos todos.⁴⁷¹

Bajo la impresión de una noche eterna con el Sol paralizado, los dioses se reúnen según el mito fundador de Teotihuacán para preguntar quién se sacrificará para resucitar el Sol, reiniciar los días y las noches y ofrecer así la posibilidad de seguir viviendo en el mundo.

A pesar de ofrecer más de una reminiscencia de la cultura mexicana precortesiana, el encuentro con las leyendas aztecas resulta decepcionante si lo comparamos con las películas de Juan Mora Catlett (*RETORNO A AZTLÁN*, 1990, *ERÉNDIRA IKIKUNARI*, 2006). *RABIOSO SOL, RABIOSO CIELO* alimenta sus asociaciones libres de citas pictóricas del orientalismo en *LAS MIL Y UNA NOCHES* de Pasolini (*IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE*, 1973), de la iconología visceral en *NAZARENO CRUZ Y EL LOBO, LAS PALOMAS Y LOS GRITOS* (1975) de Leonardo Favio, del mito de Orfeo y Eurídice y del final dramático de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare [1597]. Reaparece el demonio del mundo subterráneo de la escena en *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE*, en la que Shahzamán baja a una “sala del sotteraneo” en medio de la naturaleza, se enamora de la Giovietta secuestrada y despierta así los celos del demonio que lo persigue y arrastra para llevarlo consigo. Igual que Pasolini, Hernández sorprende con la interconexión de los tiempos separados. En el encuentro físico con el joven enamorado, el demonio se lo lleva al aire en un vuelo entre los mundos separados. Sin embargo, Hernández evoca la intervención inmediata del cie-

⁴⁷¹ Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 25.

lo para derrotar al demonio mientras que Pasolini demuestra el triunfo del mundo subterráneo. *RABIOSO SOL, RABIOSO CIELO* honra el amor ante la deidad como en *NAZARENO CRUZ Y EL LOBO, LAS PALOMAS Y LOS GRITOS*, donde el amor ante un Dios cristiano supera el culto pagano. La película argentina más taquillera del siglo XX, y sin duda la fundadora del mito Favio como uno de los cineastas más impactantes en América Latina, sirve al equipo de filmación para enfatizar la exaltación del amor y la puesta en escena de las fuerzas antagónicas en un contexto onírico del paisaje. Pero la inspiración se limita a estructuras visuales y no contempla la contraparte sonora que marca el cine de exceso de Favio con sus gritos y sollozos interminables. Favio produce una sobrecarga energética a menudo insoportable para el espectador porque molesta su buen lugar como intrusión agresiva de contagio. En cambio, la belleza del cuerpo idealizado de Hernández crea una imagen distante y remite al carácter de la fotografía.

Algunos elementos del cine popular de Favio sirven como molde para el cine arte contemporáneo: la falta de la mediación entre el primer plano y el plano general que produce una alteración en la sensación del espectador, la escenografía artificial sin profundidad de campo que remite al espacio teatral y la coreografía de los personajes que crea un pasaje entre el cine y la danza⁴⁷². Con referencia a la definición abierta de *screeendance* de Douglas Rosenberg⁴⁷³ propone Mariel Leibovich una nueva relación entre el video arte y el trabajo coreográfico de Favio como cualidad híbrida de procedimientos estéticos⁴⁷⁴. En la recepción de Favio en los años 1990 se articula un giro hacia la condensación del plano sin progreso narrativo. El momento extenso que acusa “el impacto de una pasión” abre al mismo tiempo un espacio libre para “asociaciones líricas o visuales” fuera de la “relación causa-efecto”⁴⁷⁵. La puesta en escena del amor puro entre los “personajes solitarios, abandonados, huérfanos”⁴⁷⁶ y la “disolución de toda cotidianeidad y de toda psicolo-

⁴⁷² Mariel Leibovich, “(Otra) videodanza o el caso de *Aniceto* de Leonardo Favio”, en *Visualidad y dispositivo(s): arte y técnica desde una perspectiva cultural*, ed. por Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016), 129–36, aquí 133.

⁴⁷³ Douglas Rosenberg, “Apreciaciones sobre la danza para la cámara y manifiesto”, *Catálogo del 5º. Festival Internacional VideoDanzaBA* (1999), s. pág.

⁴⁷⁴ Leibovich, “(Otra) videodanza o el caso de *Aniceto* de Leonardo Favio”, 131.

⁴⁷⁵ David Oubiña y Gonzalo Moisés Aguilar, *El cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones* (Buenos Aires: Nuevo Extremo, 1993), 117.

⁴⁷⁶ Oubiña y Aguilar, *El cine de Leonardo Favio*, 122.

gía del personaje”⁴⁷⁷ se pueden leer como condiciones previas para el cine de Hernández: los amantes de Favio se presentan como “figuras de aire, son ingravidos, puros, elementales, inmaculados, inocentes, asociados a una naturaleza paradisíaca”⁴⁷⁸.

Tomando como ejemplo la adaptación teatral y musical del mito de Orfeo y Eurídice, explica el teórico de la cultura Klaus Theweleit⁴⁷⁹ cómo las artes reemplazan la promesa católica de la redención a partir del renacimiento. Orfeo se convierte en el representante del movimiento secular, la nueva divinidad se halla en la belleza artística que representa la civilización del mundo. Se trasciende el afecto en la culminación estética. El nexa entre la poética (Pasolini), la representación de las artes (Orfeo y Eurídice) y una finalidad dramática (Romeo y Julieta) construye el amor como un acto predeterminado por su fugacidad y perpetuado en su transfiguración artística. Según Hernández el amor mismo puede sobrepasar estas limitaciones por su ilimitación temporal del instante. La constelación contemplativa termina en un ciclo. Su modelación paulatina detiene la mirada y la concentra en el momento asombroso que se dona.

El crítico mexicano de las polémicas más notorias, Jorge Ayala Blanco, descreditó las invenciones de Hernández como ilusión “ultraintelectualizada”: el deambular por los escenarios fantasmales que contrasta con un paisaje onírico se recibe como lógica de los “submundos y mundos-aparte”⁴⁸⁰. Sin embargo, más allá de la estilización y el eclecticismo sorprende Hernández con un engranaje de los tiempos y espacios que justamente no se presentan como mundos-aparte. La pieza de unión entre el tiempo de la gran ciudad y el tiempo mítico es tan concreta como un lavabo en casa⁴⁸¹, en el que los protagonistas sumergen su cara para encontrarse con su amor. Es tan figurativa como el sueño del personaje que se despierta en otro tiempo, a la manera del cuento “La noche boca arriba” de Julio Cortázar⁴⁸², donde el desdoblamiento –el herido en el hospital y el perseguido en la selva de un tiempo mítico– no se deja aclarar en los momentos de su unión y división irreconciliables. La

fascinación de Hernández por la unión entre el tiempo de la gran ciudad y el tiempo mítico construye un triángulo indisoluble entre los amantes Ryo y Kieri y el intruso Tari, en el que se interpelan y superponen los puntos de vista cuando el sueño de uno se convierte en la imagen onírica del otro. Hernández sorprende con el uso cuidadoso y pronunciado del blanco y negro en el tiempo de la gran ciudad, del color en los espacios del cielo y el mundo subterráneo (sencilla en la altura y calurosa en la profundidad), y una enorme riqueza de tonalidades intermedias para caracterizar el grado de nivelación en el Tercer Mundo, el mundo intermedio de la tierra en el tiempo mítico. Los detalles de la creación cromática son, por tanto, atribuibles a una visión poética del instante que articula movimientos de nudo en nudo, pasando por niveles de profundidad en el eje vertical.

Pasolini, el modelo más importante de Hernández, dice de sí mismo que detesta el naturalismo, ya que no considera la naturaleza como natural ni la reconstrucción de la película como naturalista⁴⁸³. La diferencia entre la percepción del ojo y el registro de la cámara estimula la modulación artística de la imagen:

Los colores de la realidad son demasiados, tantos que no los percibimos bien con los ojos. Nuestro ojo está habituado a un número inmenso de colores absurdos que componen la realidad. El cine los capta directamente, por lo que hace falta ser extremadamente selectivo en el color. Es necesario escoger pocos colores y absolutos como la pintura, como en los cuadros. Este problema me apasiona mucho.⁴⁸⁴

La selección cromática recrea una visión específica del paisaje vinculando el “mundo sagrado, antiguo, religioso”, con un tiempo actual, “esencialmente laico y tecnificado”, como aparece en MEDEA (1969) de Pasolini⁴⁸⁵. La tonalidad sutil en IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE proyecta una congruencia entre el cuerpo humano y el paisaje onírico. La apariencia del ser humano desnudo, que exhibe sus genitales en el entorno natural, borra el discurso

⁴⁷⁷ Oubiña y Aguilar, *El cine de Leonardo Favio*, 115.

⁴⁷⁸ Oubiña y Aguilar, *El cine de Leonardo Favio*, 116.

⁴⁷⁹ Klaus Theweleit, “Monteverdi’s *L’Orfeo*: The Technology of Reconstruction”, en *Opera Through Other Eyes*, ed. por David J. Levin (Stanford: Stanford University, 1993), 146–76.

⁴⁸⁰ Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano*. 72–8.

⁴⁸¹ Un magnífico plano alusivo a Aniceto en la última obra de Favio (*Aniceto*, 2008) cuando el personaje enfrenta su pasión en el lavabo.

⁴⁸² Julio Cortázar, *Final del juego* (Madrid: Alfaguara, 1993 [1956]), 159–68.

⁴⁸³ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema: tomo secondo*, en: *Tutte le opere*, ed. por Walter Siti (Milano: Mondadori, 2001), 2786.

⁴⁸⁴ José Ángel Cortés, “Entrevista con Pier Paolo Pasolini”, en *AdVersusS: Revista de Semiótica* 4 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_entrevista.htm, s. pág. Véase también la selección cromática en el texto original: Pasolini, *Per il cinema*, 2791–2.

⁴⁸⁵ Amílcar Romero, “Pier Paolo Pasolini: el mundo único de un autor”, en *AdVersusS: Revista de Semiótica* 4 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_mundo.htm, s. pág.

crítico-social⁴⁸⁶. El cuidado de la cromática es ante todo un homenaje al cuerpo humano y sus placeres en un tejido de asociaciones.

Desde esta perspectiva se aclara el estilo alusivo hacia los contextos míticos que persigue Hernández en una interpretación autónoma. La luz cambia según la influencia del cielo, la tierra y el infierno. Las modalidades transitoria y regenerativa del amor se asocian con las texturas y tonalidades de la ceniza y la tierra. La piel afectada por el amor se convierte en ceniza, el cuerpo del amante se petrifica, y la ansiedad por el amor lo resucita de la tierra. Las texturas, contrastes y colores permiten asociaciones libres sin renunciar un contexto localizado en la cultura mexicana, como aclara Hernández en los últimos créditos de su película: “Esta es una película auténticamente mexicana”, detallando los lugares de rodaje en Cadereyta de Montes, Toluquilla, Cacahuamilpa, Lomas de Plateros y México D.F. Como en el caso de Pasolini, las figuras no se inscriben en los lugares sino en una creación alusiva que transgrede las limitaciones del cine nacional.

Conforme a una visión integral de los tiempos y espacios se nos plantea la presencia de lo sagrado como elemento unificador de la sensación corporal y el pensamiento distante. La imagen del sol corresponde con un remedo del sol cuadruplicado en las paredes de la construcción que sostienen un puente de la gran ciudad. En ellos aparece la diosa Corazón del Cielo convertida en la mujer Tatei. La entrega feliz de Ryo corresponde con la caída de aguaceros, la reaparición del agua en el desierto, el desplazamiento a un espacio bajo el agua, como en *NAZARENO CRUZ Y EL LOBO*. Los espacios naturales de la cultura mexicana se ven energéticamente dinamizados por elementos ajenos. Pasolini ya planteó una visión poética del cine transnacional en 1972: “No creo en el nacionalismo cinematográfico. No creo en ningún nacionalismo, porque es estúpido. [...] El poder no es nacional, sino transnacional. El cine es transnacional propiamente por su naturaleza.”⁴⁸⁷ Su estrategia común es la activación

⁴⁸⁶ Véase la expresión del eros por medio de la exposición de los genitales en la Trilogía de la Vida de Pasolini que desvela la crisis cultural a finales de los años 1960: “nella prima fase della crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli Anni Sessanta –in cui cominciava a trionfare l’irrealtà della sottocultura dei ‘mass media’ e quindi della comunicazione di massa– l’ultimo baluardo della realtà parevano essere gli ‘innocenti’ corpi con l’arcaica, fosca vitale violenza dei loro organi sessuali. Infine, la rappresentazione dell’eros, visto in un ambito umano appena dalla storia, ma ancora fisicamente presente (a Napoli, nel Medio Oriente) era qualcosa che affascinava me personalmente, in quanto singolo autore e uomo”. Pier Paolo Pasolini, “Abiura dalla *Trilogia della Vita*”, en *AdVersus: Revista de Semiótica* 4 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_abiura.htm, s. pág.

⁴⁸⁷ Cortés, “Entrevista con Pier Paolo Pasolini”, s. pág.

sensible del espectador al contemplar una constelación polimórfica del cuerpo y sus órganos. El estilo alusivo y detenido invita a pensar y asociar ideas propias. Los actores aclaran su función de un papel transitorio y se despiden de los espectadores con un guiño complaciente (Giovanna Zacarías y Javier Oliván) para agregar un carácter de función teatral a la película⁴⁸⁸.

El juego con elementos criollos transforma la genealogía del sincretismo. La filmación en picado de Tari en su cama evoca, por medio del efecto del pliegue de la sábana iluminada alrededor del hombre desnudo, el mito del mestizaje en la reencarnación de la Virgen morena de Guadalupe en la Tilma de Magüey. El plano enfoca el cuerpo, pero corta la cabeza según una visión polimórfica del cuerpo. El *tableau vivant* expone la imagen fotográfica enmarcada como unidad sustancial del plano fílmico en la poética audiovisual. De ahí podemos aplicar, de una forma abarcativa, la filosofía de la imagen según Waldenfels que analiza la oscilación entre la presentificación y despresentificación de la imagen y las correspondencias y desviaciones.

⁴⁸⁸ El mismo guiño muestra Lisandro Alonso con la escena final de la primera versión de su opera prima *La libertad*, cuando el actor Misael Saavedra se ríe ante la cámara para separar el personaje de ficción del peón que él sigue siendo.

Carlos Reygadas: la contemplación del ciclo de la vida y las resonancias del ser en el mundo

Con cuatro largometrajes en el curso de diez años, Carlos Reygadas se ha convertido en una de las figuras protagónicas del cine independiente mexicano que aspira a ser un cine arte internacionalizado. La enorme diferencia entre la recepción nacional e internacional se agudiza en el balance de su última película *POST TENEBRAS LUX* (2012) que motivó solamente a 18.800 personas a verla en México, mientras que fue vendida a 60 mercados de cine en las Américas, Asia y Europa. Desde el inicio de su carrera, Reygadas se ha perfilado como un intelectual cosmopolita y autodidacta en el cine tras una carrera de abogado y prácticas en derecho internacional en Bruselas. Mientras que las tramas de sus películas se localizan siempre en diferentes lugares y comunidades de México e iluminan diferentes facetas de las culturas populares que representan, la estética de Reygadas revela una afiliación al cine arte mundial en contacto con Abbas Kiarostami, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Andrei Tarkovski, Alexander Sokúrov, Wong Kar-wai y Apichatpong Weerasethakul, entre otros. La mayoría de los estudios sobre Reygadas se limitan a los elementos narrativos de sus películas y no han considerado el desarrollo de su estética.

Su opera prima *JAPÓN* (2002), apoyada por Hubert Bals Fund⁴⁸⁹ en los Países Bajos, ya reúne una colaboración internacional considerable de productoras procedentes de México (No Dream/Mantarraya, Reygadas), Suecia (Solaris), Alemania (ZDF) y Francia (Arte). El estreno en el festival de Rotterdam es seguido por la mención especial Cámara de Oro en Cannes y la participación en 16 otros festivales de renombre internacional. A pesar de la buena acogida en la crítica, la opera prima permanece a la sombra de *BATALLA EN EL CIELO* (2005) y *STELLET LICHT* (2007). La publicación de nuevas críticas sobre *JAPÓN* a partir de 2010 y su reconocimiento como una de las 30 películas

⁴⁸⁹ La contribución de 25.000 euros corresponde a la séptima parte del presupuesto que apenas alcanza los 200.000 USD, a pesar de usar materiales costosos de 16mm Cinemascope.

emblemáticas del cine mexicano⁴⁹⁰ indican un valor latente de JAPÓN que se está convirtiendo en una de las obras influyentes del nuevo cine mexicano.

La escena inicial de JAPÓN reúne los elementos de la trama entre la vida y la muerte y aclara además que sus contenidos están íntimamente ligados a las formas de ver y escuchar⁴⁹¹. El encuentro con la naturaleza adopta una mirada externa con una focalización reducida de la cámara: el espectador participa de las miradas dentro de un marco mucho más limitado. La cámara se desplaza además entre la perspectiva del hombre y de otras personas, así como entre perspectivas imposibles que implican un distanciamiento libre. La mirada gira y se desplaza de una forma tranquila sin que el espectador pierda su buen lugar –una posición relajada y no implicada en la acción–. El espectador siente el momento estable, se fija en los objetos y sonidos y dispo-

⁴⁹⁰ Karim Benmiloud, “Carlos Reygadas: Japón (2002)”, en *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, ed. por Christian Wehr (Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2016), 525-46.

⁴⁹¹ Para mostrar el vínculo particular entre la percepción y el pensamiento repito aquí la escena de apertura: luces de autos detenidos aparecen en un túnel, escuchamos la decimoquinta sinfonía de Shostakóvich, el embotellamiento de vehículos se disuelve lentamente y el plano inicia un desplazamiento con la fila de autos que sale del túnel, no hay filtro por un vidrio de un vehículo ni otra información sobre el vehículo o sus ocupantes como portadores del punto de vista, se notan movimientos sutiles de la base que sostiene la cámara por las irregularidades de la ruta, la imagen se concentra en la ruta, tres cuartos ocupan la ruta a poca distancia focal y los edificios al lado y luego los paisajes limítrofes, un cuarto cubre el cielo, el montaje sitúa pegados unos trozos de camino saliendo del Distrito Federal hacia las afueras desde el amanecer en el transcurso de la mañana, el sol a contraluz estorba por momentos la visión, en etapas diferentes cambia el tiempo entre un cielo despejado, brumoso y nublado, de pronto, en plena naturaleza, aparece el ruido del vehículo sobre el camino de tierra y la música se detiene, el plano baja al techo de una camioneta tipo pickup cuando para el vehículo y una mano golpea sobre el techo, la cámara enfoca la mano que hace un gesto a la derecha, la cámara gira hacia la hierba en el suelo, avanzando poco a poco, escuchamos primero los pasos de una persona y luego su aliento ruidoso, despacio se levanta la vista entre magueyes y tunas, al fondo se puede ver el final del altiplano y el comienzo de una barranca, después de un corte estamos a unos metros detrás de un hombre (en un plano entero) que está mirando la naturaleza, el hombre sigue su camino, escuchamos un susurro, el corte pasa a un primer plano de la cabeza que gira a la izquierda, el plano gira hacia la izquierda y enfoca a un niño agachado entre los magueyes susurrando fuertemente “agáchate” e indicando algo en el cielo con gestos agitados, en un contraplano vemos la cara del hombre girando la cabeza, en otro contraplano vemos al niño en un plano medio, después de un corte un plano del cielo con una paloma a cierta distancia, se escucha un tiro, el plano sigue a la paloma que cae al suelo, después de un corte nos encontramos detrás de los magueyes, en un *travelling* vemos apenas entre las hojas al niño corriendo hacia la paloma, después de un corte vuelve la cámara a la mirada del hombre, un plano medio se fija en el niño que levanta la paloma, y pasa a un plano detalle de la paloma en las manos del niño que intenta quitar la cabeza de la paloma herida y viva sin lograrlo.

ne del tiempo necesario para reflexionar sobre su mediatización, cuando las deficiencias del dispositivo de la cámara y la elaboración artificial del sonido se dejan notar. La concentración en la música de Shostakóvich contrasta con una imagen plenamente sonora. Más adelante en la película entenderemos que el hombre con un walkman o MP3 portable es el portador de esa música clásica. El acto de escuchar limita y focaliza la percepción y no la complementa o la amplía. Como explica Michel Chion, el primer valor añadido del sonido a la visión es “la estructuración misma de la visión, enmarcándola rigurosamente”⁴⁹².

El pintor Pedro sale de México D.F. con un arma a una reserva natural (Barranca de Metztitlán) para terminar allí con su vida. El contacto con la naturaleza en la barranca y con la anciana Ascen, que le ofrece alojamiento en su casa, fuera del pueblo en una colina de la barranca, le hace cambiar su opinión y volver a experimentar las ganas de vivir. Él convence a Ascen de tener relaciones sexuales con él en el día de su partida. El mismo día un pariente joven de Ascen toma posesión de su derecho sobre la casa vieja como heredero. Con una bandada de hombres demuele la casa y extrae las piedras antiguas para llevarlas. Un accidente trágico, a causa de la sobrecarga de las piedras, confronta al forastero al final con la muerte de la anciana.

Tal como Werner Herzog, así afirma Reygadas, construye su película desde el paisaje que inspira las ideas. Recordando el conflicto entre naturaleza y civilización en la obra de Herzog se puede comparar el concepto de Reygadas con un “modo de reflexionar sobre el límite de nuestro mundo y de nosotros mismos”⁴⁹³. Asimismo, los lugares filmados poco conocidos, preferidos por el cineasta desde una infancia muy feliz, revelan una correspondencia secreta con el imaginario de la nación mexicana, como descubre Reygadas después del rodaje: “En un libro de fotografías de Juan Rulfo que acabo de recibir como regalo hay muchas imágenes de este canyón tomadas en los años 40. Se ven exactamente igual que hoy: nada ha cambiado.”⁴⁹⁴. Los paisajes idealizados y la fuerza y sabiduría de una mujer oriunda, como representante de

⁴⁹² Michel Chion, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 19.

⁴⁹³ Werner Herzog, “Expuestos a la naturaleza”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 105–20, aquí 110.

⁴⁹⁴ Chuck Stephens, “Entrevista con el director Carlos Reygadas por Chuck Stephens para la revista *Cinéma Scope*”, en *Primordiales* (2002), consultado el 10 de junio 2016, www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_el_director_carlo.htm, s. pág.

la Madre Tierra –son escenarios de la historia del cine mexicano frecuentemente relacionados con la mitología según Carlos Monsiváis⁴⁹⁵– actualizan el imaginario de una nación cuya desintegración social se ve superada mediante la reinsertión en la vida rural. El imaginario impreciso del título Japón, reducido a una noción del lugar ajeno donde se recibe primero la luz del día (“existe este lugar en el que sale el sol de vuelta todos los días”⁴⁹⁶), apunta al mismo tiempo a una cualidad transnacional como dimensión necesaria de la película.

La figura del suicida arrepentido y la relación espiritual con la naturaleza vincula JAPÓN CON EL SABOR DE LAS CEREZAS (TA'M-E GILÂS, Abbas Kiarostami, 1997), homenaje a FRESAS SALVAJES (SMULTRONSTÄLLET, Ingmar Bergman, 1957), y con SACRIFICIO (OFFRET, Andrei Tarkovski, 1986). A pesar de que Reygadas cita varias películas de Andrei Tarkovski (hay también imágenes y sonidos que remiten a ANDREI RUBLIOV, 1966, SOLARIS, 1972, y STALKER, 1979) –un hecho que le ha originado el sobrenombre “el Tarkovski mexicano”– me refiero aquí a las relaciones más intensas que enfocan la reflexión sobre la contemplación de la naturaleza como fuente de la vida. El protagonista de Bergman recibe su estímulo para seguir viviendo de las fresas silvestres que encuentra en su camino en la primavera y que le hacen recordar el amor de su vida. Bergman organiza el balance entre vida y muerte por la modalidad de la introspección a continuación del estímulo sensual. Es el modo de la memoria de Marcel Proust: el sabor de la *madeleine* en *La recherche tu temps perdu* / *En busca del tiempo perdido: por el camino de Swann* [1913]. La puesta en escena de la memoria ejerce un cambio simbólico: la regeneración por medio de la memoria. En cambio, el cineasta en la película de Kiarostami recorre los alrededores de Teheran en busca de alguien que le ayude a suicidarse. El polvo de la naturaleza seca contrasta con los motivos vitales de las conversaciones sobre la vida y la muerte. La constelación contrastiva se manifiesta varias veces en la toma panorámica en picado del auto pequeño en la naturaleza del desierto, cuando la imagen sonora nos acerca lo máximo posible al discurso dentro del auto en sus momentos claves. El sabor de la cereza, una sensación valiosa y desconocida dentro de un espacio infértil, es finalmente la “metáfora viva”⁴⁹⁷ que permite recobrar las fuerzas. El tercer modelo de Tarkovski vincula la idea de la regeneración con un acto de redención. Tarkovski tras-

⁴⁹⁵ Joanne Hershfield, “Nation and post-nationalism: the contemporary films of Carlos Reygadas”, en *Transnational Cinemas* 5, n. 1 (2014): 28–40.

⁴⁹⁶ Stephens, “Entrevista con el director Carlos Reygadas”, s. pág.

⁴⁹⁷ Una alusión a la obra de Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Madrid: Cristianidad, 1980).

ciende la regeneración y el despertar sexual del hombre de mayor edad con la sirvienta como una reunión mística con una bruja para evitar una catástrofe que anuncia el fin del mundo. La cualidad espiritual anticipa la finalidad del ser humano en el camino hacia la prueba final, la ofrenda del creyente que destruye sus bienes terrenales.

La película de Reygadas muestra una fuerte relación de empatía con sus tres directores modelo, pero su enfoque no es la imagen mental –la síntesis del relato y correlato imaginario de la experiencia espiritual del pasado–. Bergman y Tarkovski prefieren la traducción didáctica del encuentro espiritual, promueven una separación entre las imágenes de la realidad presente y una surrealidad. Reygadas se inclina más por el modelo de Kiarostami sobre la visión externa en entornos naturales que excluye la introspección. A Reygadas le fascinan los momentos de permanencia en el cine de Kiarostami: “When I saw that Kiarostami didn't cut and didn't cut, I said thank you [...] there is so much more happening there”⁴⁹⁸. Reygadas combina el respeto por el espectador con un respeto por las cosas (“the on-moving thing”) para estimular una experiencia viva.

En una aplicación libre del formato ancho Cinemascope se adapta la visión tarkovskiana a la realidad de un pueblo mexicano y se modifica de una forma significativa cuando Reygadas transforma la trama de SACRIFICIO de una forma grotesca: si Tarkovski muestra una estructura paternalista arcaica en imágenes sobresaturadas de belleza –la visión icónica del adulterio cuando la unión asimétrica del patrón con la sirvienta se eleva en el aire– invierte Reygadas las reglas del machismo. Un hombre más joven con una dolencia física patente y cierta discapacidad sexual obliga a una anciana a poner en escena un acto carnal de su imaginación que fracasa ante las circunstancias presentes e invariables. La cámara produce en esta escena la mayor distancia posible, cuando observamos en un plano de conjunto desde un punto de vista privilegiado la torpeza de Pedro que dirige a la pobre Ascen en la cama sin resultado, mientras el tiempo de la observación se extiende. En un primer plano Ascen le ofrece consuelo a Pedro frente a su incapacidad y tristeza. Luego los cuerpos desnudos se minimizan cuando el plano general se distancia de la cama y convierte la habitación en un espacio enorme y vacío. La ofrenda de Tarkovski en SACRIFICIO –el patrón incendia su casa– se experimenta en la película de Reygadas de una forma involuntaria. Ascen cede ante el de-

⁴⁹⁸ Carlos Reygadas, FULL INTERVIEW ON JAPÓN, entrevista con Jason Wood, ed. por Eileen Anipare (2015), consultado el 10 de junio 2016, www.youtube.com/watch?v=UDZk3n1zfp4.

seo de su pariente y acepta la demolición de su propia casa. En un intento poco decidido, el forastero interviene por un momento para interrumpir la demolición. Ascen demuestra su sabiduría frente a la situación haciendo las paces con la gente del pueblo como anfitriona y los atiende a todos. La inversión irónica de los modelos del cine espiritual por parte de Reygadas desnuda realmente las condiciones patriarcales. El cineasta se atreve a montar solo una vez una secuencia corta de un ensueño⁴⁹⁹: una chica bella en bikini se acerca saliendo del mar, pasa por el primer plano y se dirige a la anciana Ascen, también presente en la playa, para besarla en la boca, simbolizando así un relevo entre ambas mujeres. En las demás escenas, el plano establece relaciones físicas inmediatas. La metáfora viva, el espectador de JAPÓN no la encuentra en una imagen poética como las FRESAS SALVAJES y EL SABOR DE LAS CEREZAS, sino en el acto de compartir sensaciones corporales.

La cámara de Reygadas se acerca a la naturaleza alternando la belleza de la vista panorámica con los detalles del movimiento humano y sus roces con la materialidad física de su entorno directo: vistas al suelo aclaran la gravedad del peso en la altura, las molestias de los caminos pedregosos y empinados, el sol resplandeciente de las primeras horas del día sin luces adicionales subexpone las cosas que quedan a la sombra y sobreexpone las cosas iluminadas, limitando así la capacidad de ver los contrastes. El calor extremo de la tarde y la sequía se alternan con el aguacero sorpresivo, miradas imposibles se esconden detrás de una planta o en lo alto de un árbol y son productos de giros y *travellings*. La textura del granulado de 16mm concuerda con las borrosidades y la textura marcada del polvo, la ropa gastada y la piel arrugada de la gente. La belleza y la inhospitalidad del entorno están en consonancia con la fotografía de la gente oriunda y el forastero que expresan la tranquilidad y el agobio de vivir en un entorno extremo. El transcurso de cinco días se experimenta con la extensión de las primeras fotografías del amanecer, reduciendo los obstáculos del día caluroso y alargando de nuevo los descansos en la sombra hasta llegar a la noche. La vasta altura de la quebrada se llena de sonidos, como el canto de los pájaros o la lluvia. Observamos aquí la mayor cercanía con el concepto de la percepción amodal desarrollado en el cine de Alonso, Citarella, Amaral y Rocha.

⁴⁹⁹ Reygadas menciona en las entrevistas sobre JAPÓN su admiración por los bellos elementos surrealistas en las películas de Luis Buñuel de los años 1950 y 1960 y de Carlos Saura hacia finales del franquismo. La escena del sueño se puede ver como un guiño del artista hacia sus maestros españoles.

Las alusiones a Tarkovski están presentes tanto en citas de imágenes como de sonidos. El viaje de Ascen, sentada sobre el transporte que lleva las piedras al final recuerda por ejemplo el viaje a la zona en STALKER: se logra una reconfiguración perfecta entre la cabeza de la anciana, filmada por detrás pasando por la naturaleza de la quebrada, y el montaje con el sonido extraño de una vagoneta tipo draisiana. Como aclara Andrei Tarkovski en sus ensayos *Esculpir en el tiempo*, cada impresión naturalista en el cine es el efecto de un trabajo minucioso que subraya la máxima artificialidad del medio⁵⁰⁰. Cada sonido es estructurado e hiperbolizado y suprime otros sonidos para que una clara imagen sonora logre resaltar de la cacofonía que se produce en una filmación en directo.

Los resultados del cineasta corresponden a los experimentos del ingeniero. Pierre Schaeffer⁵⁰¹ y a continuación Michel Chion⁵⁰² evidencian los umbrales temporales, armónicos e intensos de la imagen sonora para producir un reconocimiento en el espectador. Su referencia es la latencia del oído que establece los patrones paulatinamente y exige un concepto abstracto para la realización de un efecto:

Las dimensiones físicas de los objetos sonoros son [...] un medio cómodo de provocar *percepciones* características, cuya simplicidad o complejidad no guarda ninguna relación necesaria con la composición acústica de lo que se percibe.⁵⁰³

Un buen ejemplo en JAPÓN es el despertar después de la primera noche en la barranca donde se intercala una imagen sonora con los fuertes gemidos de un cerdo agonizante, en una imagen prácticamente negra y desubicada. Después de sumergirse en la escena sonora por un tiempo llegamos a detectar una habitación oscurecida luego del amanecer en la que se despierta el artista después de su primera noche. El acto de la matanza sucede fuera de la imagen. En su balance de la interacción entre la visión limitada y la audición ampliable plantea Chion la pregunta sobre si lo sonoro siempre codifica el tiempo (en nuestro caso la anticipación del porvenir de la muerte del cerdo) y lo visual el espacio (en nuestro caso la espacialidad oscurecida)⁵⁰⁴. Si tenemos en cuenta que lo visual no solo enmarca la percepción sino también delimita

⁵⁰⁰ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (Madrid: Rialp, 2002 [1985]), 187–8.

⁵⁰¹ Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 97–156.

⁵⁰² Chion, *La audiovisión*, 23.

⁵⁰³ Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 98.

⁵⁰⁴ Chion, *La audiovisión*, 130.

la escena a través del plano secuencia y sus bordes visuales (“no hay lugar de los sonidos ni escena sonora preexistente”⁵⁰⁵), podemos detectar una disposición estructural a favor de la limitación de la vida frente a un espacio no perceptible en su extensión. La orientación vacila y se sostiene en la percepción misma sin poder medir sus bordes.

La contraparte de esta interpelación de la imagen sonora en la imagen visual es la aplicación de música en la banda sonora, representada por unas cintas musicales que trae el forastero consigo como un legado de Tarkovski: sinfonía no. 15 de Dmitri Shostakóvich (1971), “Miserere” de Arvo Pärt (1989/1992), aria “Erbarme dich, mein Gott” de la Pasión según San Mateo de Johann Sebastian Bach (1727), “Cantus in Memoriam Benjamin Britten” de Arvo Pärt (1977). Tarkovski señala el conflicto entre la música, la imagen sonora y la imagen visual:

La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda consecuencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesantes desde el punto de vista del arte cinematográfico, cosa que yo he procurado en mis dos últimas películas: STALKER y NOSTALGHIA. Para conseguir que la imagen filmica sea real y plenamente sonora, probablemente haya que prescindir conscientemente de la música. Viendo las cosas desde un punto de vista estricto, el mundo transformado filmicamente y el musicalmente elaborado son dos mundos paralelos, en conflicto.⁵⁰⁶

Un ejemplo ilustre de los años 1990 es el “voto de castidad” del *Manifiesto Dogma 95* que prohíbe el uso seductor de la acentuación musical artificial ajena a la situación de la filmación para normalizar este conflicto. Reygadas aprovecha su banda sonora para caracterizar el aislamiento de su protagonista. El artista escucha las cintas contemplando el paisaje, y cuando el espectador lo acompaña, desaparecen los demás sonidos y se aumenta la sensación de aislamiento. Los conflictos irónicos entre el forastero y la comunidad son evidentes: el grupo de cazadores que lleva al artista en su auto al pueblo en la barranca no escuchan el “Miserere” de Pärt, sino hablan todos a la vez. El grito del conductor aristócrata que llama a los “pendejos” al silencio marca la separación entre las élites y la cultura popular. Cuando en el bar del pueblo instalan un radiocasete gigante para escuchar música folclórica en un momento en el que el artista busca la inmersión en la música coral de Bach, el forastero

⁵⁰⁵ Chion, *La audiovisión*, 73.

⁵⁰⁶ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 187.

destruye el radiocasete y acentúa así su aislamiento. Para poder relacionarse con Ascen (un nombre identificado con la ascensión de Cristo), Pedro necesita compartir la música de Shostakóvich con ella prestándole sus auriculares. De esta forma, la música tiene siempre una doble función inclusiva-exclusiva que exige un desdoblamiento del espectador entre la inmersión en la música y el distanciamiento crítico de la imagen. La posición del espectador está condicionada por la mediación entre elementos irreconciliables.

En JAPÓN culmina el enfrentamiento entre la vida y la muerte en dos largos giros sobre el propio eje de la cámara (uno de los paralelos con Hernández) y un acompañamiento musical que sobrepasa la percepción física de los cuerpos. Al término de la primera hora se enfrenta el artista al acto de matarse durante un aguacero en la altura de la quebrada y cae al lado de un caballo muerto y podrido, sin poder suicidarse. La imagen plenamente sonora desaparece y se sustituye por el violín y el canto de la aria de Bach “Erbarme dich, mein Gott” (Ten piedad de mí, Dios mío).⁵⁰⁷ En un primer plano vemos la cara del artista tirado en el suelo en contacto con la tierra y el agua. Después, la mirada levanta el vuelo sobre la barranca girando y girando hasta perderse en el blanco de las nubes. Desaparece el sonido y contemplamos el blanco en silencio. Desde ahí, se desarrolla el retorno a la vida, la segunda parte de la película, y termina en la contemplación de la muerte. Acompañada por el “Cantus in Memoriam Benjamin Britten” de Arvo Pärt examina la cámara, girando sobre su propio eje en los rieles del ferrocarril, el lugar donde se encuentran los cadáveres después del accidente, se arrebata sobre los rieles y para con el último toque de campana de la pieza musical sobre el cadáver de Ascen. El fallecimiento de la anciana se convierte en el sacrificio final.

Bachelard explica en *La poética del espacio* la relación entre la contemplación cristiana por medio de la pintura, el respiro de la cosmicidad en la naturaleza y la paradoja de la inmensidad íntima⁵⁰⁸. La pintura es el mundo dominado frente a la sensación de no poder enfrentar la grandeza del mundo: “estar en el mundo, el ser del Mundo, son demasiado majestuosas para mí; no llego a vivirlas. Estoy más a gusto en los mundos de la miniatura.”⁵⁰⁹ La miniatura, tanto en el proceso de su elaboración lenta y como su admiración tranquila, se relaciona con la paz del alma. De allí, explica Bachelard, se desarrolla el pensamiento medieval que pasa directamente de la elaboración de la mi-

⁵⁰⁷ En la entrevista con Jason Wood menciona Reygadas la importancia de la música de Bach: “the music gave me the key how to shoot the scene”. Reygadas, FULL INTERVIEW ON JAPON.

⁵⁰⁸ Bachelard, *La poética del espacio*, 136–84.

⁵⁰⁹ Bachelard, *La poética del espacio*, 145.

niatura a la contemplación del infinito. Uno se acerca a la contemplación de la grandeza, que conlleva el “signo de un infinito”, solamente por medio de la meditación que produce una resonancia de profundidad⁵¹⁰. El verdadero argumento metafísico según Bachelard es intimar con la vastedad:

¿La grandeza no es acaso más activa del lado del espacio íntimo? Esta grandeza no viene del espectáculo, sino de la profundidad insondable de los vastos pensamientos. En sus *Diarios íntimos* Baudelaire, en efecto, escribe: ‘En ciertos estados de alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela por entero en el espectáculo, por corriente que sea, que uno tiene bajo los ojos. Se convierte en su símbolo.’ [...] Nosotros descubrimos aquí que la inmensidad en el aspecto íntimo es una intensidad, una intensidad de ser, la intensidad de ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima. En su principio, las ‘correspondencias’ acogen la inmensidad del mundo y la transforman en una intensidad de nuestro ser íntimo. Instituyen transacciones entre dos tipos de grandeza.⁵¹¹

La unión entre el vasto mundo y el pensamiento es una relación entre correspondencias espirituales y resonancias físicas. La regeneración y purificación por medio del agua que da la vida produce en la escena del restablecimiento de Pedro en JAPÓN la primera resonancia en la sensación del espectador antes de despegar el vuelo del pensamiento. El vuelo y giro constante de la cámara de Reygadas sobre los cuerpos tendidos, el caballo podrido al lado del hombre vivo, que no se distinguen mucho por la distancia creciente, consta por un lado del contraste máximo posible en nuestra percepción de la vida, y por otro armoniza las diferencias y las supera en la visión de la grandeza de la barranca en la que se empequeñecen los seres vivos y muertos y pierden su relevancia ante el respiro de cosmicidad. La visión circular llega a su fin en el transcurso de la contemplación que lleva al silencio mental. El blanco de la pantalla nos invita a permanecer en el instante del tiempo vertical y percibir la profundidad del vacío en una relación espiritual que puede reunir las diferentes culturas de la meditación. Hemos llegado a la profundidad en el pensamiento de JAPÓN que establece la relación con la cultura japonesa ajena, el motivo principal al que alude el título de la película.

Las antípodas del mundo se comunican en los foros de cine arte y crean sus espacios comunes entre el pensamiento occidental y oriental que adaptan fácilmente lo ajeno y se familiarizan con ello. Hay que destacar la influencia inmediata de la escena en las cataratas de Iguazú al principio y al final de la

película HAPPY TOGETHER (1997) de Wong Kar-wai que tiene la misma motivación que el vuelo en JAPÓN⁵¹². El protagonista de Kar-wai contempla la Garganta del Diablo, se moja entero con el agua de las cataratas y, acompañada por el tema musical central del tango porteño que trasmite la ansiedad en la relación de la pareja de hombres, levanta la cámara el vuelo sobre las cataratas girando lentamente sobre ellas. En este giro lento desaparece poco a poco el tema musical de la ansiedad y, al percibir la imagen sonora de las cataratas, desaparece la noción del tiempo horizontal y se siente un ensimismamiento frente a la permanencia de la fuerza de la naturaleza. De esta forma, HAPPY TOGETHER crea un marco como respiro de cosmicidad que relaciona la película de una forma estrecha con JAPÓN.

Alexander Sokurov es sin duda otro antecedente inmediato que condensa la versión integral del ciclo de la vida en MAT I SYN / MADRE E HIJO (1997) por medio del amor entre la madre moribunda y su hijo joven que lleva a su madre en sus brazos como a una hija. La puesta en escena de la pareja en plena naturaleza onírica, fuera de un pueblo ruso pequeño busca el contacto entre el ser humano y la grandeza del mundo. La preferencia por la vista panorámica del valle es uno de los parentescos más íntimos entre MADRE E HIJO y JAPÓN. Los largos planos secuencia proponen una profundidad insondable cuando el espectador pierde la noción de sucesión del tiempo y no puede hacer otra cosa que entregarse al instante prolongado.

El final de la película JAPÓN contrasta con esta visión. La aparición del motivo de *vanitas*, un reflejo de la vacuidad e insignificancia del ser terrenal según la instrucción cristiana medieval, representa un fuerte antagonismo de la modernidad secular. Se vincula en el caso de JAPÓN con las reminiscencias de la sociedad industrial moderna en la escena del último viaje en los rieles abandonados, en ausencia de un tren que funcione y comunique los desiertos de la barranca con los centros comerciales del país. La advertencia sobre las limitaciones de la vida complementa la imagen contemplativa positiva. La visión del cadáver de la persona querida sobre los rieles mientras se escucha la última campanada es un *memento mori* sobre la fugacidad de la vida y la vanidad del deseo de posesión.

El contexto de la cultura rural mexicana no proporciona un excursus folclórico, sino sumerge al espectador en la cultura local. Quiero recordar al respec-

⁵¹² El hecho de que no se haya mencionado el paralelo tan obvio en ninguna crítica demuestra de nuevo la recepción limitada de los críticos que desconocen las relaciones internacionales pertinentes en el cine latinoamericano contemporáneo.

⁵¹⁰ Bachelard, *La poética del espacio*, 163.

⁵¹¹ Bachelard, *La poética del espacio*, 170-1.

to una crítica publicada en 2010 en filmaffinity.com sobre los “Amaneceres frescos en los ranchos de México”:

Esta película te transporta a la vida campesina en las comunidades rurales de México, con sus amaneceres frescos y tranquilos, el café de olla, la suave brisa del viento y el sonido de los animales y árboles. Lo sabemos los que hemos vivido ahí. Me gusta esta película porque te hace renacer ese sentimiento de amor a la naturaleza.⁵¹³

Reygadas explica en entrevistas que el trabajo con personas oriundas, sin experiencia como actores, como en el caso de Magdalena Flores fue una exigencia para poder lograr un nivel de autenticidad en el retrato de la gente de la barranca. Como Reygadas suele trabajar en sus ensayos sin guion me refiero aquí al modelo de Robert Bresson, cuyo trabajo con actores no profesionales se explica así:

Los actores son gente que se esconden tras su papel, tras su arte, como si fuera un biombo, por lo que el personaje pierde autenticidad. Por eso Bresson no solo les exigía *no* intentar actuar, si no que además evitaba mostrarles lo que habían hecho en días anteriores (como hacen la mayoría de directores en un rodaje) porque según él solo así aflora lo más profundo de cada uno. Su intención, pues, no era otra que la de despojar al personaje de su película de naturalidad y realismo interpretativo no solo asignándole a un actor amateur, si no además saboteando toda posibilidad que este podía tener para encaminar su interpretación hacia aquellos lados.⁵¹⁴

La diferencia entre el registro de la ficción y el documental consiste en la oposición entre el actor disponible a la cámara (la puesta en escena de la ficción) y la cámara a disposición de la persona documentada. A diferencia de Bresson, que se convirtió en un especialista para meter al espectador dentro de la historia de la película según la metodología clásica de la puesta en escena y el montaje del *raccord*, en JAPÓN se logra atenuar la oposición entre el documental y la ficción, cuando los elementos culturales y las observaciones de la naturaleza ganan una cierta autonomía por medio de la cámara registrante (el parecido con Alonso, Amaral, Citarella y Llinás)⁵¹⁵. La casa de Ascen con su

⁵¹³ “Amaneceres frescos en los ranchos de México”, en “Japón: críticas”, *Filmaffinity España* (2010), consultado el 10 de junio 2016, www.filmaffinity.com/es/reviews/1/344923.html, s. pág.

⁵¹⁴ Macuto Collective Filmmakers, “Los actores de Robert Bresson”, en *Los puntos sobre la Ó: blog de buen cine* (28.8.2012), consultado el 10 de junio 2016, themacutocollective.blogspot.de/2012/08/los-actores-de-robert-bresson.html, s. pág.

⁵¹⁵ Reygadas caracteriza en la entrevista disponible en Youtube su experiencia en el rodaje con la noción de “share” y “respect” por los actores no profesionales: Reygadas, FULL INTERVIEW ON JAPÓN.

altar casero, las personas del pueblo retratadas en sus ocupaciones, el desfile de los niños por la naturaleza en su camino a la escuela, todos estos elementos acentúan en JAPÓN la sensación de lo cotidiano, pero no corresponden a una representación de la vida rural debido al incentivo de la mediatez de cada imagen. Este recurso reúne esta obra con la película modelo de Kiarostami *EL SABOR DE LAS CEREZAS* que incluso termina filmando al equipo de la filmación.

En la crítica, a Reygadas lo interpretan con frecuencia como un autor del estatismo aunque su fotografía y montaje indiquen una movilidad libre asombrosa y la medida de Cinemascope produzca una horizontalidad extensa. La resonancia de su ritmo particular entre las imágenes visual y sonora en el cine europeo ya es obvia cuando tenemos en cuenta las primeras obras epígonas de su estilo a partir de *LA INFLUENCIA* (2007), la opera prima del cineasta español Pedro Aguilera que produjo su mentor Carlos Reygadas.

La unión entre lo espiritual y lo terrenal también es el motivo de las demás películas de Reygadas. A pesar de grandes diferencias a nivel de argumento y estilo entre *BATALLA EN EL CIELO* (2005) y *STELLET LICHT (LUZ SILENCIOSA)* (2007), la crítica sigue valorando la puesta en escena de la religiosidad en las obras de Reygadas. La imagen contemplativa es seguramente la mayor constante en este proceso. A pesar de desarrollar con *BATALLA EN EL CIELO* una película sumamente provocadora, por mezclar excesivamente la iconografía nacional con escenas explícitas de relaciones sexuales y violentas que atacan los ideales habituales con la estética de la fealdad, prevalecen aquí también la extensión del momento, una háptica extrema de la imagen, una entrega no articulada del personaje, una presencia de espacios intermedios no conectados en un distanciamiento reflexivo.

En *STELLET LICHT* se convierte la imagen contemplativa de nuevo en un tema principal. La película comienza con las luces silenciosas de las estrellas antes del amanecer. En un plano secuencia de cinco minutos participan los espectadores primero del giro de las estrellas a la tierra, y luego de un flujo del tiempo durante el amanecer. La escena comprime el curso de dos horas de pura óptica sin cortes y al mismo tiempo construye una imagen plenamente sonora del amanecer en el campo, para someter al espectador a una prueba de lo imposible:

Las estrellas, las nubes y la oscuridad del cielo. El sonido de los grillos y el mugido lejano de unas vacas. La cámara se tuerce cayendo, silenciosamente, lentamente. En un principio fue el amanecer, luego vino el campo. [...] La cinestesia nos transporta a otro mundo, con otro tiempo, y con otras leyes.

Todo lo dispuesto fuera de ti, y tus ojos pegados a lo que sucede en la pantalla no es necesario. Has entrado al mundo paralelo de Reygadas [...] la realidad se redefine tanto en su pasar en el tiempo como en las leyes que rigen.⁵¹⁶

El argumento de la película –la relación adúltera de un padre de una familia menonita conservadora destruye la relación con su mujer– somete al espectador a una experiencia espiritual de la vida menonita que enfatiza en la situación estética de su acontecer en el cine. Proyectar vidas menonitas en el cine significa para Reygadas abstraerse de las personas, crear personajes como arquetipos y evocar una armonía plástica entre los personajes y la naturaleza cuya tranquilidad y belleza invite al espectador a adoptar una postura favorable hacia las normas de convivencia en una comunidad menonita.

La película retrata una comunidad Reinlander de menonitas en el norte de México (Chihuahua), y por primera vez en la historia del cine se realiza una película entera en su idioma originario *plautdietsch*. Este dialecto alemán antiguo, de las zonas rurales del norte en la frontera con Holanda, se ha conservado desde el siglo XVI a pesar de que la comunidad huyera al este (a los territorios de Ucrania) y luego a Canadá en el siglo XIX, antes de instalarse en Cuauhtémoc en 1922, donde se ha establecido una de las poblaciones más grandes de la Iglesia Anabaptista en América Latina.⁵¹⁷ Esta visión histórica panorámica de los “hombres de la fe y el trabajo” está representada por los tres actores principales de la película, aunque sus personajes pertenezcan a una comunidad en Chihuahua: el que representa al hombre llamado Johan (Cornelio Wall Fehr) pertenece como no actor a un grupo liberal cerca de Cuauhtémoc que vive en conflicto con los ortodoxos de la zona (la tradición Altkolonier, Old Colony Church), que a su vez están representados por algunos comparsas oriundos; su mujer Esther (Miriam Toews) está representada por una intelectual canadiense, reconocida internacionalmente por su novela emancipadora sobre una chica en Canadá, *A Complicated Kindness*

⁵¹⁶ Sebastián Alberto López, “Luz silenciosa: violentar la emoción”, en *laFuga* (2008), consultado el 10 de junio 2016, www.lafuga.cl/luz-silenciosa/99, s. pág.

⁵¹⁷ Los menonitas se destacan a nivel global como una población con rasgos étnicos particulares y una habilidad para movilizar a grandes comunidades, a pesar de su conservadurismo cultural sedentario. De los 2.1 millones de menonitas registrados por el Congreso Mundial Menonita, la enorme mayoría vive en África, América del Norte y Asia. Entre los países de América Latina, donde viven 200.000 miembros, se destacan Paraguay (35.000) y México (34.000). A pesar del origen alemán y la nacionalización de 200.000 personas provenientes de los países de la ex Unión Soviética a principios de los años 1990, bajó luego la cantidad de comunidades residentes en Alemania y se registran en 2015 solo 47.000 miembros en Alemania. *Congreso Mundial Menonita*, consultado el 10 de junio 2016, www.mwc-cmm.org.

[2004], cuya traducción se publica en España el mismo año del estreno de *STELLET LICHT*; la mujer que representa a la amante Marianne (Maria Pankrat), nació en una colonia menonita de Kazajstán, se radica desde la caída de la Unión Soviética en los años 1990 en la provincia alemana de Westfalia como actriz de la cultura alternativa menonita.

Tanto el argumento de la película como la constelación de los actores y, asimismo, el peso de la historia de las colonias menonitas, han producido reacciones variadas dentro de las comunidades menonitas y los países con una larga tradición menonita.⁵¹⁸ Por lo tanto, el interés global por la película nos dibuja una imagen que se complementa con el interés en los festivales internacionales después de JAPÓN, agregando un gran número de eventos culturales particulares en comunidades cristianas. En consecuencia, la obra afirma el compromiso del director por un cine arte transnacional.

Los preparativos del rodaje de *STELLET LICHT* se concentran en “la idea de la atmósfera de la película, y la idea de ciertos momentos esenciales de ella”⁵¹⁹, como aclara el director en la presentación de su concepto estético, “meses antes de filmar escribí el guión, ya conocía la tierra de los menonitas, lo escribí en tres días, prácticamente sin parar, como si fuera una especie de sueño, de trance, de visión hipnótica”. Aunque dominan los planos de larga duración en silencio o con el intercambio de pocas palabras en voz baja, cada imagen recibe un timbre rítmico lento y dinámico, ya sea por medio de leves movimientos de la cámara, complementos sonoros que acercan y alejan de los oídos de los espectadores el origen de los ruidos, olas de imágenes plenamente sonoras, leves movimientos de objetos, como las gotas de sudor en la cara. La visión y la audición revelan un complejo de partes permanentes y partes transitorias. Igual como el ojo se mueve para registrar partes de la pantalla y

⁵¹⁸ Las informaciones detalladas forman parte de numerosas críticas publicadas en Internet. Toews es la representante de una literatura norteamericana emancipadora (*popular Amish fiction books*) que emerge a lo largo de los años 1990. El argumento de *STELLET LICHT* se sitúa en este contexto, y cabe destacar la enorme diferencia entre *STELLET LICHT* y *WHITNESS* (Peter Weir, 1985). En esa película Kelly McGillis tiene el papel principal, como una viuda menonita que se enamora de un policía (Harrison Ford). El *star system* hollywoodiense abusa de la buena voluntad de una colonia Amish para despertar curiosidad en los espectadores, lo cual produjo en la crítica una descalificación unánime como exotismo turístico, a pesar de la autoalabanza de la industria hollywoodiense (2 Oscars).

⁵¹⁹ López, “Luz silenciosa”, s. pág. Las citas de Reygadas fueron anotadas en la discusión del público con el director después de la primera proyección de la película en el BAFICI 2008 en Buenos Aires.

encuentra motivos, la escucha se toma su tiempo hasta que emerge y llega a un nivel de resonancia:

Al escuchar un sonido armónicamente rico varias veces, al principio no oímos más que una altura tomada como tónica, coronada por un timbre armónico. Luego distinguiremos diversos 'componentes' que parecen jalonar ese sonido de 'condensaciones'; más tarde, al escuchar la historia de esas resonancias, veremos emerger una resonancia más que otra.⁵²⁰

Antes de poder diferenciar en el bloque sonoro y anticipar sus elementos permanentes y transitorios indica Schaeffer la existencia de una "zona temporal media" que produce una "forma de conjunto del objeto que [se] percibe en bloque"⁵²¹, lo cual equivale al concepto técnico de un sonido objetivo. La asimilación de la rítmica por parte del espectador, que pase del nivel de la linealización y vectorización (la sucesión y dramatización de los planos) a un estado de concentración y focalización, hasta llegar a un estado de silencio mental –el mayor grado de inmersión de la imagen-contemplación–, exige una animación del plano con sonidos finos y detallados, un despliegue de sus elementos según un concepto del sonido subjetivo que contemple ambos aspectos: el tiempo latente del bloque y su diferenciación posterior.

Una base necesaria para la percepción de estos movimientos sutiles en STELLET LICHT es el silencio como disposición omnipresente. Michel Chion explica la complejidad del silencio en la banda sonora:

El silencio no es nada fácil de obtener, ni siquiera en el nivel técnico. No basta, en efecto con interrumpir el flujo sonoro y poner en su lugar unos centímetros en blanco. Se experimenta entonces el sentimiento de una ruptura técnica [...]. El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste. Otra manera de expresar el silencio –que puede o no asociarse con el procedimiento evocado más arriba– consiste en hacer oír ruidos; pero ruidos tenues, de esos que asociamos naturalmente a la idea de la calma, porque no atraen nuestra atención [...]. Los demás ruidos utilizados en el cine como sinónimos del silencio son: los sonidos lejanos producidos por animales, los relojes de pared en una habitación cercana, los roces y los ruidos que sugieren intimidad y proximidad... Curiosamente también, un toque de discreta reverberación alrededor de sonidos aislados (por ejemplo, pasos en una calle) puede reforzar este sentimiento de vacío y de silencio. Tal reverberación

⁵²⁰ Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 108.

⁵²¹ Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 153.

no puede percibirse, efectivamente, cuando otros ruidos –por ejemplo, del tráfico diurno– se dejan oír al mismo tiempo.⁵²²

Con una postura distante del voco- y verbocentrismo del cine, los planos de Reygadas disponen del tiempo necesario para modelar una permanencia (esculpir en el tiempo según el concepto del sonido subjetivo de Tarkovski) de los elementos silentes en el instante del espacio sonorizado, hasta llegar a profundos momentos de silencio que nos indican un nivel de tiempo vertical (Bachelard): el viento que mueve el polvo, el pasto, las hojas de los árboles, el agua que se mueve sobre la piel al bañarse o las gotas que caen de la ropa mojada, las ruedas del auto sobre el camino de tierra que producen un timbre en la carrocería, el movimiento sutil de muebles y cosas, las botas que aplastan lentamente la nieve, la respiración que varía sutilmente entre placer, dolor y llanto silencioso. Su ir y venir aparece en imágenes sonoras aisladas entre espacios intermedios abiertos. No se superponen varios ruidos y acciones que logren atravesar los cuerpos de los espectadores para producir resonancias entre el aumento y decrecimiento sutiles en un estado más puro. Lo sensorial de la partitura del sonido detallado y enriquecido induce lo sensual y el sentido de la profundidad bajo el dominio de la calma.

El director nos obliga a entregarnos a los rituales de oración, el sudor y las lágrimas en sus caras, la lentitud de su respiración, la ligera y sonora certeza y firmeza en su dialecto antiguo, logrando "captar el momento de la veracidad de la sensación", la meta del movimiento Dogma 95⁵²³. Cuando comparamos la elaboración artificial con ese efecto, podemos resumir que hay que transgredir muchas reglas del código Dogma 95 para poder llegar a su esencia. La presunta veracidad trascendente se debe principalmente a la experimentación con elementos formales: el espectador se somete a una nueva cualidad de experiencia que supera su conocimiento. En la combinación con elementos de la cultura menonita surge una confusión profunda entre la imagen construida y el ímpetu documental. Los personajes no se explican, sus amores y dolores acontecen. Su soporte común es el marco de la visión imposible: la composición del largo plano secuencia que se establece a partir de la introducción como medio principal y que sirve también a modo de conclusión

⁵²² Chion, *La audiovisión*, 60–1.

⁵²³ Andreas Kilb, "Im Kino: Stellet Licht. Letzte Stunden im Paradies", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (8.4.2009), consultado el 10 de junio 2016, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-stellet-licht-letzte-stunden-im-paradies-1782005.html, s. pág.

al final. La experiencia restablece una convergencia entre la meditación y la imagen-contemplación.

A nivel diegético, Reygadas se atreve a construir situaciones irrepresentables según la observación menonita: primero, la asistencia al contacto íntimo entre dos amantes, entrar al espacio cerrado que debería ser exclusivamente de ellos, e incluso meterse en ambos lados de la cama para robarles algo de su intimidad, y segundo, el encuentro con la muerte que se convierte en vida, el milagro de amor entre las dos mujeres en el beso de la amante que resucita en el cuerpo paralizado de la esposa fallecida al final de la película. Las dos escenas evocan una tensión indisoluble entre las culturas, entre la representación menonita y la representación de la cultura filmica. El equipo de la filmación se vuelve indiscreto e irrespetuoso, las personas representantes de su cultura y creencia entran en conflicto con la cámara, y a su vez el espectador se ve atraído por el punto de vista del voyeur. Reygadas cruza aquí la frontera entre el cine de la percepción y el cine del deseo. De pronto, la experiencia oscila entre la proyección libre y avergonzada, convierte la lente en un espejo y remite al dispositivo de la filmación. Por esto, según las observaciones en *STELLET LICHT*, la imagen contemplativa exige el desdoblamiento de las perspectivas en un tiempo pausado para que el espectador encuentre el tiempo necesario para la experiencia del cuerpo fuera de sí mismo y para la reflexión sobre este desdoblamiento. Como aclara Maurice Merleau-Ponty: la “física de la relatividad” muestra “cada observación estrictamente ligada a la posición del observador, inseparable de su situación”⁵²⁴. Reygadas sigue perfeccionando el discurso sobre la suplencia de las artes, la nueva divinidad estética y la reflexión de su mediatización que reemplazan los escenarios de la religión por las artes, como en el caso de Hernández.

Una nueva faceta estética la ofrece la participación del cineasta en el proyecto *REVOLUCIÓN* (2010), una compilación de cortometrajes de diez directores destacados del cine independiente sobre su propia visión de la sociedad mexicana en relación con el centenario (Gael García Bernal, Mariana Chénillo, Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Rodrigo García, Diego Luna, Gerardo Naranjo, Rodrigo Plá, Carlos Reygadas, Patricia Riggen). *ESTE ES MI REINO* muestra la celebración de un banquete en el campo que, entre la tarde y el anochecer, se desborda de una forma excesiva. Una cámara subjetiva portata en el hombro capta instantáneas imperfectas, desprolijas e inconclusas

⁵²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción: siete conferencias* (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2003), 14.

de personas solitarias y conjuntos de personas, de un modo que vacila entre la documentación y una puesta en escena. Las personas pertenecen realmente a diferentes clases sociales, sin definir un enlace integral entre ellas. Los diálogos abarcan sus situaciones personales, temas económicos y también muestran actos de ostentación ante la cámara. La multitud que se mueve alrededor del camarógrafo sugiere, por medio de la grabación poco distante y montajes no coordinados, una participación en la fiesta con momentos casi vertiginosos. Una suerte de remolino, intensificado en momentos por la fuerte imagen sonora de una orquesta de instrumentos de viento, pide la salida del apacible lugar distante frente a la pantalla. Al mismo tiempo, la enorme heterogeneidad de la gente presente plantea más dudas acerca de la contingencia de su unión en el campo. Sin planos generales para la orientación, se insertan desde el inicio los disturbios que siguen agravándose hasta desbordarse en escenas violentas en las que una limusina es destruida y se provoca un incendio. Para la comparación con los largometrajes de ficción se plantean dos objetivos. Por un lado, Reygadas disuelve de forma sobresaliente la oposición entre el cine arte y el cine político, que sigue teniendo mucha influencia en América Latina, y por otro lado sustenta, en el marco del centenario de la revolución, uno de los principales temarios políticos de su tiempo, una posición artística independiente que no se agota en fines estéticos.

La física extraordinaria de la relatividad estética se manifiesta de una forma todavía más formalista en la que hasta ahora es su última película, *POST TENEBRAS LUX*. La Palma de Oro en el Festival de Cannes contrasta con el rechazo de la prensa y el público⁵²⁵. Semejante a la recepción de *BATALLA EN EL CIELO* algunas escenas provocan la participación del espectador en la intriga del argumento, dando lugar a una atracción morbosa. Pero desde el punto de vista metadiscursivo sorprende Reygadas con un complejo tejido de escenas que forman pares (siempre son dos) que aparecen en un orden no cronológico, según un juego de movimientos entre lugares, personajes y tiempos. La desorientación del espectador se convierte en un motivo principal:

El escándalo no respondió a la muy promocionada secuencia de una orgía, ni tampoco a la aparición (literal) del diablo en una escena. El mayor problema residió en que Reygadas evitaba seguir un modelo aristotélico de narración. Las secuencias no se correspondían con la lógica de los acontecimientos y una acción no se seguía estrictamente de una causa. No renunciaba a contar una

⁵²⁵ Hay que mencionar el escándalo de la presentación para la prensa en Cannes donde muchos periodistas y críticos salieron enojados durante la proyección de la película y otros empezaron a abuchear.

historia, pero su relato desobedecía cualquier concepto literario. La película parecía asimilar en su cadencia el movimiento asociativo de nuestro propio cerebro cuando éste reúne y conjuga recuerdos, deseos y proyecciones del futuro.⁵²⁶

El estilo asociativo se combina con un uso muy particular de formato, lentes y filtros atípicos. En los últimos años se destaca a nivel internacional el renacimiento del formato del cine mudo (4:3 / 1.33:1) y de las primeras décadas del cine sonoro hasta los años 1950 (1.37:1) en películas de directores que se afilian a una tradición de cine *arthouse*. De esta forma *POST TENEBRAS LUX* (1.37:1) entra en diálogo con películas europeas y rusas que retoman ambos formatos en los años 1970 (Eric Rohmer, Rainer Werner Fassbinder, Andrei Tarkovski) y con el segundo renacimiento de Academy Ratio y sus derivados a partir de los años 1990, con *Dogma 95* (FESTEN, Tomas Vinterberg, 1998), Pedro Costa (*NO QUARTO DA VANDA*, 2000, *CAVALO DINHEIRO*, 2014), Francisco Athié (*VERA*, 2003), Gus van Sant (*ELEPHANT*, 2003), Andrea Arnold (*FISH TANK*, 2009), Kelly Reichardt (*MEEK'S CUTOFF*, 2010), Xavier Dolan (*LAURENCE ANYWAYS*, 2012), Pablo Larraín (*NO*, 2012), Pawel Pawlikowski (*IDA*, 2013), Lisandro Alonso (*JAUJA*, 2014).⁵²⁷

La particularidad de Reygadas consiste en una concentración de la mirada en el centro de las imágenes de una gran cantidad de escenas que crean un sector circular, distorsionan los objetos marginales y difuminan los márgenes por medio de lentes especiales. La cámara enfoca a personajes y animales adaptando la altura de la mirada, gira entre objetos y vuelve a establecer así las miradas que no pertenecen a ningún personaje. Las películas anteriores evocan una noción de tiempo vertical para inducir un estado de reflexión que permite detenerse en los momentos extensos y contemplar el instante en la profundidad del silencio. La reducción del campo visual en *POST TENEBRAS LUX* y la dispersión narrativa que la acompaña acerca al espectador a los elementos presentes, enfocados y distorsionados, en una suerte de autorreferencialidad críptica. El encubrimiento de cada momento lo separa de

⁵²⁶ Roger Koza, „La inocencia perdida: Carlos Reygadas y su *Post tenebras lux*“, en *Con los ojos abiertos, Otros Cines* (2013), consultado el 10 de junio 2016, ojosabiertos.otroscines.com/la-inocencia-perdida-reygadas-y-su-post-tenebbras-lux/, s. pág.

⁵²⁷ Todas las películas mencionadas fueron discutidas a nivel internacional por su uso particular del formato para delimitar la relación del personaje con su entorno en producciones realizadas para la sala de cine, en contraposición a producciones televisivas que aprovechan este formato por su uso exclusivo en la pantalla chica. En cambio, las productoras televisivas siguen usando un formato multiuso de 16:9 para la realización de películas.

las demás conexiones: una niña juega sola en el campo en medio de vacas y perros, un peón monta a caballo y corta árboles en un bosque nuboso de la montaña, el patrón de una familia de clase alta se comunica con la gente del pueblo y sus perros en los alrededores de una casa de campo, la gente oriunda se comunica entre sí, los niños de la familia rica juegan solos en una playa al anochecer o participan en una caza en un lago, la madre sale con sus hijos al bosque en un día soleado, una patota roba en la casa de la familia rica cuando el patrón regresa. La imagen y el gesto conforman un instante céntrico, no extendido horizontalmente, que teje acontecimientos como instantáneas desprendidas. *POST TENEBRAS LUX* es en primer lugar un acontecimiento óptico cuyas líneas de orientación plástica se difuminan. Su parentesco más pertinente lo encontramos en el director ruso Alexander Sokurov, cuya experimentación con el campo visual en *MAT I SYN / MADRE E HIJO* (1997) emocionó a los espectadores y cineastas en los grandes festivales.

La experimentación óptica contrasta con escenas sin filtro especial que están marcadas por la discursividad del sexo, un dispositivo importante del poder en la terminología de Foucault⁵²⁸. Una pareja de clase alta urbana se instala en el campo y vive ahí las peleas en su relación. El enfoque de la historia del adicto sexual Juan con tendencias violentas nos presenta otra película: la distorsión óptica no aparece en aquellas escenas y se ve reemplazada por una distorsión narrativa. La visita de la pareja en un club de swingers en Bélgica, así como otras situaciones marcadas por el sexo –también todas las escenas ubicadas en los encuentros de la alta burguesía–, suprimen la visión de las conductas violentas o discursos caracterizados por un poder y transfieren la experiencia del morbo de la situación a la imagen sonora que acerca elementos de la situación a la escucha del espectador en contraste con los objetos y personajes distantes en las imágenes. Es como si viéramos dos películas a la vez pasando de una a otra. Siempre hay una doble función de la experiencia en la imagen de *POST TENEBRAS LUX* que se manifiesta en la imagen por un defecto visual o con un defecto entre la imagen visual y la imagen sonora.

El motivo unificador entre ambos modelos de distorsión se halla en la diferencia entre la noción del ser en el mundo y su recepción torcida. La fenomenología demuestra que anticipamos el encuentro con el otro sin poder figurarnos el horizonte de esta comprensión. La presencia del ser, según el acercamiento fenomenológico, se percibe como fuerza óptica inminente (*ton* en la filosofía clásica griega) mientras que la diferencia ontológica, que

⁵²⁸ Foucault, *Historia de la sexualidad 1*.

normalmente permanece ajena al sujeto y su pensamiento, se inscribe en la imagen del ser. En la propuesta estética de Reygadas, la presencia del ser *de facto* está filtrada, se anticipa en las imágenes distorsionadas y difuminadas. Al mismo tiempo, la distorsión aumenta una sensación de incomodidad al no poder vincularse con un entorno relativamente cercano al personaje. Reygadas destruye la sutura de la imagen, la adhesión entre el espectador, el personaje, su entorno y el argumento. Veamos un ejemplo.

En la primera escena el espectador siente el miedo de la niña que juega sola entre las vacas al anochecer sin confundir su visión con la de la niña cuando se acerca una tormenta y nadie viene a buscarla. Ningún elemento de la imagen es capaz de proyectar el espacio alrededor y las circunstancias, pero se anticipa la advertencia como conciencia fundamental. Reygadas explica la experiencia del ser humano y el surgimiento de su conciencia en la primera escena de *POST TENEBRAS LUX* así:

La escena sintetiza la totalidad de la película y una idea en particular: el ser humano al empezar su vida es libre, luego va aprendiendo a nombrar las cosas y empieza a tener ciertos miedos. Se acerca la noche, los truenos, los relámpagos y el ser desaparece. Es una síntesis de la película, que puede ser mirada como un film acerca de la pérdida de la inocencia.⁵²⁹

El concepto de la vida en *POST TENEBRAS LUX* no es abstracto o comprensible, sino remite siempre a una posición existencial que se ve amenazada por una diferencia responsiva de la imagen. Como Martín Heidegger explica, el horizonte de análisis y la comprensión de sí mismo en relación con el mundo permanecen no tematizados por el ser humano porque el “ser en el mundo” proyecta el mundo, no lo experimenta. Su percepción tiene una dimensión existencial de la distancia que se limita a un “ser ante los ojos”⁵³⁰. El “ser ahí” es un “ser desalejado”: “En el ‘ser ahí’ está ínsita una esencial tendencia a la cercanía.”⁵³¹. La interpretación subjetiva de la distancia revela una distancia infranqueable entre el concepto del mundo y el “ser a la mano”. La sensación de espacialidad como “ver en torno” se recibe siempre como “existenciaría” en un modo de estar “a la mano”⁵³². En cambio, “los sitios y la totalidad de sitios orientada por el ‘ver en torno’, del útil ‘a la mano’, descienden al nivel

⁵²⁹ Koza, „La inocencia perdida”, s. pág.

⁵³⁰ Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. por José Gaos (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), 123.

⁵³¹ Heidegger, *El ser y el tiempo*, 122.

⁵³² Heidegger, *El ser y el tiempo*, 129.

de una mera multiplicidad de lugares para cualesquiera cosas”⁵³³. El modo existencial del “ser en el mundo” impide una reflexión distante de sí mismo.

La acentuación de la diferencia entre la presencia del personaje y un horizonte de comprensión imposible en *POST TENEBRAS LUX* está marcada por las reflexiones dudosas sobre la identidad de Juan, su mujer y el entorno social de su familia, que aparecen siempre como proyecciones inciertas en las que se inscribe inseparablemente la presencia del ser en el mundo por medio de un espacio que no solo carece de horizonte, sino también de un espacio seguro a la mano. El campo de percepción restringida en *POST TENEBRAS LUX* pide otra forma de vincularse con imágenes no legibles. La existencia expuesta no distingue entre los modos de realidad e imaginación. De esta forma, la diferencia entre el conocimiento del personaje y del espectador no es precisa y tampoco lleva a una plusvalía con respecto a la orientación del relato.

Un modelo referencial importante en *POST TENEBRAS LUX* es el conflicto posrenacentista entre la tradición cristiana y las artes plásticas que procuran reemplazar la promesa de redención. Reygadas detalla una reexperimentación de la situación mística tomando como ejemplo la escena de la orgía en un club de swingers, donde la mujer de Juan tiene relaciones sexuales con un hombre desconocido y recibe el orgasmo en brazos de una mujer mayor reposando su cabeza en el seno de la mujer como si fuera una niña:

Vi que existía un poder femenino y de comunión y en donde los hombres quedaban afuera. Al ver la escena recordé imágenes renacentistas de la *Madonna* con el niño en el pecho y amamantando, una iconografía casi mística y de comunión. Y aquí, esa dimensión tiene lugar en el momento de un orgasmo, en donde la paradoja es que todo lo externo que es visible podría ser considerado estrictamente lo opuesto a lo sacro, pero lo curioso es que sucede lo contrario. Hay una comunión entre las mujeres de la escena, y siento que la misma transmite una comunión poderosa.⁵³⁴

En la imagen marcada por el dispositivo del sexo –la mujer se entrega como objeto a la voluntad de los hombres que la rodean– destaca al mismo tiempo una dimensión vital maravillosa en la comunicación silenciosa entre las mujeres que excluye a los hombres. La dimensión física de la imagen se comunica en la permanencia del instante con una dimensión más profunda de la imagen contemplativa. La imagen se instala como sustituta de la redención.

⁵³³ Heidegger, *El ser y el tiempo*, 130.

⁵³⁴ Koza, „La inocencia perdida”, s. pág.

La comunión se convierte en un acontecimiento pictórico que visibiliza la ausencia corpórea del acto y la desviación en los bordes de la imagen. La imagen reflexiva se transforma de nuevo en una imagen incierta que marca la “diferencia responsiva” y “mantiene despierto el misterio de la visibilidad”⁵³⁵.

El espacio intermedio entre la presencia de facto del ser y las proyecciones distorsionadas que lo impregnan, las dos propuestas estéticas en *POST TENEBRAS LUX*, se condensa en la aparición de una animación digital del demonio que entra silenciosamente de noche en la casa de la familia rica. Reygadas insiste en su presencia, sin relacionarlo con una representación del mal:

Ese tipo de escena onírica no es común en un adulto, sí en un niño, propia de una edad que puede ir de los 6 a los 10 años, en una instancia en la que el ser humano pierde una modalidad de asociación con la vida y adquiere un orden simbólico. A esa edad se empieza a preguntar qué pasa con la muerte, qué es el diablo, el infierno. Y el mundo de los adultos empieza a ser el mundo de los niños, pero no todavía por completo. Creo que la dirección profunda de esta secuencia señala justamente esa pérdida de la inocencia. Un mundo de convenciones simbólicas que los niños deberán incorporar para llegar a ser adultos.⁵³⁶

Esta escena vincula *POST TENEBRAS LUX* de la forma más explícita con *SUD PRALAT / TROPICAL MALADY* (2004) del tailandés Apichatpong Weerasethakul. Con el premio del jurado en Cannes la película de Weerasethakul consiguió una enorme repercusión en los circuitos del cine arte a nivel global. Weerasethakul divide su película en dos partes: una aventura misteriosa de un soldado maldito por un chamán que se pierde en la selva está seguida por una reflexión sobre los dispositivos de la sexualidad en una historia de amor entre dos muchachos. Ambas partes aparecen completamente independientes y estimulan inquietudes acerca de su conexión desconocida. Weerasethakul crea situaciones deficientes, marcadas por la tensión entre la vida concreta, el encuentro con el ser en el mundo, y un orden simbólico impasible. Las escenas de la aventura del soldado adquieren un modo de contemplación intensa que revela al mismo tiempo la misma destrucción de sutura que ya reconocimos en las imágenes distorsionadas de Reygadas. La sensación directa, la aparición inminente del ser en el mundo, no llega a establecer una zona de contacto, la parte mediática de ver en torno. La contraparte, la historia entre los muchachos, muestra esa inflexión al revés, como es el caso en los encuentros sexuales de *POST TENEBRAS LUX*. La imagen reflexiva, el hablar sobre el

⁵³⁵ Waldenfels, „Espejo, huella y mirada“, 178.

⁵³⁶ Koza, „La inocencia perdida“, s. pág.

otro en lugar de encontrarlo, sustituye el encuentro físico. Pero Weerasethakul no suele ser tan estricto como Reygadas. Weerasethakul se permite una visión reconciliadora al final de su película: el encuentro físico con el otro por medio de la mano extendida que se acaricia.

La seducción de la naturaleza y concentración de la experiencia en un campo visual muy reducido culmina en *TROPICAL MALADY* en la admiración de un árbol iluminado en plena noche oscura de la selva. Una vaca dormida en el suelo se duplica y se levanta su contorno iluminado, en una imagen de animación digital insertada que contradice la sensación del espacio natural al reemplazarla por una visión sobrenatural inmediata. El soldado se ve atraído por la silueta iluminada y la sigue por la selva donde la iluminación desaparece entre los troncos. La actuación y puesta en escena impiden al espectador a desarrollar una atracción física o una transfiguración simbólica de ese encuentro fugaz. El espectador desencantado queda atrapado en plena oscuridad sin poder figurarse una explicación del horizonte relacional detrás. Las sensaciones relacionales de ver en torno y ser a la mano se difuminan completamente al mantenerse en una situación existencial y enfrentar la imagen fílmica como imagen.

En la estrategia de Reygadas aparece la figura animada del demonio dos veces en *POST TENEBRAS LUX* con un efecto parecido. La silueta iluminada aparece en un entorno natural –la casa de la familia en la que se despierta el niño y observa al demonio– y produce una seducción extraña sobre el espectador que se detiene entre la sensación del poder sobrenatural que devuelve la mirada (el demonio se dirige a los espectadores por un momento) y un efecto perturbador del elemento fantástico que estorba y destruye la sutura entre la puesta en escena y el seguimiento del espectador. La imagen devuelve la mirada en el sentido ambiguo de las artes plásticas y expone su cualidad de imagen artificial con los efectos especiales del dispositivo por medio de la animación digital insertada. La película no nos propone ver otro mundo sino vuelve a ser una imagen bidimensional sin profundidad de campo.

Según André Bazin la dramaturgia del cine moderno sustituye al universo construyendo sus espacios propios, pero sigue respetando al mismo tiempo su realismo natural al proyectar el mundo en paralelo⁵³⁷. Stanley Cavell expone esta contradicción en la fórmula “llamar la atención sobre personas y partes” y “dejar que el mundo suceda, dejar que sus partes llamen la aten-

⁵³⁷ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1990), 188–9.

ción sobre sí mismas según su peso natural”⁵³⁸. La performance y materialidad física de la imagen en movimiento según Cavell nos recuerda la visión fenomenológica de Sigfried Kracauer, la vuelta de la realidad física y su coarticulación entre la imagen y el espectador como una suerte de “redención”⁵³⁹. Asimismo, nos puede indicar una relación conflictiva entre la imagen de acción, que somete al espectador a su punto de vista, y la imagen contemplativa que manifiesta una distancia. Con referencia al cine moderno de Michelangelo Antonioni, entre otros, define Cavell el cine como un “molde”, un marco sin bordes, que excluye al espectador de su mundo y sin embargo puede mostrar su existencia solamente a través del punto de vista del espectador. El suspenso entre la realidad visual transformada y un mundo fotografiado, es decir un mundo pasado, convierte la presentidad de la película en un estado de aislamiento del sujeto-espectador⁵⁴⁰. Como propone Comolli acerca de la “cuestión Lumière” y la “cuestión Méliès”: “La mirada, o la conciencia, *no quiere ver* el artificio”⁵⁴¹. La contradicción entre una artificialidad extrema del medio por un lado y “la naturalización que la mirada y la escucha humana van proyectando sobre el fenómeno cinematográfico”⁵⁴² por otro sugiere una invisibilidad del espectador en un lugar seguro. Se proyecta una creación del universo audiovisual y sus operaciones caracterizan las escenas como un ejercicio de los niveles de análisis de la imagen, tal como sucede, por ejemplo, en la experiencia del fuera de campo como inmanencia (“un encuadre tiene siempre un afuera”⁵⁴³).

Volviendo a la comparación entre *POST TENEBRAS LUX* y *TROPICAL MALADY*, según Reygadas y Weerasethakul se pierde la inocencia del espectador que fue entrenado por los hábitos de percepción del cine moderno. En el caso de Reygadas se agrava el aislamiento del espectador en su experiencia de presentidad que solo recibe fragmentos dispersos de imágenes, no de un mundo narrado. La incerteza todavía se compensa parcialmente en *TROPICAL MALADY*, con una narración más extensa. El proceso de percepción en *POST TENEBRAS LUX* apunta de la forma más transparente al autoengaño y la denegación del espectador que aspira a desplazarse a mundos desconocidos.

⁵³⁸ Cavell, “El mundo visto”, 117.

⁵³⁹ Kracauer, *Teoría del cine*.

⁵⁴⁰ Cavell, “El mundo visto”, 114.

⁵⁴¹ Comolli, “La transparencia que esconde”, 198.

⁵⁴² Comolli, “La transparencia que esconde”, 198.

⁵⁴³ Enrique Álvarez Asaín, “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”, en *Eikasía* 41 (2011): 93–111, aquí 105.

De esta forma se explica la fría recepción de la película en el Festival de Cannes. Reygadas llama nuestra atención al denunciar esta zona gris del borde borroso y encuentra la mayor integración de la fórmula ambigua en dicha visión del demonio que mira a los espectadores y luego entra en la habitación del patrón y su mujer. El demonio como animación digital desenmascara la artificialidad del entorno natural expuesto y descubre la “impasibilidad del objetivo” filmico de Bazin⁵⁴⁴.

El movimiento es un modo operativo de la imagen, en la perspectiva de Deleuze, mientras que Bazin pone el movimiento como afecto en dirección de la mirada del espectador. Muchos cineastas latinoamericanos anticipan la tradición baziniana para transformarla según el proceso de la autonomía atmosférica (el capítulo sobre Alonso, Citarella, Llinás, Amaral, Rocha). Referirse a la naturaleza es según Cavell el olvido de sus partes misteriosas y sus diferencias, estableciendo una “familiaridad de las grabaciones”: “un disco reproduce su sonido, pero no podemos decir que una fotografía reproduce una vista (o una apariencia)”⁵⁴⁵. La posición metafílmica radical de Reygadas nos propone tres salidas. Primero, interpretar sus encrucijadas y estructuras fragmentarias como un juego de rompecabezas tipo *mind-game film*⁵⁴⁶ sigue la tradición del análisis del discurso. Es una posición que tiende a fracasar frente a un relato pretencioso y decepcionante, dejando un sinsabor en el espectador tal como indican muchas críticas. Como segunda opción se puede intentar transponer ciertas estructuras novelísticas al cine, que revelan un parentesco, como la estructura lúdica en *Rayuela* de Julio Cortázar [1963]. La tercera opción sería alejarse de la sucesión inconsistente y voluble de las escenas y dejarse inspirar por el peso natural de cada instante, como si fuera un instante de la imagen poética, como si se tramara, se tejiera de nudo en nudo, en el sentido abarcativo de la poética de Bachelard. Las distorsiones o transgresiones físicas, tanto de la óptica como de la narrativa en la división que propone la película, invitan a apreciar la creación de acontecimientos ópticos y sonoros para sentir las resonancias del ser en el mundo y resucitar en el cine arte un desdoblamiento en la reflexión, al pensar *con* la imagen, para experimentarla y reflexionar sobre la forma misma y sus variaciones. Reygadas insiste, de la misma forma como lo hacen las artes plásticas del siglo XIX

⁵⁴⁴ Bazin, *¿Qué es el cine?*, 29.

⁵⁴⁵ Cavell, “El mundo visto”, 111–2.

⁵⁴⁶ Thomas Elsaesser, “The Mind-Game Film”, en *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. por Warren Buckland (Malden, Oxford, West Sussex: Wiley Blackwell, 2009), 13–41.

cuando aparece la fotografía, en “ver las cosas de otra forma porque justamente estamos viendo una película”⁵⁴⁷.

*V. Remodelar la pantalla grande: establecer
un plan de consistencia para la
indeterminación de la imagen audiovisual
en el cine*

⁵⁴⁷ Reygadas, FULL INTERVIEW ON JAPON.

De la pericia del plano al plan de consistencia

El desarrollo del nuevo cine y su reflejo teórico demuestran que los avances en la calidad de la imagen cinematográfica a partir de 2000 no son un mero resultado de los avances tecnológicos que interfieren en la producción cinematográfica. La nueva pericia del plano se debe más bien al nuevo profesionalismo académico y sus marcos teóricos que se discuten a partir de los años 1990 en las escuelas universitarias del cine. La precisión de los encuadres y la capacidad de componer con pocos elementos se ven estimulados por el contacto con la filosofía en un espacio académico protegido y el encuentro en los foros internacionales. Se acepta la disposición de un presupuesto escaso con fines estrictamente artísticos como un reto que definen el valor de un nuevo virtuosismo. Entre sus elementos destacados figura también el nuevo aprecio por el desequilibrio que retrata Aguilar como una indeterminación intencional de los cineastas, como “reutilización estratégica de la desprolijidad”, no para seguir haciendo un cine del discurso político tercermundista, sino para acercarse a las relaciones complejas de la mediación⁵⁴⁸. El reconocimiento de esta función para el desarrollo del lenguaje cinematográfico, tal como se establece primero en el cine iraní y en el cine chino-taiwanés (especialmente en la recepción de Kiarostami y Hsiao-hsien), produce, aparte de una nueva constelación de georreferencias, un espacio concreto de encuentro, como zona de contacto productivo que determina la articulación entre lo local y lo global. El territorio y la desterritorialización de la cultura salen de su oposición y revelan un campo de tensión abierta, como nuevo potencial crítico que la percepción transforma en superficies plásticas de fricción. El abandono de la cultura nacional de entretenimiento, una peregrinación del artista hacia el campus internacional de la cosecha de los nuevos talentos, se refleja en personajes nómadas y su localización en la pantalla por medio de un plan estratégico de la composición audiovisual.

A lo largo del capítulo anterior vimos las formas de pensar con la imagen, el acto que vincula la percepción y la contemplación. En este capítulo pasaremos a las estrategias de cómo vemos en la imagen y cómo se reorganiza la

⁵⁴⁸ Aguilar, *Otros mundos*, 21–4.

suma de imágenes en un plan consistente. Pasamos de las acciones de sentir y pensar con las imágenes al acto de construir imágenes cinematográficas que plantea al mismo tiempo un nuevo encuentro con la teoría de la imagen. El discurso sobre la teoría de la imagen recibe en los años 1990 un giro icónico hacia lo visual-imaginario, más allá de los modelos retóricos, como resultado de un cruce entre el ojo y la mirada que formula primero Jacques Aumont como percepción dinámica de la forma en relación con la teoría de la *Gestalt* de Arnheim⁵⁴⁹. La discusión en Alemania retoma el entrelazamiento entre la imagen material y la imaginación para indicar su relevancia en la formación educativa en la ciencia (imagen, *Bild*, es la raíz de la práctica formativa, *Bildung*). Aparentemente podemos aplicar aquí el discurso sobre la contemplación en el ámbito universitario del capítulo anterior.

En la percepción de las funciones de la imagen y sus condiciones generales no antropológicas⁵⁵⁰ se acentúa entre la imagen y el espectador una mediación no verbal más allá del contexto de las instituciones que las exponen. Contrastes, conexiones y densidades operan de una forma déctica, es decir, muestran algo de una forma no figurativa para señalar con elementos determinados hacia lo indeterminado. Postulo aquí un giro icónico en el cine como nuevo campo de investigación entre la ciencia de la imagen y la teoría del cine. El punto de partida de la filosofía de la imagen es el cuestionamiento de la idea. No se observan cosas representadas en imágenes, sino el espectador atiende al “carácter de imagen (*Bildhaftigkeit*)”, por medio del cual las imágenes “muestran formas y maneras experienciales de ver las cosas”; asimismo, la manifestación de la imagen no se abstrae más del cuerpo que la recibe⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Aumont, *La imagen*, 72-77. El abandono de la esfera puramente visual como diálogo entre el artista, la imagen y el espectador adopta el quiasmo del *fascinum* lacaniano entre el deseo y la mirada según el cual el sujeto se ve captado por y se inserta en la misma función: en el juego del “trompe l’œil” se engaña al ojo y triunfa la mirada. Véase Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, vol. 11 (Barcelona: Paidós, 1987 [1964]), 84. Sin embargo, la cualidad de la imagen se debe a una sistemática de la dinámica inherente a la imagen como orden de lo visible que es el objetivo en este capítulo.

⁵⁵⁰ Aquí cabe destacar una diferencia decisiva entre la teoría de la imagen como práctica de funciones décticas según Boehm que perfora las fronteras entre las culturas y la “praxis visual” de Hans Belting que historiza las condiciones del campo social como “iconología de la mirada” (Belting, “Cruce de miradas con las imágenes”, 179). Por la misma funcionalidad racional se excluye aquí la posición de Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico: estudios visuales* (Madrid: Akal, 2014). El acto icónico según Bredekamp se basa en el poder, la eficacia y el impacto ideológico de ciertas imágenes artísticas como catalizadoras de la dinámica social.

⁵⁵¹ Ana García Varas, “Lógica(s) de la imagen”, en: *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 15-56, aquí 42-3. García Varas traduce

Según esta perspectiva la imagen no organiza una idea o despierta una emoción, sino se revela como una matriz que optimiza la relación entre una impresión general y sus acontecimientos particulares variados: “claro que las imágenes mismas ya poseen su propia ‘luz’ y que no funcionan como simples espejos que reflejan significados externos”; “la lógica de las imágenes reside en su orden visual”⁵⁵².

La diferencia icónica, según Gottfried Boehm, define este potencial más allá de una supuesta facticidad material e ideológica de la imagen⁵⁵³. Este contexto de la nueva funcionalidad en la teoría de la imagen articula una confluencia de culturas visuales que sirve para la recepción del cine postnacional ya que en ella

las fronteras ‘horizontales’ entre las culturas se trasladan, se hacen difusas o desaparecen: el canon occidental, no solo artístico, sino visual en toda su amplitud (televisión, comics, cine...), se ve ‘colocado junto’ a otros. Las ‘otras’ culturas han dejado de ser ‘otras’.⁵⁵⁴

Según Boehm influyen cuatro acciones en el perfil de la diferencia icónica: la proximidad de los conceptos o ideas, su conectividad, el pensamiento crítico de las diferencias (la crítica de la imagen) y una latencia temporal de su potencial icónico⁵⁵⁵. La oleada de imágenes de la industria reproductiva, que sugiere la sustitución de la realidad y el encubrimiento de su limitación plástica, la enfrenta el artista por medio de la elaboración crítica de la imagen que muestra, engaña y expone con claridad los criterios y premisas de esta experiencia doble. La heterogeneidad entre mostrar y dar a conocer su condición previa exige una opacidad de la imagen para cambiar la percepción. Las características constitutivas de la imagen con un potencial de diferencia icónica no se revelan en la descripción de sus elementos (una supuesta lógi-

aspectos y términos claves de artículos de Bernhard Waldenfels sobre la filosofía de la imagen. El giro icónico reelabora aspectos filosóficos de la imagen según Max Imdahl y se distingue claramente del “ícono que Peirce utilizaba para nombrar al signo de las imágenes”. Gottfried Boehm, “El giro icónico: una carta. Correspondencias entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I)”, en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 57-70, aquí 65.

⁵⁵² Boehm, “El giro icónico: una carta”, 68-9.

⁵⁵³ Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, en *Was ist ein Bild?* ed. por Gottfried Boehm (München: Fink, 1994) 11-38, aquí 30. Cabe destacar la diferencia entre el enfoque de la imagen según Boehm y una visión abarcativa de la aparatología, las instituciones y discursos en el “giro pictorial” de Thomas Mitchell. Boehm, “El giro icónico: una carta”, 67.

⁵⁵⁴ García Varas, “Lógica(s) de la imagen”, 53.

⁵⁵⁵ Gottfried Boehm, “Ikonische Differenz”, *Rheinsprung* 11, 1 (2011): 170-6, aquí 170.

ca o comprensibilidad de un argumento detrás de la imagen), sino exigen la elaboración crítica de la percepción por parte del espectador⁵⁵⁶. La diferencia icónica maneja dos estados de autonomía: la de la imagen y la del espectador. La crítica de la imagen anticipa los resultados de la teoría de la percepción para proyectar su realidad subjetiva. La concientización de una plasticidad cambiada le permite al espectador negociar una realidad compleja de la imagen, más allá del poder de la imagen como dispositivo o enunciado alegórico de un contenido secreto, ya que estas dos orientaciones cuestionarían el estado de autonomía en el acto de la adquisición de la imagen.

Boehm exige tres características de la imagen con un potencial de diferencia icónica: la perceptibilidad, la distinción y la presencia⁵⁵⁷. La imagen se presenta como un acontecimiento concreto en la percepción del espectador. Su campo de tensión icónica emerge de una forma prolongada y controlada –aquí vemos de nuevo el nexo con la imagen-contemplación–. Las características que el cine arte adopta de las artes plásticas son significativas porque la presencia y distinción exigen la perceptibilidad paulatina de la diferencia icónica frente a la oleada y superposición de imágenes entendidas como simulacros. Las características crean condiciones artificiales como el contraste icónico: la coexistencia de superficie y profundidad, opacidad y transparencia, materialidad e inaccesibilidad. El acercamiento generalista de Boehm adapta ejemplos de la pintura abstracta y gráficos de funciones matemáticas para explicar

una configuración visual que *muestra* lo que nunca podría verse sin más en columnas de números. [...] El campo de la imagen no se ha de considerar como una superficie estructurada, sino como una función de coordenadas x e y , la abscisa y la ordenada, cuya relación matemática se muestra mediante la 'solución' sobre el plano. De un modo u otro, la lógica de las imágenes se basa en un excedente: lo fáctico puede verse *de manera diferente* a aquello que es. [...] El tránsito del hecho dado al agente es, en términos de la historia de la cultura, el paso con el que nace, y renace siempre de nuevo, la institución de la imagen, esa 'escena icónica originaria'.⁵⁵⁸

La autonomía de la imagen apunta hacia la manera de ver sin anticipar el discurso como efecto o evidencia de una representación de la idea. La eman-

⁵⁵⁶ Boehm, „Ikonische Differenz“, 171.

⁵⁵⁷ Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, 35.

⁵⁵⁸ Gottfried Boehm, „¿Más allá del lenguaje?: apuntes sobre la lógica de las imágenes“, en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 87–106, aquí 104–5.

cipación del espectador que postula esta perspectiva se distancia de la idea de la representación de una forma definitiva y ya no recurre al modelo de Rancière que deconstruye el modelo pedagógico de la imagen para plantear un disenso del intelectual⁵⁵⁹. Boehm se limita a una función déictica en la imagen para producir una diferencia icónica fuera de las sistemáticas discursiva y simbólica. El espectador sigue una cualidad prelingüística de la imagen muy parecida al efecto de la autonomía atmosférica ya abordada.

Es posible que la plusvalía de este cambio de perspectiva para la teoría del cine no sea tan patente a primera vista. Pero las condiciones y sus modalidades, ni la discursiva ni la simbólica, que producen el giro icónico en las artes pueden servir para plantear y analizar la formación de imágenes audiovisuales en una película de cine arte, según una organización de sus elementos en una cuadrícula como plano de consistencia de su superficie y elementos que garanticen su perceptibilidad, distinción y presencia prolongables en una visión de conjunto. Esta imagen cinematográfica no se destaca por el suspenso, una sucesión de imágenes que siempre espera la próxima, o un movimiento o una mirada que excede su marco, sino por un conjunto en un momento extenso. De esta forma se establece un ordenamiento de lo perceptible, como concepto abierto, de patrones con una función plástica-pictórica para la filmación experimental que favorecen una visión de conjunto y detección de contrastes icónicos, a pesar de la sucesión de las imágenes en movimiento. La visión de conjunto se aplica por ende tanto a macroestructuras de composición (perspectiva, ubicación de objetos, movimiento, encuadre) y los personajes que se mueven en ella como a microestructuras según una consistencia particular de la imagen fílmica como sistema de estructuras reticulares de la superficie. El modelo básico de la estructura reticular es la producción de elementos de unión, nudos articulados en segmentos lineares que llevan a una visión de conjunto específica en el acto de su percepción. Es por tanto un agenciamiento maquínico en relación con un contexto artístico.

Este modelo para un arte no representacional es también la base del arte conceptual formulado a lo largo de los años 1960, a pesar de plantear una contradicción fundamental en sus manifiestos: el combate entre la autonomía de la imagen y la autonomía de la idea. Un plan de fijación previo como gramática del arte genera una máquina de variaciones infinitas e ilógicas, cuya

⁵⁵⁹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010); Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2011).

elaboración es marginal, es libre e independiente de la habilidad del artista como artesano y se transforma en un objeto emocionalmente seco:

Architecture and three-dimensional art are of completely opposite natures. The former is concerned with making an area with a specific function. Architecture, whether it is a work of art or not, must be utilitarian or else fail completely. Art is not utilitarian. [...] Three-dimensional art of any kind is a physical fact. The physicality is its most obvious and expressive content. Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions. The physicality of a three-dimensional object then becomes a contradiction to its non-emotive intent. Color, surface, texture, and shape only emphasize the physical aspects of the work.⁵⁶⁰

LeWitt establece el uso de estructuras modulares y reticulares para destacar el carácter conceptual de un arte bidimensional que rechaza cualquier intención de orden expresivo, es decir su matriz de operaciones déicticas optimiza la expresión de la idea. Como destaca Capardi sobre el arte conceptual, no se aportan informaciones más allá de la estructura generada, su presencia física remite al mismo tiempo a un acto de repetición que rechaza lo nuevo del arte e insiste en su neutralidad anónima⁵⁶¹.

La aplicación de un agenciamiento maquínico en el contexto de la literatura y el cine está fuertemente asociada con el movimiento surrealista de los años 1920 y 1930. La gran diferencia que plantea el arte conceptual a partir de los años 1960 consiste en el cuestionamiento de la autoridad artística porque se desencanta de la obra magistral, de su estilo propio y de la institución que los representa. El socavamiento del contexto representacional y fetichista que ancla la estrategia perceptiva tradicional produce una dinámica creativa fuera de cualquier esquema identificatorio.

La introducción “Rizoma” de Gilles Deleuze y Félix Guattari para *Mil mesetas*⁵⁶² es el primer trabajo conceptual que aplica operaciones plásticas parecidas al arte conceptual a un medio de la ficción, según una matriz exterior de ideas para organizar una multiplicidad circular de partículas asignificantes e intensidades no emotivas⁵⁶³. Su reordenamiento no integrable a una matriz

⁵⁶⁰ Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, en *Artforum* 10, n. 5 (1967): 79–83, aquí 83.

⁵⁶¹ Capardi, “Acerca del arte conceptual”, 145.

⁵⁶² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, 9–29.

⁵⁶³ La crítica de la “imagen-movimiento” de Gilles Deleuze es un paso consecuente en la crítica de las estructuras binarias del sistema raíz de *Mil mesetas*. Pero la teoría sobre el intervalo fílmico se limita al pensar el cine en términos abstractos, sin contemplar la posición del espectador. Raymond Bellour critica la ausencia de la percepción en la teoría de Deleuze: „Sorprenden el hecho de que en los libros de Deleuze sobre el cine, irrigados por la génesis cambiante

representacional interconecta estructuras arbitrarias e imprevisibles según un plan que no corresponde más con un punto de vista interior o exterior del orden del mundo. Sus elementos y funciones transforman el libro en un “cuerpo sin órganos” para desarrollar un plano geométrico de una multiplicidad perceptible. El desarrollo del plano geométrico se basa en el “plan de consistencia (o de inmanencia)”;

la estructuración y el resultado (forma y figura) convergen según el uso unánime de un “plan de consistencia” o un “plan de inmanencia”⁵⁶⁴.

Esta visión del caos como *continuum* estructurado de distinciones, que comprende una base indispensable para generar la articulación, se convierte a partir de los años 1990 en el *continuum* de fondo en la filosofía de la imagen después del giro icónico⁵⁶⁵. El *continuum* de fondo crea agarraderos icónicos, como dice Boehm, y brinda un ahora presente y un aquí estructurado⁵⁶⁶. La multiplicidad e indeterminación de los códigos es su potencial⁵⁶⁷ porque la orientación exige el límite de la posición clara⁵⁶⁸. Sus operaciones de transformación son geológicas, físicas y químicas con sistemáticas pictóricas de anotación, como lo detallan Deleuze y Guattari:

En un libro, como cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según estas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento (*agencement*). Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad.⁵⁶⁹

Apartándose del concepto de las dicotomías la estructura rizomática de la naturaleza se presta para pensar y convertir lo múltiple en un acto performativo. El acto de “hacer” rizoma evita la posición distante y examinadora y enfatiza en el propio acto procesal, acéntrico, no jerárquico e insignificante. En oposición a una visión de la formación terminal compleja, Deleuze y Guattari

de una materia-imagen, el espectador esté poco presente, como absorto de entrada en las cualidades diversificadas de esta materia“. Bellour, „El despliegue de las emociones“, 92.

⁵⁶⁴ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 10.

⁵⁶⁵ Gottfried Boehm, „Der Grund: über das ikonische Kontinuum“, en *Der Grund: das Feld des Sichtbaren*, ed. por Gottfried Boehm y Matteo Burioni (München: Fink, 2012), 29–94, aquí 50.

⁵⁶⁶ Boehm, „Der Grund“, 51.

⁵⁶⁷ Boehm, „Der Grund“, 52.

⁵⁶⁸ Boehm, „Der Grund“, 72.

⁵⁶⁹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 10.

aclaran que su concepto no permite pensar un sentido más allá de las líneas que siguen formándose.

Este concepto básico de la formación lineal es un fundamento decisivo para el cine que intenta desintegrar el campo de profundidad para socavar los códigos constitutivos de la representación. La ilusión de la profundidad de campo tiene justamente una función ideológica, como aclara Comolli:

No solo la profundidad de campo es en la primera imagen cinemática la marca de su sumisión a esos códigos de representación y a las historias e ideologías que necesariamente los determinan y operan, sino de manera más general esto señala que el aparato ideológico del cine se produce según esos códigos y según esos sistemas de representación, como a la vez su complemento, su perfeccionamiento y su superación. Nada es accidental, por lo tanto, o específicamente técnico en la imagen cinemática que afirma la profundidad, ya que precisamente esta profundidad es la que gobierna e informa; los diferentes instrumentos ópticos se regulan de acuerdo a la posibilidad de devolver profundidad.⁵⁷⁰

La reducción a un plano geométrico, que no se organiza según un punto de vista, establece una estructura “plana” y “cambiante” de líneas que desarrolla continuamente sus características no regimental, antigenealógica y antime-morista.

El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, cons-truido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múlti-ples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.⁵⁷¹

A pesar de reducir su concepto a un plano de líneas, Deleuze y Guattari man-tienen hasta cierto punto la idea semiótica de la unidad actante en la red compleja. Dentro del desarrollo de la máquina abstracta se condensa la materia y se manifiestan unidades sólidas que comprimen la energía y la transforman:

Una meseta no está al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizo-ma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra ‘meseta’ (*plateau*) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior.⁵⁷²

⁵⁷⁰ Comolli, “Máquinas de lo visible”, 139.

⁵⁷¹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 25.

⁵⁷² Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 26.

El acento sorprendente que produce un acercamiento entre el concepto de “Rizoma”, el arte conceptual de Sol LeWitt y la teoría de la imagen de Gottfried Boehm consiste en la figura del actante que Deleuze y Guattari definen como campo o región de intensidades que actúa sobre sí mismo sin permitir localizar un epicentro de sus impulsos. Fuera de una relación objeto-sujeto se combinan sus leyes de formación cambiante bajo un reglamento estricto de seis principios: la conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante, la cartografía y la calcomanía. Las determinaciones y dimensiones interminables se corresponden con una exterioridad:

Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. El plan de consistencia (cuadrícula) es el afuera de todas las multiplicidades. La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones.⁵⁷³

El mapeo de principios y funciones según Deleuze y Guattari se basa en el experimento porque actúa sobre lo real. Sus ejemplos no establecen modelos como calcos (la raíz sospechosa del sistema del árbol según Deleuze y Guattari, el cuestionamiento de la representación de la idea según Boehm), sino adaptan visiones de un surgimiento no planificable en la naturaleza para pensar la captura libre de códigos como plusvalía. Más allá de definir la relación simbiótica entre apariencias paralelas como una imitación (el ejemplo de la avispa y la flor de la orquídea con una forma parecida a la avispa), Deleuze y Guattari demuestran una relación asombrosa entre la desterritorialización y reterritorialización. El plan de consistencia implica la participación de la contraparte en el aparato reproductor de ambos seres. La avispa se reterritorializa en la imagen de la flor y desterritorializa su cuerpo que se extiende al incluirse en otro sistema reproductivo. Por ende, el surgimiento pictórico como devenir en imagen plantea un devenir en orquídea de la avispa y un devenir en avispa de la orquídea. Los segmentos funcionales definen al mismo tiempo su escape en un plano de líneas e intensidades cambiantes que se transforman en un plano geométrico. A pesar del estado de oscilación permanente, se mantiene una visión de conjunto como una totalidad concebida

⁵⁷³ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 14.

(aunque antigenealógica) sin sobrecodificaciones, suplementos, contenidos simbólicos u otro efecto de profundidad representativa.

El giro de las imágenes como mapeo de principios heterogéneos nos permite pensar la diferencia icónica al registrar la perceptibilidad, la distinción y la presencia de la imagen audiovisual según un mismo plan de consistencia. La reducción de la superficie filmica enmarcada no reduce ni simplifica su organización compleja de la multiplicidad, ni tampoco rehúye la perceptibilidad de sus elementos. El flujo de información en la imagen en movimiento implica entrelazamientos interminables y enfatiza al mismo tiempo en una presencia perceptible de intensidades, contraria a un supuesto de señales descriptivas. Apariencias ópticas oscilan entre la integración y la exteriorización y determinan un plan de aspectos superficiales y formales que llama la atención (distinción y presencia). La inversión asignificante de la apropiación permite evaluar la organización y el funcionamiento básicos de líneas y nudos de conexión que rigen la película íntegramente (la reticulación). El proceso de hacer rizoma contrapone al devenir del mundo significativo y significativo un devenir invisible y asignificante en una elaboración crítica de su estructura plástica. Su campo no define un territorio de acuerdo con la oscilación continua entre la desterritorialización y la reterritorialización. La multiplicidad heterogénea se performa en relaciones cuyos diferentes modelos de apropiación no se subsumen o armonizan. El entrelazamiento maquínico continuo en las cuadrículas está organizado desde un lugar exterior. A modo de resumen, la sugerencia de este capítulo es mostrar la influencia del giro icónico en América Latina por medio de planes de consistencia que definen un mapa filmico.

Marcelo Gomes y Cao Guimarães: la división de la pantalla

La película *O HOMEM DAS MULTIDÕES* (2013) de los cineastas brasileños Marcelo Gomes y Cao Guimarães es el ambicioso resultado de procedimientos de transformación y reordenamiento de estructuras filmicas. Una película de ficción condensa un sociograma de personas solitarias en la gran ciudad con estructuras y funciones pictóricas según las premisas del arte conceptual. Como ya hemos visto a través del ejemplo de Carlos Reygadas, la alteración y restricción del campo de visión se convierte en un tema principal de las nuevas estéticas cinematográficas. Su destino no es el video arte pero ambos medios comparten cada vez más características, como veremos en la comparación con los trabajos audiovisuales de Marcelo Gomes, Cao Guimarães, Mariano Cohn y Gastón Duprat en este capítulo.

El desarrollo de los elementos del cine clásico recibe con la película de Gomes y Guimarães una nueva fórmula en la reorganización vertical del plano filmico: el regreso a la pantalla de formato 4:3, un formato de los años 1960 y 1970 cada vez más usual en el cine arte reciente, se reduce al formato cuadrado (3:3). De esta forma se divide la pantalla típica de la sala de cine tipo *widescreen* (1.85:1) en un tríptico conformado por la imagen cuadrada en el centro y dos imágenes laterales en negro que abrazan al público⁵⁷⁴. La recepción de la obra es ante todo una experiencia estética. Pero el énfasis en la forma no se muestra como finalidad en sí. Es más bien, como se plantea en este capítulo, el resultado de una confluencia multifuncional, cuya sistemática constituye una complejidad y sinergia del “tanto ... como”. Con referencia a los textos previamente presentados de Boehm, LeWitt, Deleuze y Guattari se constituye una visión de conjunto de la formación conceptual que cambia las funciones plástica-pictórica, narrativa y objetiva. Basándose en segmen-

⁵⁷⁴ La disposición formal del tríptico y la sensación de imágenes negras vibrantes de sonido que abrazan al público no han aparecido en ninguna crítica de la obra hasta la fecha. Sin embargo, son dos elementos destacados de mi experiencia propia de la película en el festival Berlnale. En nuestra conversación en el festival, los cineastas y yo coincidimos en muchos aspectos. Vuelvo a estos elementos más adelante después de la introducción a las obras de los cineastas.

tos lineares y nudos articulados de la imagen, revela la obra de Gomes y Guimarães el entrelazamiento profundo entre micro- y macroestructuras y abre nuevas perspectivas acerca de la mediación de la situación estética en la sala del cine.

Los primeros largometrajes de ficción de Marcelo Gomes retratan tanto la experiencia cotidiana de la gran ciudad (tomando como ejemplo su ciudad natal Recife) como la influencia de los paisajes del Sertão sobre la gente que los habita, con un empleo muy acentuado de la cámara y la actuación de las personas filmadas. Para Gomes la cámara es ante todo un medio de extensión del cuerpo humano que registra aspectos físicos de la materia cercana y su iluminación natural, para experimentar una dinámica instantánea entre el personaje, el espacio próximo a él y los elementos que lo componen. Gomes acepta esta condición restrictiva de la percepción humana como base, sin proponer perspectivas y registros artificiales, como por ejemplo en el cine-ojo de Dziga Vértov que mediatizaba imágenes no perceptibles en forma natural por el ojo para investigar las estructuras escondidas del mundo. El acercamiento de Gomes al cuerpo del personaje es inmediato y brusco, con planos detalle de la piel y partes de cuerpos sudorosos. Sus movimientos activos sobrepasan repetidamente el encuadre, muestran la deficiencia de la cámara lenta y pesada y convierten la experiencia del cuerpo en un flujo dinámico. La contraparte, la arquitectura de la gran ciudad o la vasta extensión del desierto hacen notar al mismo tiempo una lejanía infranqueable: el contacto del personaje con su entorno tiende a ser muy limitado, un entorno inmediato al alcance de la mano en el sentido fenomenológico de Heidegger, o bien se aleja en imágenes borrosas del viaje en furgoneta con paisajes fugaces intocables. No hay intermedio armonizador, la narración no se explica ni pretende simbolizar su contenido profano, que parece relativamente “seco” en cuanto a una lectura ideológica o afectiva. Gomes enfatiza sobre las necesidades reales de personas y su percepción limitada. No se toma la distancia para poder procesar lo ocurrido. La experiencia de una vida tan limitada es propensa a formular ilusiones en lugar de reflexiones. Como dice la protagonista de *ERA UMA VEZ EU, VERÔNICA* (2012): “Cansei. Cansei de tanto sufrir. Eu, Verônica, tentando sonhar mais com a vida.” Frente a las obras de Gomes estamos lejísimos del fabular del Cinema Novo y su creación metafórica del país.

Su opera prima *CINEMA, ASPIRINAS E URUBURUS* (2005), convierte los aspectos histórico-políticos de los tiempos de la Segunda Guerra Mundial en

un fondo de menor importancia frente a la dinámica física de un encuentro entre un comerciante aventurero alemán y un peón del Sertão. Gomes lo organiza como un diálogo de juego de azar entre la cámara y los personajes que oscila entre enmarcar y sustraerse. La desprolijidad derivada de este proceso no obedece a una estrategia ideológica o funcionalidad narrativa. La plusvalía ocasional de espacios intermedios y elementos disgregados produce en la crítica la sensación de asistir a “obras únicas”, por otra parte, incomodan los aspectos aparentemente imperfectos en contraste con la perfección fotográfica⁵⁷⁵.

El segundo largometraje, *VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO* (2009), en colaboración con Karim Aïnouz, otro cineasta destacado de la generación formada a lo largo de los años 1990, pone aún más de relieve la fusión profunda de los cineastas entre la filmación documental y la ficción⁵⁷⁶. Asimismo, la trayectoria para la elaboración de esta película, que abarca casi una década, aísla las etapas del proyecto que tiende a soltarse de la mano unificadora. Dos meses de una filmación sin guion de paisajes y gente del Sertão lleva a la pérdida de orientación de los cineastas ante la extensión del material improvisado. El encantamiento del paisaje y sus pueblos cede ante el extrañamiento. El montaje de un medimetraje *SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA* (2004) no convence. En esta primera compilación de episodios se manifiesta una etnografía dudosa, la perspectiva distante no transmite la profunda confusión de los artistas. El abandono del proyecto se convierte en una disposición fundamental para poder reestructurar años después el material, aplicándole el monólogo ficticio de un geólogo perdido. Como resultado de este proceso los cineastas sienten la necesidad de realizar un reencuentro con los paisajes para filmar de nuevo. La película final aparece como un híbrido inconcluso que no pretende suturar los dos rodajes y el monólogo sin dejar patentes las marcas de sus tres partes independientes. El título poético del proyecto surge de un *objet trouvé*, es el texto de un póster de un prostíbulo.

⁵⁷⁵ Eduardo Valente, “Cinema, aspirinas e urubus: Marcelo Gomes, Brasil, 2005”, *Contracampo*, 75 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/75/cinemaaspirinas, s. pág.

⁵⁷⁶ Un primer acercamiento a documentales contemporáneos con conceptos estéticos disidentes enfatiza en la desestabilización del enunciado ideológico que antes no cuestionaba la intención de “dar la voz al otro”, en la tradición del cine político brasileño: el “descontrol programado” propone una interacción equiparada con los personajes. Ilana Feldman Marzochi, *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2012), consultado el 10 de junio 2016, www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/pt-br.php, 122.

Gomes se nos ha presentado como un experto en el trabajo con los actores, y su estética visual investiga sobre la dinámica entre la plasticidad registrada y sus estratos.

Cao Guimarães es un artista visual famoso que se inspira en la filosofía y la poética de lo indeterminado. A partir de las *Historias de não ver* (2001), sus exposiciones de fotografías, video-instalaciones, performances y obras audiovisuales reciben atención internacional en festivales e instituciones culturales, como la Bienal de Venecia, incluyendo muestras en el MoMA Nueva York, Tate Modern y Guggenheim. Los dossiers publicados entrelazan la fotografía, la cultura del cine y las artes plásticas. Acerca de su primera muestra antológica en Brasil, *Ver é uma fábula* (2013),⁵⁷⁷ y su participación en la edición no. 55 de la Bienal de Venecia resume Adolfo Montejo Navas la “poética molecular” de Guimarães así: “En la poética de Guimarães los límites visuales suelen ser un patrimonio en conquista, a veces potenciados por una operación de susstracción, por la *retirada* de algún sentido.”⁵⁷⁸ No es un arte perceptivo que se destaque por una realización subjetiva de orden expresivo, sino un arte conceptual que propone la idea como objetivo central de la obra artística. Sus actos son, entre otros: dirigir a otros para que fotografien algo con los ojos vendados (*Historias de não ver*, 2001); dirigir a otros para que experimenten y filmen una casa desconocida con el fin de presentar un retrato de la persona desconocida a través de sus pertenencias mientras su dueño desconocido hace lo mismo en la suya (RUA DE MÃO DUPLA, 2002/2004); acompañar en silencio a un ermitaño en una montaña apartada (A ALMA DO OSSO, 2004); encontrar la belleza de una coreografía espontánea que surge de un juego de batalla entre dos niños y elaborar el hallazgo con una imagen sonora en cadencia con los sonidos del ambiente (DA JANELA DO MEU QUARTO, 2004)⁵⁷⁹; prestar más atención a la exclusión social y a la resistencia silente del paria

⁵⁷⁷ Es una frase clave de la prosa experimental *Catatau: um romance-idéia* de Paulo Leminski sobre el sueño y el renacimiento de René Descartes en el trópico que adapta Guimarães en su película *EX-ISTO* (2010): “Ver é uma fábula, –é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar. Eu vejo longe.”. Paulo Leminski, *Catatau: um romance-idéia* (Porto Alegre: Sulina 1989), 17.

⁵⁷⁸ Adolfo Montejo Navas, “Poética molecular – Molecular poesy”, *Lápiz. Revista Internacional de Arte* 279 (2013): 55–75, aquí 55.

⁵⁷⁹ Esther Hamburger, “Da janela do meu quarto”, en *Significação* 35, n. 30 (2008), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65680/93021, 165–175. Hamburger caracteriza el video sensualmente inter-relacionado con el otro que desestabiliza la dicotomía dentro/fuera con el uso particular de la ventana y que se escapa del control social y de una visualización dominante en los escenarios del audiovisual sobre la favela.

tomando como ejemplo a tres caminantes callejeros (ANDARILHO, 2006), dejarse invadir por el alboroto del mercado callejero al observar el sol a través de las superficies de sus toldos que se vislumbran (SIN PESO, 2007).

Prescindir de un sentido proposicional cambia los valores intrínsecos de los objetos, las personas y sus entornos. Sometiéndose a un estado de oscilación Guimarães busca según su propio lenguaje poético “Un lugar fuera de lugar, / un lugar-entre. / Un agujero en el espacio y el tiempo”⁵⁸⁰. No es posible percibir el “abismo que se forma entre yo y el otro”⁵⁸¹, pero con las obras de Guimarães el abismo se vuelve concebible como un surgimiento de emotividad. Sus actos socavan el determinismo del sentido y elaboran una cualidad estética ajena a la funcionalidad del objeto o de la persona. El devenir de la experiencia visual y acústica es más importante que la autorrealización artística. En este sentido coincide Guimarães de una forma muy precisa con el manifiesto minimalista del arte conceptual de LeWitt.

En la concepción estética de Guimarães entra siempre un elemento de pura casualidad cuando el artista entrega el dispositivo, la maquinaria, a una persona partícipe o cuando enmarca registros instantáneos sin concepto previo en experiencias estéticas. La sensación de una materialidad visual y auditiva transformada termina en una imagen mental. Su visión puede desplegarse tanto en el registro documental de personas como en el mapeo poético de ciudades brasileñas (ACIDENTE, 2004) o en la adaptación dramática de la prosa experimental de Paulo Leminski sobre un Descartes delirante del siglo XVII en el ámbito tropical actual (EX-ISTO, 2010)⁵⁸².

El espectador cartesiano, encantado por las figuras geométricas perfectas, sale de su posición pasiva en la biblioteca y realiza un acto de inmersión en la cultura brasileña que cambia su existencia y propone un nuevo sentido radical al universo cognitivo. La adaptación de *Catatau* trabaja con algunos párrafos del texto original, pero sobre todo los traduce en imágenes contemplativas del actor con traje de época en la naturaleza tropical y las combina con experiencias de la gran ciudad, cuando se producen encuentros espontáneos entre el actor y la gente de la calle. El ritmo acelerado y la densidad de la narrativa de Leminski se corresponden con una suerte de vivencia tranquila en

⁵⁸⁰ Montejo Navas, “Poética molecular – Molecular poesy”, 57.

⁵⁸¹ Iván Pinto Veas, “Cao Guimarães: el abismo que se forma entre yo y el otro tiene una cosa misteriosa que pasa y que no es explicable”, *la Fuga* (2014), consultado el 10 de junio 2016, <http://www.lafuga.cl/cao-guimaraes/694>, s. pág.

⁵⁸² Véase la correspondencia con el éxtasis del ser en la noción de *ex-istencia* en el capítulo IV sobre la imagen-contemplación: Mersch, *Ereignis und Aura*, 50.

la película, expresada en largos silencios y una proyección desacelerada en un fuera de tiempo⁵⁸³. La dimensión existencial de la visión alterada abarca todos los sentidos del cuerpo pulsional que se entrega. La sumersión en la naturaleza provoca un acto erótico entre el cuerpo tendido en la arena y el agua del mar que lo acaricia.

El conjunto de la fotografía, el video-arte, documental y cine de ficción forma la base de la muestra antológica de Guimarães en Brasil. Guimarães se mueve entre las distintas ramas de las artes construyendo sus propias condiciones de plasticidad. Los archivos clásicos, desde el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta hasta el *tableau vivant*, son recursos para procedimientos de transformación y evocan un extrañamiento según una presencia de lo vivo ausente, como la admiración por el pie del viejo ermitaño silente en plano detalle, que vive en una montaña desconectado del mundo moderno. Guimarães define las tres formas de contemplación (DA JANELA DO MEU QUARTO), proposición (RUA DE MÃO DUPLA) e inversión (A ALMA DO OSSO) para aproximarse a la realidad:

Si tú imaginas la realidad como superficie de un lago, tienes tres formas de aproximarte: una, te quedas ahí sentado al margen del lago contemplando estas aguas. Ejemplo, tengo trabajos muy contemplativos [...] que parten por un filtro de mi mirada, de mis sentidos. O pego una piedra y la lanzo ahí en el lago, esa piedra es como un concepto o como una proposición que va a hacer temblar el agua, que va a modificar la realidad, que va a interferir en una sensación de causa y efecto, donde el sentido de autoría se queda un poco afuera. [...] Son experiencias, simplemente lancé un concepto, creé una perturbación en la vida de otro. Luego, una tercera vía, uno puede lanzarse a sí mismo al agua, una cuestión de inversión, como por ejemplo el trabajo en el que voy a vivir ahí como un ermitaño, diez, quince días, tengo una cuestión de inversión, hay una realidad que no es la mía.⁵⁸⁴

Cuando Gomes y Guimarães se reúnen para filmar O HOMEM DAS MULTIDÕES convergen dos aproximaciones particulares hacia lo indeterminado. Reflejan los conceptos de la soledad en la gran ciudad actual y convierten la transmisión de la experiencia de la muchedumbre, la claustrofobia y la incomunica-

⁵⁸³ Véase la interpretación intersemiótica entre discurso e imagen que llega a estos resultados: “filme e livro atingem o mesmo efeito: causar esse estranhamento no enunciário, levá-lo aos limites da suportabilidade”. Bruna Paola Zerbinatti, *O ritmo em semiótica: teoria e análise de Catatau e Ex-Isto* (São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015), consultado el 10 de junio 2016, www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012016-152347/pt-br.php, 201.

⁵⁸⁴ Pinto Veas, “Cao Guimarães”, s. pág.

ción en un plan de consistencia de operaciones plásticas (Guimarães) y performativas (Gomes). Su potencial icónico se encuentra justamente en condiciones y modalidades muy cercanas a la organización rizomática de Deleuze y Guattari, es por lo tanto un film modelo para ilustrar un programa estético.

La trama de O HOMEM DAS MULTIDÕES conceptualiza la soledad en un sentido formal. Para actualizar el cuento homónimo de Edgar Allan Poe (*The man of the crowd*, 1840) se extrae la figura de la vida solitaria en la masa a base de entrevistas con personas que sufren de soledad en la gran ciudad. Los protagonistas Juvenal y Margot reúnen tipos diferentes de soledad que surgen en estas entrevistas. Juvenal es un maquinista de metro en Belo Horizonte que conduce a miles de personas por día, sin tener algún contacto privado con otra persona fuera de la comunicación que exige su puesto de trabajo. No es exactamente el *stalker* solitario de Poe, ni el *flâneur* de Charles Baudelaire, pero se mueve todo el tiempo (incluso en su tiempo libre) en la multitud y observa en silencio sin poder relacionarse con alguien. En cambio, Margot, su superior en la central de cámaras de vigilancia, se dedica a la comunicación anónima en su tiempo privado. Se pasa las noches chateando sin poder establecer una amistad con una persona que no sea virtual. El encuentro de ambos es tanto ocasional como determinado. Margot convence a un amigo de Internet a casarse con ella pero no puede presentar ningún testigo. Elige a la persona en su entorno que refleja exactamente su estado de ilusión:

[Gomes:] a tecnologia dá uma doce ilusão de que as pessoas não estão solitárias [...]. [Guimarães:] a fisicalidade é essencial para as relações humanas. Se você se vicia cada vez mais numa relação intermediada por um aparelho, vai criando outra forma de relação. Pra dizer a verdade, não sei onde isso vai parar.⁵⁸⁵

El efecto de esta constelación es evidente: el encuentro de personas solitarias no cambia su estructura relacional ni las condiciones deficientes. El peso paralizador de la soledad en la gran ciudad y el desvanecimiento de la persona se convierte en un tema frecuente en el cine latinoamericano actual como muestran –aparte de las películas ya analizadas de Alonso (FANTASMA), Rocha (TRANSEUNTE) y Hernández (MIL NUBES DE PAZ)– LOS GUANTES MÁGICOS de Martín Rejtman (Argentina 2003), EXTRAÑO de Santiago Loza (Argentina 2003), WHISKY de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella (Uruguay 2004) y PÁRPA-

⁵⁸⁵ Roberto Guerra, “Cao Guimarães e Marcelo Gomes falam de O homem das multidões”, *Cineclick* (2014), consultado el 10 de junio 2016, www.cineclick.com.br/entrevistas/cao-guimaraes-emarcelo-gomes-falam-de-o-homem-das-multidoes s. pág.

DOS AZULES de Ernesto Contreras (México 2007). La lista podría ser mucho más larga. Cito los ejemplos que se destacan por una caracterización plástica de la soledad a favor del desarrollo del lenguaje cinematográfico. La soledad se convierte en un motivo central de la convivencia en la gran ciudad.

El primado de la tecnología y la arquitectura moderna optimiza la masificación en los sectores de trabajo y residencia de los empleados de la metrópoli y determina el interés por la visión panóptica de la modernidad en un caleidoscopio. Luego, la condición postmoderna enfatiza sobre el desplazamiento libre del observador y el punto de vista subjetivo para abarcar las ópticas cambiantes. Comolli detecta un paralelo interesante entre la exposición universal del siglo XIX, el panóptico en la primera parte del siglo XX y la explotación comercial del núcleo familiar como “secreto y horror” en la televisión a partir de los años 1980:

El ‘palacio de cristal’ es el mercado, la *fantasmagoría de las mercancías*. El concepto del todo-expuesto [...]. Todo hubiese estado bajo la mirada de todos, por lo que las perversiones no hubiesen tenido más sentido: ¡es la televisión! La lógica misma del *panóptico*, pero aplicada a la familia, el núcleo familiar expuesto a los ojos de todos.⁵⁸⁶

A partir de los años 1990, la sociedad impersonal y tecnificada domina el debate sobre las culturas latinoamericanas en la globalización. Mientras el pasado está marcado por los “grandes relatos” de la modernidad, el pluralismo contemporáneo de los “pequeños relatos” oculta los dispositivos del consumo. Se cuestionan los sentidos simbólicos polivalentes porque dependen de la posición de la mirada: “las interacciones entre diversidades no son arbitrarias. Se organizan según las relaciones de fuerza”⁵⁸⁷. El desplazamiento del ojo y las interacciones libres con la imagen se convierten en una cuestión clave.

El experimento de Gomes y Guimarães sirve aquí como ejemplo para promover una estructura minimalista cerrada y dominante que posibilita al mismo tiempo una abertura hacia infinitos puntos de fuga y nuevos nudos de conexión. El primer gesto que exige O *HOMEM DAS MULTIDÕES* del espectador es reflexionar sobre el formato de la película. La inversión del encuadre clásico según Bazin (“le cache est un cadre”, “el rol de lo no visible es más importante que el de lo visible”, Comolli [2007]⁵⁸⁸ nos coloca frente a la pantalla

⁵⁸⁶ Comolli, “La transparencia que esconde”, 196.

⁵⁸⁷ Ortiz, “Diversidad cultural y cosmopolitismo”, 47.

⁵⁸⁸ Comolli, “La transparencia que esconde”, 191.

visible en sus dimensiones y divisiones alteradas. El primer plano de la película muestra una imagen tipo diapositiva con puntas redondeadas en la cual pasan objetos oscuros borrosos de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha en diagonal. El efecto de la borrosidad y el movimiento dirigen la mirada hacia el marco cuadrado y las puntas redondeadas. Un giro muy leve deja ver el perfil de Juvenal a la izquierda que aparentemente observa peatones. La intención del tríptico establece a través de esta constelación una comunicación entre las líneas y puntos de la imagen central y, al mismo tiempo, abre un diálogo con las imágenes negras laterales con un efecto parecido a los sonidos del mercado callejero en la obra de video arte *SIN PESO* (2007) de Guimarães. Considero las superficies negras laterales como una alusión a la obra monocromática de Yves Klein a finales de los años 1950. La enorme superficie monocromática se vuelve energética, transformándose en un modo de aparición inmaterial vibrante, su no localidad disuelve las ambiciones de asignación y aumenta una dinámica de flotación⁵⁸⁹. Cuando las líneas y puntos de la imagen central de O *HOMEM DAS MULTIDÕES* se comunican con los laterales contempla el espectador una imagen sonora intensa, animada por la vibración de las monocromáticas laterales. La mirada posada sobre el negro de la plantilla provoca un resalte de los sonidos. La imagen sonora se acerca desde los laterales a los espectadores, los abraza como inclusión concreta en la obra que se desmaterializa al mismo tiempo.

Los planos siguientes se destacan por una perspectiva central con el punto de fuga en el centro de la imagen y una estructura paralela de los laterales que cierra la imagen. Las líneas horizontales de la estructura de la estación de metro dan una impresión diferente a primera vista, pero el movimiento de Juvenal sobre una escalerilla en un plano general consigue que los ejes y las puntas de la imagen se comunican de nuevo en diagonal, esta vez de abajo a arriba y de derecha a izquierda. El hecho de que Juvenal sea un maquinista de metro no se refleja por medio de movimientos horizontales, sean espaciales o temporales. Los trenes nunca se desplazan frente a una cámara fija de izquierda a derecha o en sentido contrario. La composición de los largos planos secuencia enfatiza sobre una impresión vertical, simétrica, fija y cerrada. La estructuración de los planos prescinde del dispositivo expresivo de la perspectiva subjetiva. La perspectiva caballera del plano proyectante frontal (la proyección paralela oblicua) evita la distorsión de la arquitectura enfocada a distancia del plano general. No se trata de una arquitectura in-

⁵⁸⁹ Boehm, „Der Grund“, 82.

termediada. Además se desintegran los circuitos y la circulación revela una estructura modular con muchas repeticiones.

La obra rinde homenaje a Ozu en el sentido muy concreto de producir un flujo entre la continuidad y discontinuidad. Un modelo que los cineastas seguramente reflejan es el de TOKYO MONOGATARI / CUENTOS DE TOKIO de Yasujiro Ozu (1953). Figliola y Yoel caracterizan en la obra de Ozu la acentuación de la “geometría de cuadro dentro de cuadro” como orden de fractales⁵⁹⁰. La repetición de módulos en diferentes escalas de la imagen como repetición de encuadres fracciona y comunica los elementos al mismo tiempo para generar una sensación de estasis y de flujo natural. Tal como en el arte conceptual no utilitario se manifiesta una oposición fundamental entre las tres dimensiones y sus hechos físicos, como lo plantean los párrafos sobre el arte conceptual de LeWitt⁵⁹¹. Pero las diferencias son significativas. Mientras que el cine de Ozu plantea el “tal ... como” en una comunicación entre la profundidad del cuadro y su superficie plana por medio de una división horizontal –la comunicación con las tecnologías modernas–, prevalece en la visión de Gomes y Guimarães el acto de transformación del objeto según una estructura ligada al dominio vertical. Gomes y Guimarães modifican la geometría de apertura y cierre de Ozu. La construcción enmarcada en O HOMEM DAS MULTIDÕES siempre destaca puntales sustentadores verticales en armonía con las imágenes negras laterales para producir un flujo entre los fractales de la imagen del centro y sus laterales. El punto de fuga céntrico está siempre presente (con pocas excepciones en las que se desplaza el punto de fuga a un espacio negro lateral).

Asimismo, se transforman las lógicas de movimiento: los rieles de los trenes aparecen en picado según la lógica vertical. Los movimientos de los personajes corresponden con la construcción vertical en movimientos verticales sobre escaleras y escaleras mecánicas filmadas en un ángulo recto. La circulación del protagonista no tiene destino y no sigue un sentido según la fórmula del transporte público. Sube una escalera, vacila arriba un momento y la baja por el otro lado sin seguir la idea de partida y llegada. Los pocos giros lentos de la cámara siguen esta estructura. El *travelling* empieza con una visión céntrica y termina en otra. No hay salida de la impresión claustrofóbica. El departamento de Juvenal reduce la estructura vertical al absurdo: el único enchufe en la sala se encuentra en el techo y exige del personaje subir a una

⁵⁹⁰ Figliola y Yoel, “Ozu, la geometría natural”, 244.

⁵⁹¹ LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, 83.

silla, erguirse y enchufar la radio o la plancha en el techo. Sus actividades no siguen un esquema de horarios o una cronología que diferencie entre día y noche. El insomnio está omnipresente. Actividad y parálisis no siguen una lógica pertinente.

La exactitud de las líneas aclara que la composición no está dotada de elementos ocasionales. Los personajes no buscan sus itinerarios individuales, sino se adaptan a la estructura externa de la composición plástica, como si formaran parte de un *tableau vivant*. El dominio del entorno sobre el personaje es seguramente una de las reinterpretaciones más acertadas del cine de Ozu: “Los personajes ozusianos se comportan como si la dirección y el sentido de sus movimientos estuvieran regidos por este campo.”⁵⁹² Juvenal va con frecuencia hacia o se detiene en el punto de fuga de la imagen, como si estuviera sometido a una estructura externa. El montaje de los planos no combina diferentes perspectivas para enfocar la misma situación o entablar un diálogo. La proposición de O HOMEM DAS MULTIDÕES anula los suplementos del acercamiento narrativo del cine, como el deseo del fuera de campo, el potencial invisible, el estado de inminencia y proximidad que se concentra en la anticipación de algo que está por suceder⁵⁹³. Al mismo tiempo, el sistema de orientación pierde su anclaje en el contexto del sujeto: la familiaridad de “lo a la mano” se transforma en un carácter sorprendente en el “ser a la mano” deficiente (*Zuhandenheit*⁵⁹⁴).

Esta disposición que deja ingresar al personaje en un entorno arbitrario, en lugar de suturar el entorno a través de la mirada, nos enfrenta con un vuelco del sistema de la perspectiva central: ya no permite al espectador constituirse como pensador cartesiano que se concibe en el centro del mundo y lo relaciona consigo de esta manera. El plano secuencia a distancia establece por lo general la unidad de la escena que controla al personaje (y no al revés). Dos escenas que retratan a cada uno de los protagonistas a solas en su casa muestran el régimen ineludible del cuadrículado sobre el carácter. Margot tiene en su escritorio en casa un pez tamagochi en la pantalla de una computadora que tiene que alimentar según la regularidad del videojuego. Tres cortes de la pantalla enfocada con el zoom provocan la difuminación de la imagen bajo el zoom para hacer aparecer el cuadrículado de la pantalla. Otra es-

⁵⁹² Figliola y Yoel, “Ozu, la geometría natural”, 258.

⁵⁹³ Véase la diferencia entre lo “devenido” y el “devenir” como “potencialmente-visible” y “potencialmente-invisible” y la activación del espectador con “términos narrativos” (Comolli, “La transparencia que esconde”, 192–3).

⁵⁹⁴ Heidegger, *El ser y el tiempo*, 120–1.

cena con un ordenamiento paralelo muestra a Juvenal en la mesa de su casa con la frente apoyada sobre una pelota de tenis. Tres cortes de la escena enfocada con el zoom hacen desaparecer la cara de Juvenal y reducen la imagen a un reflejo apenas visible en la mesa. La información adicional del montaje es el cuadrículado y el reflejo difuminado de la persona.

Precisamente esta estructura básica del agenciamiento maquínico en relación con los objetos y personajes filmados, la estructura reticular de la superficie, revela una serie infinita de elementos de unión y nudos articulados en esta construcción de la imagen que producen a lo largo de la película cada vez más rupturas asignificantes. Cambian el ordenamiento de lo perceptible de una forma procesal, acéntrica y no jerárquica. O *HOMEM DAS MULTIDÕES* está llena de ilusiones ópticas que perforan el orden de la mirada y permiten comparar la estética de Gomes y Guimarães con la creación de un plan de consistencia de Deleuze y Guattari, según las operaciones rizomáticas. La exclusión de valores suplementarios de la imagen define a la vez su multiplicidad desde afuera. Guimarães no marca la distinción entre la visión interna o externa de los espacios filmados cuando no está claro si se ve al personaje detrás del reflejo de un vidrio o como un reflejo en el vidrio. La posición de los objetos y personajes multiplica el campo de la estructura por medio de reflejos y oscila entre la desterritorialización (su exclusión del espacio filmado) y reterritorialización (su reaparición detrás del vidrio, por ejemplo). Es por ende un devenir imagen, una totalidad concebida como oscilación permanente entre un devenir visible e invisible.

En la teoría sobre el campo de la imagen se define el valor del objeto según la relación del objeto con la extensión, la posición y la profundidad del campo, produciendo una correlación entre las diferencias de posición y las diferencias de valor⁵⁹⁵. La aparición en el campo como espacio diferenciado constituye el contenido y sentido pictórico y esconde al mismo tiempo la condición de la extensión y profundidad del campo⁵⁹⁶, disimula la estructura del campo de percepción como espacio experimentado, la experiencia de peso y hábitos es transformada en diferencias pictóricas de orientación, distan-

⁵⁹⁵ Wolfram Pichler, "Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes", en *Der Grund: das Feld des Sichtbaren*, ed. por Gottfried Boehm y Matteo Burioni (München: Fink, 2012), 441-72, aquí 442-3; Boehm, "Der Grund", 75. Los teóricos más influyentes sobre el campo de la imagen con publicaciones entre los años 1950 y 1970 son Dagobert Frey (*pictorial field*) y Meyer Schapiro (*picture-field*) mientras que la teoría de la imagen a partir del giro icónico hace hincapié en la noción de campo según Max Imdahl. Boehm, "El giro icónico", 65.

⁵⁹⁶ Pichler, "Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes", 444.

cia, etc. que establecen la sensación del espacio⁵⁹⁷. El campo visible no es un campo libre a disposición sino designa ciertos hábitos de percepción.

O *HOMEM DAS MULTIDÕES* dispone de muchos ejemplos de oscilación permanente que socavan la formación del campo de percepción como espacio experimentado. Elementos ambiguos en la formación de las imágenes no concuerdan con el campo de profundidad y con el valor definitivo de las cosas expuestas, es decir no permiten el acceso según una sensación de espacio. Tampoco hay un desenlace aclarador que establezca una conexión entre imágenes sucesivas. Guimarães y Gomes no procuran un juego de engaño de la mirada que se resuelva por medio de planos contrastivos. La superficie del encuadre del plano secuencia permite siempre un registro detenido que presupone una reflexión. Cada segmento de la imagen define un cierre y escape a la vez. Su funcionalidad es plástica, llamando la atención a través de su distinción y presencia duraderas. Un ritmo constante de planos secuencia de 30 segundos aprox. (hay algunas excepciones) ayuda a percibir la pluralidad y plusvalía de los códigos para relacionarlos según un concepto exterior.

Gomes y Guimarães definen un mapa filmico de los espacios, personas y objetos en la gran ciudad que alteran las funciones. Al contemplar la estructura vertical estricta de la película llega el espectador a reflexionar sobre el funcionamiento de la sucesión de los planos y una extensión horizontal de la mirada y de los movimientos. La aplicación de lo vertical al medio del cine desintegra un funcionamiento básico de la imagen filmica: rompe el sistema referencial de la duración y apoya precisamente una extensión oscilante del plano, tal como lo define Bachelard para la poesía. La indeterminación en O *HOMEM DAS MULTIDÕES* no se encuentra entre lo real y lo imaginario, entre lo físico y lo mental, ni produce confusiones de falsas conexiones entre los planos⁵⁹⁸. Gomes y Guimarães definen una proyección del conjunto, su película propone un acontecimiento relacional con una matriz de operaciones plásticas y sonoras que el registro del plano secuencia optimiza.

A la planificación plástica de lo indeterminado por parte de Guimarães corresponde una planificación performativa por parte de Gomes. La *performance* de los protagonistas no distrae la concentración en las superficies porque su mirada no establece un contacto. La mirada del personaje puede dirigirse incluso directamente al espectador (por ej. Margot en su escritorio) pero

⁵⁹⁷ Pichler, "Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes", 448-9.

⁵⁹⁸ Véase la discusión sobre la confusión intencional por medio de falsas conexiones con ejemplos de Robbe-Grillet, Fellini, Antonioni, Visconti, Godard, Rivette, Bresson y Herzog en Deleuze, *La imagen-tiempo*, 19-26.

se revela inmediatamente como mirada vacía, con ojos que sueñan y no ven. La cámara reduce el campo de visión frente a la actuación de personas que sobrepasan su enmarcación cuando la cámara se acerca. En las películas anteriores de Gomes se formuló una división irreconciliable entre la distancia no franqueable del plano general y un plano medio con el personaje al alcance del observador, cuyo cuerpo de pronto se sustrae compulsivamente de la lentitud de la cámara. El hombre filmado, como dice Comolli, se presenta como cuerpo rebelde al cuadro, produce una tensión muy fuerte cuando está encuadrado⁵⁹⁹. Gomes acentúa esta tensión cuando Juvenal friega el suelo y fantasea con un tren, pasando la fregona con una respiración agitada. El dispositivo de la cámara aparece en la imagen como un factor perturbador. Asimismo, el encuentro con una prostituta nos confronta con una descarga de un acto sexual brusco. Pero tan pronto como el movimiento aparece se agota y el cuerpo regresa a su disposición débil e inmóvil.

Juvenal y Margot necesitan ser respondidos de la misma forma en su estado de fragilidad. Un trabajo fassbinderiano de una cámara lenta y tranquila, tratada con mucha sensibilidad, evita que el espectador sonría frente a la torpeza y debilidad de personajes que exponen su carácter mediocre frente a la cámara. La belleza del instante se recibe de una forma contemplativa, y no se persigue por parte de una actividad que se desplace, como muestra la escena extraordinaria de las novias sentadas en un carrusel que gira sobre la cabeza de Juvenal y lo acaricia con los pétalos de rosa que lanzan las novias. La película cierra con el acto de compartir un vaso de agua al ritmo de un clásico de Gilberto Gil:

É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar. É sempre bom lembrar / Que o ar sombrio de um rosto / Está cheio de um ar vazio / Vazio daquilo que no ar do copo / Ocupa um lugar⁶⁰⁰

Los nudos de conexión entre la plástica de la imagen y los aspectos performativos que la superan proponen un sentido procesal y no asociable de intensidades puras y asignificantes, como el flujo del aire en la canción de Gil que interconecta los objetos y las personas de una forma imprevisible en constelaciones cuya mayor característica común es el cambio.

⁵⁹⁹ Jean-Louis Comolli, "El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes", en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 45-72, aquí 45-55.

⁶⁰⁰ Gilberto Gil, "Copo vazio", en *Gilberto Gil: músicas* (2017), consultado el 1 de septiembre 2018, www.gilbertogil.com.br/sec_musica_2017.php?page=2, s. pág.

Con esta conclusión sobre la película me parece importante destacar la diferencia entre *O HOMEM DAS MULTIDÕES* y otra película reciente que utiliza el efecto de la imagen cuadrada para aclarar la diferencia entre un experimento visual basado en el arte conceptual para una reflexión distante y no comprometida –el cine de investigación de Gomes y Guimarães– y un cine de entretenimiento para producir emociones. En *MOMMY*, del cineasta canadiense Xavier Dolan (2014), el formato cuadrado está concebido de una forma radicalmente diferente. Su función es la creación de un marco simbólico para producir una conformidad entre la sensación de restricción del espectador y el encarcelamiento involuntario de los personajes. El plano no sigue el concepto de una visión de conjunto, sino visualiza un psicologismo, como si existiera un paralelo entre la visión restringida y la marginación social. Según la estructura clásica del guion, no se organiza un plano a distancia, sino se adopta una perspectiva subjetiva y personalizada, muy cercana al protagonista para evocar la identificación del espectador. Dolan se fija en las contradicciones internas del protagonista, postula la uniformidad entre el carácter del personaje, sus actos y la trama y refleja este objetivo respectivamente en la organización de cada secuencia, como detallan los ejemplos de *best practice* de guion⁶⁰¹. Es decir, Dolan no aplica la reducción del formato para transformar la estructura narrativa y sus funciones. La delimitación nos posiciona de una forma identificatoria irrefutable al lado de los protagonistas frente a las malas intenciones de las "afueras".

La propuesta de Dolan no sale del movimiento buenrollista que apareció en los años 1990. Dolan no acepta la posibilidad de explorar el espacio libre a disposición, sino que lo sigue simplificando. Intenta compensar la situación incómoda con cortes y movimientos, a veces histéricos, como en las series de televisión hollywoodenses, para mantener y satisfacer la orientación rápida y continua del espectador, según las normas clásicas de la estructura horizontal sucesiva que introduce el lugar, los personajes y la identificación con el protagonista por medio de la serie de los planos. En dos escenas se abre el encuadre a una dimensión horizontal normal de una relación de aspecto de 1.85:1, con música enfática para inducir fuertes emociones de alegría y esperanza en el espectador como elementos claves de una dramaturgia de desenlace psicológico, orientada hacia una catarsis colectiva de los espectadores. Con este resumen sobre un proyecto fílmico norteamericano destacado se

⁶⁰¹ Syd Field, *The Definitive Guide to Screenwriting* (London: Ebury, 2003).

aclaran las mayores diferencias con el cine como herramienta de investigación que sigue formándose en los últimos años en América Latina.

Mariano Cohn y Gastón Duprat: del plan de hibridación al juego advertido con las limitaciones de la industria del arte

En 2000 se convierte la dupla de autodidactas Mariano Cohn y Gastón Duprat, un estudiante de derecho y un arquitecto, en un pilar del nuevo video arte en Argentina. En uno de los espacios más activos del arte contemporáneo, la Fundación PROA, se estrena ENCICLOPEDIA (codirección Adrián de Rosa) como un manifiesto híbrido que fusiona el video arte con la fotografía, el programa televisivo participativo, el documental y la ficción cinematográfica. Su antecedente inmediato es la creación del programa TELEVISIÓN ABIERTA en 1999 que provoca un enorme desfile de personas que llaman a los directores para ser filmados en su propia casa para mostrar a los demás ese espacio del otro lado de la pantalla de la televisión. El éxito fabuloso de la televisión participativa y radicalmente antindustrial en su forma no editada desemboca luego en el programa CUPIDO (2001), que socava los encuentros tipo *blind date* de dos personas con comentarios satíricos no seleccionados en *off*, y en la fundación del canal de televisión de Buenos Aires *Ciudad Abierta* (2002). El documento sobre la vida urbana ENCICLOPEDIA aparece como una síntesis de la transformación del medio y la transgresión en torno al poder de la imagen y el poder de la palabra, como explica la artista de video Graciela Taquini:

ENCICLOPEDIA no es cine, aunque sus autores la llamen *la película* o se haya exhibido en salas de *shoppings*. Se asume como video en su tendencia a las dos dimensiones, a centrarse en la figura humana o en sus posibilidades pictóricas. Tampoco responde a un formato televisivo, ya que por su duración resulta casi imposible de adaptarlo a la grilla de canales abiertos o de cable. Se evitó realizarla con un criterio digital interactivo e hipertextual como hubiera sido obvio dado su carácter enciclopédico. Se desechó la idea de transformarla en una video instalación con series de televisores que mostraran alfabéticamente los fragmentos. El trío autoral desconfió de formatos de presentación que distrajeran de la potencia esencial de la obra. Sin embargo desde su instructivo del comienzo se hace hincapié en las salas de exhibición, grandes y pequeñas. [...] Hay en ENCICLOPEDIA una cierta tendencia a la simulación, a

aparentar torpeza, una tramposa imitación del lenguaje del video casero. Un patch work que destaca las costuras. Un señalamiento acerca de aquello que se muestra no es la realidad sino una mediación de la realidad, lo que supone un cierto distanciamiento.⁶⁰²

La asociación libre con *Televisión Abierta* y el videoclip provoca un desconcierto frente a la simulación patente del lenguaje *amateur* y el video socialero de fiestas porque la serie de secuencias montadas aclara su ordenamiento desde un punto de vista estrictamente estético-artístico. No responde a una expectativa de entretenimiento o un posicionamiento político. ENCICLOPEDIA oculta su finalidad abstracta al mostrar una extrema variedad óptica de escenarios domésticos, festivos y de ocio. Cortes de la imagen que eliminan información necesaria y largos intervalos negros entre los episodios en el tiempo del neoliberalismo complican la organización de sintagmas de enunciación: “Antropofagia de lenguajes y estilos más bien domésticos y *amateurs* que se mezclan, se suman, se trastocan.”⁶⁰³ La firma de autor se disuelve ante estas condiciones y no esclarece su concepto para una colección audiovisual que incluye también grabaciones hechas por otras personas.

La combinación y modificación del material filmado provocan además un gesto de burla irritante, como si se fingiera un “casting zoológico”⁶⁰⁴. Sus exponentes son los aficionados de las luces de *home disco*, los tragadores de *fast food*, la mujer gorda en traje de baño que aparece como figura animada con saltos de la imagen en ralentí, la chica en bikini condenada al *loop* de su aparición en su salón, los empleados del carnicero titulados con gráficos de números sobre sus rostros, los vigilantes aburridos en imágenes repetitivas, la gente de fiesta que se ve borrosa en pixelado, los jóvenes, cuyo beso con lengüetazo se ironiza con la canción “Comandante Che Guevara”, el tonto de la clase de computación cuyo *display* reemplaza la cámara. Pero los creadores no se limitan a la burla. Los momentos grotescos alternan con imágenes tranquilas de contemplación de una manera que destaca su heterogeneidad irreconciliable y la falta de unión entre los estilos, temas y espacios dispersos. La interpretación de Taquini es seguramente la más precisa cuando caracteriza ENCICLOPEDIA como “metatexto sobre el arte de documentar” y “un artefacto en el proceso de construirse”, “sin saber previo, ni una explicación a

⁶⁰² Graciela Taquini, “Enciclopedia: un punto de giro en el video documental argentino”, *Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Archivos del CAIA, (2001), consultado el 10 de junio 2016, www.caia.org.ar/docs/Taquini.pdf, 1–10, aquí 4.

⁶⁰³ Taquini, “Enciclopedia”, 5.

⁶⁰⁴ Taquini, “Enciclopedia”, 5.

posteriori” para resaltar su “diferencia sustancial con el pasado”⁶⁰⁵. Sus hallazgos casuales reajustados en una postproducción sumamente detallista aclaran su carácter de ejercicio (presentación en la sección *Work en Progress* del BAFICI 2000). Su aglomerado de una cultura con minúscula vuelve a la noción inicial de la enciclopedia, como resultado contradictorio e inacabado de un concepto híbrido entre el libro de texto y el diccionario que ya no responde a sus fundamentos.

En el controvertido documental *YO PRESIDENTE* (2006) los artistas insertan sus conceptos formales en el trabajo con los ex presidentes de la Nación. Documentos históricos seleccionados según una postura crítica distante están montados junto a entrevistas actuales que documentan el proceso de su filmación: desde las instrucciones del equipo técnico a los ex presidentes y sus palabras intercambiadas de paso hasta la exposición acertada de sus hábitos y las aficiones personales para explorar el espacio más allá del personaje político.

No somos cinéfilos ni amantes del cine, buscamos explorar lenguajes nuevos, formas narrativas diferentes, recursos visuales novedosos. Tal vez somos un poco provocadores en cuanto no respetamos la historia del cine en este sentido. [...] Tanto *TV Abierta* como la película de los presidentes no tienen intenciones de provocar sino de mostrar que los formatos todavía no están resueltos, que falta mucho por descubrir. ¿Es entonces un problema de forma más que de contenido? No, porque para nosotros siempre fueron lo mismo. En nuestro trabajo no se puede diferenciar demasiado una cosa de la otra. Forma y contenido son un solo discurso.⁶⁰⁶

La superposición entre la forma y el contenido corta una tradición esencial del cine documental: la cámara a disposición del testimonio se ve reemplazada por una cámara a disposición de un concepto. Este trabajo conceptual en la documentación sitúa los trabajos de Cohn y Duprat en un contexto internacional, como aclara su parentesco con los discursos sobre los filmes mutantes y el anti-espectador en las actividades del Centro Rojas de Buenos Aires al “pensar la imagen como modos de resistencia” en 2003⁶⁰⁷. Al mismo tiempo se realizan los seminarios de los documentalistas vanguardistas alema-

⁶⁰⁵ Taquini, “Enciclopedia”, 6–7.

⁶⁰⁶ Entrevista realizada por Elena Llorente Ruiz, „Gastón Duprat y Mariano Cohn, dúo en cine mayor“, para una revista online *Planeta Latinoamérica Revista Bilingüe* (2008) que ya no existe y que renunció su página web.

⁶⁰⁷ Véase la documentación en *Página 12*, 2.9.2003, consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-24913-2003-09-02.html. Publicación en libro por Yoel, *Pensar el cine 2*.

nes Harun Farocki y Thomas Heise en Buenos Aires entre 2004 y 2006⁶⁰⁸. En aquellos años surge un cine como herramienta de investigación sobre las capas de imágenes “manipuladas” y sobre una debilidad e insuficiencia de cada demostración ya que significa una “aporía para el *pensamiento de la imagen*”⁶⁰⁹. El arte audiovisual de estos años trabaja sobre el cruce entre el documental, la ficción y el video arte. Se examinan el “valor no comunicante del primer plano”, “el desborde del afecto” en el *gestus* y el “estado nómada de lo corporal [...] en continuo devenir”⁶¹⁰. La repercusión de Comolli en este proceso produce una intensa recepción de Robert Kramer, Abbas Kiarostami y Pedro Costa en Buenos Aires⁶¹¹. A continuación, Cohn y Duprat crean ficciones centradas en las expectativas de los espectadores que producen una confusión profunda en la experiencia y exigen una reflexión acerca de la mediación de la imagen.

Los cineastas presentan tres ficciones sobre los dispositivos de la mediación. Después de *EL ARTISTA* (2008) sobre el mundo mercantil de las artes plásticas surge a partir de *EL HOMBRE DE AL LADO* (2009) una nueva ilusión de fabular. El goce del acto transgresor –un hombre penetra en la vida de su vecino– se ve confrontado con la denuncia, una tendencia dominante en los cines europeo y estadounidense en los años 1990. La presentación de los caracteres de Cohn y Duprat lleva el proceso de identificación al límite. El director de *QUERIDA, VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO* (2011) se divierte a costa de su actor manipulándolo en situaciones crueles. El último proyecto hasta la fecha, *EL CIUDADANO ILUSTRE* (2016), fabula sobre un escritor distinguido emigrado a Barcelona que recibe la distinción del pueblo argentino de su infancia y sufre la revancha de parte de los modelos originales de sus personajes en los que se inspiró con un estilo despiadado. Se sitúa al lado de comedias negras de mejor acogida comercial como *RELATOS SALVAJES* (2014) de Damián Szifron.

⁶⁰⁸ La publicación impresa sobre el trabajo de Harun Farocki en Buenos Aires contempla sus textos entre 1980 y 2010 y sus visitas hasta 2012: Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, ed. por Inge Stache, trad. Julia Giser (Buenos Aires: Caja Negra, 2014).

⁶⁰⁹ Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos”, en Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, ed. por Inge Stache, trad. Julia Giser (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 13–35, aquí 18.

⁶¹⁰ Ricardo Parodi, “Cuerpo y cine: reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal”, en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel, (Buenos Aires: Manantial, 2004), 73–100, aquí 82, 89, 94.

⁶¹¹ Comolli, “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”.

En el giro de Cohn y Duprat se pierden las marcas entre el producto final de la mediación y la situación real del rodaje. La fábula burlesca sobre la “mediocridad permite un desborde de humor negro y áspero”⁶¹² que lleva al espectador por medio de procedimientos de una identificación irrefutable al borde del abuso. Sonríe y se atraganta con el reconocimiento de la intriga que enfoca a él mismo. Por eso no se trata de docuficciones ya que no se disimula un tratamiento de hechos reales. La confusión intencional no cuestiona la realidad y su mediación, sino el buen lugar del espectador según el filme mutante, como lo propone Comolli⁶¹³.

Los cineastas Cohn y Duprat entran en la zona fronteriza entre el cine arte antindustrial y un cine de entretenimiento inteligente con fines comerciales tipo *mind-game film*⁶¹⁴: “Siempre creímos en la posibilidad de hacer un cine popular y de calidad”.⁶¹⁵ Las obras se relacionan con la comedia negra en EUA, Canadá y el Reino Unido. El dominio formalista del medio y una postura indiferente frente a los estilos divergentes y las culturas de cine opuestas desdibujan los límites de la cultura popular dentro de un escenario internacional. Otro paso consecuente en esta dirección muestra *LIVING STARS* (2014), un derivado de *Televisión Abierta*, pero esta vez producida con un guion y un equipo técnico más avanzado para satisfacer los hábitos estéticos en las salas multiplex. Como ya indica el título inglés se exponen a la cámara los bailarines aficionados en su *living*. El espacio privado, saturado por la cultura de entretenimiento actualiza los productos simbólicos globales y su *image transfer* en la cultura transnacionalizada.

El primer trabajo ficcional de Cohn y Duprat, *EL ARTISTA*, resulta en nuestro contexto del cine arte el proyecto estético más ambicioso. En un trabajo transversal se convierte la situación del arte en una cuestión existencial:

Es un tema universal, hasta diría que es un tema existencial: qué es arte, qué no, qué es una obra de arte y qué no. La ventaja es que es una película que se puede proyectar acá, en Nueva York o en Alemania. El arte trasciende cualquier lugar, no es una película que esté pensada para un público argentino

⁶¹² Juan Pablo Cinelli, “*Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat: la fábula del beduino y el mediocre”, *Página 12* (6.5.2011), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21601-2011-05-06.html, s. pág.

⁶¹³ Comolli, “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”, 65.

⁶¹⁴ Elsaesser, “The Mind-Game Film”.

⁶¹⁵ Ezequiel Boetti, Esteban Sahores, Diego Maté, Hernán Guerschun y Hernán Panessi, “Las 30 películas argentinas más esperadas de 2012”, en *Haciendo Cine* (20.12.2011), consultado el 10 de junio 2016, www.haciendocine.com.ar/node/40203, s. pág.

que va a las muestras de arte. El tema supera el país desde donde se lo mire. Es transversal: en todos los países sucede lo mismo con el arte.⁶¹⁶

La descripción irónica de sectores empresariales del arte y una mezcla improbable de casualidades no están articuladas en los planos que minan el relato con frecuencia.

El enfermero geriátrico Jorge presenta los dibujos del viejo paciente de mente Romano en una galería como si fueran suyos y obtiene dentro de poco tiempo una reputación increíble convirtiéndose en el mayor descubrimiento artístico del año. Como Jorge disimula su desconocimiento e ingenuidad con silencio, que se interpreta como demostración de seguridad en sí mismo, supera todas las presentaciones de las obras y todos los encuentros con los críticos y aficionados sin salir perjudicado. Consigue una novia que se ocupa de la casa abandonada, renuncia el trabajo de enfermero, lleva a Romano a su casa para estimular su producción de dibujos y consigue finalmente un estipendio como artista contratado por una galería famosa en Roma. Esa es la parte ingeniosa de la película. Por otro lado, desarrollan Cohn y Duprat en los mismos planos una anti-película que socava la orientación progresiva del relato fantástico desde el principio. Figuras abstractas que evoca la cámara como un cuadro de arte se revelan como mugre en la pared. Jorge aparece como una persona sumamente solitaria e incapaz que vive en un departamento oscuro y abandonado después de la muerte de la madre, el único familiar que tenía. En la clínica geriátrica se reúne una aglomeración de personas raras e incomunicadas, cuyos actores los podemos reconocer en la vida real como el ilustre elenco de la cultura argentina, formado por escritores, artistas y el director de la Biblioteca Nacional. Romano (el escritor Laiseca) se presenta como un demente apático, una “planta”, como dice Jorge, pero ese estado incontrolable domina cada vez más las actividades de Jorge. La producción creativa de Romano es irregular y acarrea una nueva dependencia de Jorge que tiene que estar siempre atento a Romano y anticipar los pocos momentos involuntarios de creatividad para poder satisfacer las exigencias del comercio con los dibujos. Jorge no es sociable igual que Romano, no puede desarrollar afectos o relaciones. La asimetría entre Jorge y Romano es precisamente la única relación posible.

⁶¹⁶ Sin mención de autor, “Gastón Duprat y Mariano Cohn, ante el estreno de su film *El artista*: esta película no busca dar respuestas”, *Página 12* (28.5.2009), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14022-2009-05-28.html, s. pág.

La desproporción relacional se ilustra a través de la serie de planos grotescos que imponen al viejo como un cuerpo enorme y masivo frente a la cámara mientras se reduce detrás de él la figura diminuta de Jorge. Es la inversión completa de la primera relación entre ambos que presentaba a Jorge en un primer plano distribuyendo la medicación mientras, detrás en el pasillo, cubría a Romano inmóvil en una silla de ruedas. Jorge hace unos pocos intentos de salir de su nuevo enredo, pero sin perseverar. Cuando Jorge está a punto de mudarse con Romano a Roma, Romano fallece en casa. Jorge viaja solo, pero se encierra en Roma en una habitación oscura sin proponerse alguna perspectiva para el futuro, lo cual repite exactamente la disposición inicial. El huérfano paralizado se ha convertido en un nómada paralizado.

Los movimientos contrarios del argumento concuerdan con una dirección que mantiene al espectador siempre a una distancia incierta. Un material fílmico deficiente con personajes desplazados y cabezas cortadas, diálogos fingidos sobre el arte, una imagen sonora muy limitada y una ausencia completa de contraplanos aclaradores producen una vaguedad poco común en el cine. De esta forma postulan las imágenes de Cohn y Duprat una autonomía absoluta que niega la relación con las expectativas de los espectadores. No hay referencias ni suplementos de la imagen que aclaren sus procedimientos. Los planos documentan actividades y las dotan de una proyección inconexa en la clínica, en casa, en la galería. No se concede al espectador el privilegio de ver la expresión de la cara del protagonista, escuchar lo que dice en las presentaciones de arte o ver los documentos artísticos que están en el centro del argumento.

Tal como lo hacen Gomes y Guimarães en *O HOMEM DAS MULTIDÕES*, construyen Cohn y Duprat el espacio filmado según una perspectiva céntrica rigurosa que suele repetir sus estructuras del plano, del encuadre y del encuadre dentro de otro encuadre. Asimismo, se plantea de nuevo el punto de fuga en el centro de la imagen, una tendencia dominante en el cine latinoamericano actual. Una modificación peculiar recibe el espacio por medio de una actuación imprevisible de los materiales productivos, como la mesa de trabajo, la superficie material del dibujo y el dibujo encuadrado en la pared para la comunicación con el visitante de la galería. Los materiales asociados con la creatividad aparecen como dispositivos de una mediación poco confiable, que reemplaza los objetos enfocados por el punto de vista de la cámara. Jean-Luc Nancy condensa el orden entre el afuera y adentro del mundo en la noción de pared en el cine: “Con el cine, la pared se convierte en una apertura

hecha en el mundo sobre ese mundo.”⁶¹⁷ Cohn y Duprat destrozan esta base. El otro lado de la pared de la galería en *EL ARTISTA*, un negativo imposible del fenómeno de la cuarta pared invisible en el cine clásico, establece allí el eje de la cámara para filmar el escenario. Se convierte en una plantilla negra y fija con ventanas cortadas con la forma de los cuadros expuestos, por las cuales observamos el interior de la sala y a los visitantes. *EL ARTISTA* propone la vista del mundo en negativo, la evocación de un afuera, como un acercamiento impropio al fondo de la caverna de Platón. Al mismo tiempo consideran una apertura imposible. Un tajo en el cuadro enfrenta al espectador de la galería con el espectador de la película. La manifestación inversa de la cuarta pared invisible es el escenario clave de la representación negada que ejemplifica la posición conceptual sobre las imágenes desconfiables de la mediación. Se inscriben la matriz del giro icónico (la diferencia icónica según Boehm) y un plan de consistencia para transformar el espacio filmado en un plano geométrico (el rizoma de Deleuze y Guattari) que ya se detalló en la interpretación de *O HOMEM DAS MULTIDÕES* de Gomes y Guimarães.

El desconcierto fundamental en el argumento en *EL ARTISTA* remonta a la confusión entre el fondo blanco y el patrón negro del lienzo que determinan una máquina abstracta de la rostridad generando infinitamente los efectos de una expresión de la cara contestadora, como explican Deleuze y Guattari en su séptimo capítulo de *Mil mesetas*:

La significancia es inseparable de una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias. Como solo hay semióticas mixtas, o como los estratos van por lo menos de dos en dos, no debe extrañarnos que se monte un dispositivo muy especial en su intersección. Un rostro es algo muy singular: sistema *pared blanca-agujero negro*. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza perforado por unos ojos como agujero negro. Cabeza de clown, clown blanco, pierrot lunar, ángel de la muerte, santo sudario. El rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe. [...] El rostro es redundancia. Y hace redundancia con las redundancias de significancia o de frecuencia, pero también con las de resonancia o de subjetividad. El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo.⁶¹⁸

El efecto automático de la rostridad somete al espectador a un estado de confrontación cuando rebota el significante y se perpetúa un afecto genérico por medio de la diferencia entre la pared blanca y el agujero negro. Es la simplificación de la máquina pictórica, ineludible en su funcionamiento, que parte de una oposición binaria abstracta para constituir la cámara como ojo y producir un encadenamiento entre la percepción de la imagen y el brote de la emoción. Es una de las figuras básicas que cuestiona e invierte la práctica de hacer rizoma según Deleuze y Guattari. Cohn y Duprat están conscientes de este discurso. Las imágenes y la mediación desconfían de la cámara y convierten este concepto en un discurso patente para el espectador que anticipa el argumento por medio de una oposición entre las charlas fingidas sobre el arte y las operaciones plásticas que nos presentan el argumento verdadero de la película. Cohn y Duprat emplean una matriz que optimiza la visión de conjunto, la base de la diferencia icónica, para cuestionar los efectos del lenguaje cinematográfico y descubrir su funcionamiento en la subordinación del encuadre al dominio de líneas, nudos, puntos de fuga y sus combinaciones alteradas. La anticipación pasiva, el dispositivo de la identificación automática, produce un malestar en el espectador frente a secciones de imágenes que disuelven la rostridad en todas sus dimensiones: la ausencia de documentos, las perspectivas torcidas, los personajes desplazados y cortados.

La contraposición entre *O HOMEM DAS MULTIDÕES* y *EL ARTISTA* muestra el planteamiento conceptual conforme a una aplicación positiva y negativa. Gomes y Guimarães aprovechan el plan de consistencia filmica para enriquecer la división de la pantalla con un flujo infinito entre las segmentaciones y líneas de fuga que operan sobre la superficie bidimensional de una forma indeterminada. Cohn y Duprat niegan un acceso libre y autónomo a la multiplicidad de los códigos del plano geométrico. No hay proposición ni proyección futura más allá de la negación. La situación deprimente del protagonista al inicio se repite al final.

Jorge parece a primera vista un prototipo postmoderno: un huérfano y nómada, un pasota además, en su tendencia extraña y no sociable. En los años 1990 se usa el pensamiento de las *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari y *La condición postmoderna* de Lyotard para proponer una “filosofía de ‘nomadismo’ como *modus operandi* viable y positivo”, “los ‘grandes relatos’ han sido desestabilizados y han perdido su poder legitimador sobre el conocimiento”⁶¹⁹:

⁶¹⁷ Nancy, *La evidencia del filme*, 97.

⁶¹⁸ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 173-4.

⁶¹⁹ Alison Maginn, “La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas”, en *Actas XII. AIH*, ed. por Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid: Centro Virtual Cervantes,

El modo nómada viene a ser un estilo figurativo de pensar y de actuar que evoca la actividad de itinerancia, resistencia, solidaridad y convivencia que incorpora el nómada verdadero. El sujeto que adopte tal estilo como *modus operandi* se halla en continua oposición y competición con el poder y el pensamiento institucionalizados.⁶²⁰

Según Alison Maginn, y es una posición que comparte con muchos pensadores contemporáneos sobre la afirmación del “nómada como políglota”⁶²¹, transita el pensador nómada por un espacio “abierto y liso, de modo que nunca está limitado en su trayectoria ni en su comunicación y solidaridad con los otros”⁶²². En la década posterior crecen las sospechas y la polémica sobre la postmodernidad como afirmación ingenua de la transgresión, como autorrealización falsa del sujeto, como capacidad fingida de auto-conciencia, como vivencia del pasotismo eufórico. El plan de consistencia que propone *EL ARTISTA* cuestiona la viabilidad de resultados positivos acerca de la experimentación postmoderna y también una sensibilidad que postulaba un potencial del arte para cuestionar sus límites. Según *EL ARTISTA*, la oposición y la competición con el pensamiento institucionalizado no llevan a ninguna plusvalía. La ocupación del territorio ficcional termina en un fracaso de la reterritorialización. Se abre una grieta permanente. Jorge no cumple los requisitos del mercado ni se presenta motivado o dispuesto de una forma consistente.

El nómada de Cohn y Duprat es el resultado de un encadenamiento irregular y no previsible de decisiones y reacciones. Acontece a una persona que pretende ser artista y que se ve forzada a vender una imagen de sí misma en los foros internacionales. Habitar aquellos espacios efímeros significa entrar en constelaciones que el sujeto no domina y cuyos efectos no satisfacen un estilo de vida. La pregunta del espectador, si Jorge puede seguir defendiéndose como becario de la galería en Roma, es innecesaria frente al departamento oscuro con la persiana bajada. Los pequeños puntos luminosos, que remiten a la existencia de la gran ciudad, se minimizan al bajar la persiana. En consecuencia, el fondo de la persiana negra no recrea un escenario visible y asociativo. Como hemos visto en Deleuze y Guattari, el sujeto se familiariza con el mundo y lo asimila en sus conceptos de proyección que crean un automatismo. La rostridad es el efecto de ensamblar la conciencia y la pasión en

1995), consultado el 10 de junio 2016, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih125024.pdf, 151–9, aquí 152.

⁶²⁰ Maginn, “La España posmoderna”, 156.

⁶²¹ Braidotti, *Sujetos nómades*, 37.

⁶²² Maginn, “La España posmoderna”, 156.

el agujero negro sobre la pared blanca que le sirve como campo de proyección redundante. La proposición de *EL ARTISTA* invierte el sistema y niega el contacto con el mundo, la máquina de rostridad para anticipar imágenes. Pero la inversión de la máquina pictórica no produce otro sentido. La sala negra y cerrada de Jorge es la sala de proyección del cine y su negación al mismo tiempo, un espacio fuera del escenario y fuera de la proyección: Jorge ha pasado al otro lado de la cuarta pared invisible donde ya no hay más proyección.

*VI. Perspectivas del cine arthouse en
América Latina*

El ejemplo y la tendencia

A pesar de una proliferación de temáticas y estilos, muchas producciones del cine latinoamericano remiten a partir de 2000 a una orientación teórica y artística más internacional para redefinir el lugar del cine arte en la cultura y para desarrollar las nuevas formas de aprehender y pensar el arte audiovisual en la sala del cine. Este ensayo retrata tendencias para proyectar sus articulaciones entre lo local y lo global. Repito aquí la frase introductoria de Apichatpong Weerasethakul: “We don’t need cinema if we know how to train our mind properly. No necesitamos el cine si sabemos entrenar nuestra mente de forma apropiada.”⁶²³. Al crear un espacio de entrenamiento de la mente, el cineasta entra en un campo de tensión, siempre en contacto con estéticas de cine de otras partes del mundo, para desarrollar los conceptos del arte. El cine no vuelve a ser el arte popular de antes, pero tampoco se conforma ya con los enclaves locales de la cinefilia académica. La apuesta de los artistas es el desarrollo cultural a través de las artes en un sentido abierto.

Debido a este enfoque conceptual, solo algunas películas fueron seleccionadas para ilustrar la relación entre la teoría y la interpretación. El apéndice dará una impresión de las películas que sirvieron como base de estudio. Este ensayo no pretende ser una historia de los motivos y los estilos en el cine latinoamericano, no vamos a completar el cuadro. En el balance se agregan dos obras de ficción de otros países latinoamericanos influenciadas por el desarrollo en Argentina, Brasil y México, para poder llegar a un estado de arte y proyectar las ideas del cine *arthouse* en América Latina. El nexo entre la idea conceptual y la singularidad temática entran en conflicto con las expectativas de las instituciones que fomentan el cine independiente. Se advierten los roces entre el “lugar de origen”, el “lugar de presentación” y “la idea de que el arte se realiza en determinados lugares”⁶²⁴. El valor de la renovación estilística se relaciona con un valor ético del medio que se entiende como arte para desarrollar la cultura. El balance cierra con un breve resumen de los capítulos y algunas observaciones sobre la relación entre la cultura del cine y la cultura de festivales.

⁶²³ Weerasethakul, “Apichatpong Weerasethakul”, 155.

⁶²⁴ Capardi, “Acerca del arte conceptual”, 150.

Incentivos de la coproducción internacional vs. el manifiesto opositor: los casos de Neto Villalobos y El Pampero Cine

Un caso fascinante, que evidencia el alcance regional del cine post-nacional, es el de una película procedente de una zona marginal, lejos de los epicentros productivos, cuya afinidad con la producción cinematográfica en Argentina y México no la considero como un caso singular: el itinerario productivo de *POR LAS PLUMAS* (2013) del cineasta costarricense Neto Villalobos. Villalobos, egresado de la Universidad de Costa Rica y el Film Studies Center de Catalunya, elaboró su primer largometraje de ficción a lo largo de seis años. Para la fase inicial de escribir el guion consiguió el apoyo de Ibermedia. Para el desarrollo del proyecto participó en una serie de talleres importantes, cuyas declaraciones de principios repito aquí: el Taller Colón en Entre Ríos, Argentina se entiende como “una plataforma de difusión internacional del cine más reciente de América Latina” y “un lugar único donde poner a prueba ideas e intercambiar propuestas con colegas y cineastas de mayor experiencia”⁶²⁵; el Rotterdam Lab, “to provide emerging professionals with the means to build and develop an international network”⁶²⁶; el Berlinale Talent Campus, “explored the inner connections of cinematic storytelling and new ways of collaborative working in production and distribution”⁶²⁷; el Buenos Aires Lab del Festival BAFICI, para “la búsqueda del cine que vendrá, en la tarea de detectar el talento, alumbrarlo, proyectarlo hacia el futuro”⁶²⁸; el CINERGIA Lab en San José de Costa Rica, para realizadores y productores

⁶²⁵ Fundación Teoría y Práctica de las Artes (TyPA), “XIV Taller Colón de análisis de proyectos cinematográficos”, consultado el 10 de junio 2016, www.tyfa.org.ar/es/noticia.php?id=117, s. pág.

⁶²⁶ International Film Festival Rotterdam (IFFR), “Rotterdam Lab”, consultado el 10 de junio 2016, iffr.com/en/rotterdam-lab, s. pág.

⁶²⁷ Berlinale Talents 2016, “Berlinale Talents 2016: a Tribute to Talent in Today’s World of Film”, consultado el 10 de junio 2016, www.berlinale-talents.de/story/95/february-19-2016.html, s. pág.

⁶²⁸ Buenos Aires Lab (BAL) 2015, “Presentación”, consultado el 10 de junio 2016, festivales.buenosaires.gob.ar/2015/bafici/es/bal/presentacion, s. pág.

res latinoamericanos dará “prioridad a Centroamérica al ser una región con una cinematografía emergente y que cuenta con pocos espacios de formación y apoyo al desarrollo de proyectos” (cuatro ediciones sin contuación)⁶²⁹. Asimismo, destaca su participación en un taller de guion impartido por los cineastas argentinos Martín Rejtman y Federico León así como en el taller “Dirección de actores para cine”, impartido por la actriz, dramaturga y directora de teatro argentina Heidi Steinhardt. Además de su relación con artistas argentinos Villalobos expresa proximidad con los cineastas mexicanos Fernando Eimbcke y Julio Hernández, y con los uruguayos Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella; sus modelos europeos son Aki Kaurismäki, Emir Kusturica, Federico Fellini, Ingmar Bergman y Jean-Luc Godard⁶³⁰.

A pesar de haber trabajado especialmente con actores aficionados, oriundos del lugar de la filmación en el pueblo Puriscal del Valle Central de Costa Rica, el humor de la película no estaba pensado para ningún público particular, pero sí estaba pensado como base de una estrategia comunicativa que refleja al nuevo personaje del espectador como productor asociado. Como se le negaron los fondos nacionales necesarios para la realización (solo 5.000 USD del fondo regional CINERGIA), Villalobos lanzó el proyecto en la plataforma Indiegogo, diseñada para un *crowdfunding* de proyectos artísticos, en septiembre 2012 y recibió 16.522 USD de parte de 245 personas con lo que pudo iniciar la grabación en noviembre (superó el monto estimativo de 14.000 USD). La gran mayoría de los donantes se limitó a prestar un apoyo simbólico, pero 44 donantes aparecieron con un agradecimiento especial en los títulos de crédito de la película por haber hecho una donación mayor de 100 USD y 18 donantes obtuvieron el título de “productor asociado” por haber hecho una donación mayor de 250 USD. Se crearon *mailing lists* para mantener a los fans al tanto del desarrollo. De esta forma, los problemas de la producción y los pasos a seguir se convirtieron en un evento participativo. El proyecto es un buen ejemplo para mostrar la relevancia del *prosumidor*⁶³¹. La presenta-

⁶²⁹ DocMontevideo, “CINERGIA Lab abrió sus convocatorias”, consultado el 10 de junio 2016, www.docmontevideo.com/cinergia-lab-convocatoria/, s. pág. La página oficial del Fondo de Fomento al Audiovisual de Centroamérica y el Caribe (CINERGIA) ya no se actualiza. Los últimos talleres hasta 2016 entregan incentivos para el desarrollo de proyectos centroamericanos sin referirse más a la cuestión de la cinematografía emergente de 2014: Fondo de Fomento al Audiovisual de Centroamérica y el Caribe, “Home”, consultado el 10 de junio 2016, www.cinergia.org, s. pág.

⁶³⁰ Según una entrevista telefónica realizada en 2014.

⁶³¹ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 219.

ción del proyecto en Indiegogo muestra una interdependencia significativa entre el carácter de la trama, los lugares y actores, el estilo de la película y el formato participativo de la producción:

POR LAS PLUMAS es una película sobre la gente a la que en apariencia no le pasa nada extraordinario. Gente ‘común y corriente’, como Chalo, quien al buscar un gallo, busca inconscientemente a alguien que lo acompañe. Esta no es una película sobre peleas de gallos, es una historia sencilla y con un sentido del humor que sirve para contagiar a otras personas con esta forma de ver la vida, en la que es mejor reír que llorar. La mayoría de personajes de la película serán interpretados por ‘no actores’. Personas que en su cotidianidad no se dedican a interpretar, pero que por su personalidad y forma de ser son ideales para la historia. Nos interesa aprovechar la dinámica natural de los espacios donde vamos a grabar, sin intervenirlos de forma significativa. Trabajar en lugares comunes, como un autobús, una venta de pollo frito, una calle mal iluminada o una comunidad en riesgo social. [...] POR LAS PLUMAS es una historia sencilla y personal, es por eso que nos interesa realizar la película de la misma manera, con un equipo reducido y poco presupuestado. Creemos en un cine más personal que se puede hacer con poco dinero y con pocas personas talentosas que le aporten al proyecto y este tipo de apoyo hacen posible que estos proyectos se lleven a cabo.⁶³²

Los largos planos secuencia con la cámara fija frente a los escenarios naturales en el pueblo imitan una caja escénica frente a la sala de los espectadores y hacen una fuerte alusión al escenario teatral del tipo italiano *proscenio*. La última escena reemplaza esa cuarta pared, la presencia implícita de la sala de los espectadores, por una presencia explícita de la pantalla del televisor frente al escenario que miran los actores de la película. Los espectadores se convierten en los actores de un programa televisivo. Resumiendo el resultado de la película, POR LAS PLUMAS crea un cine minimalista híbrido que oscila entre el registro del estilo de vida en los pueblos pequeños y una transformación teatral sumamente artificial para encontrar una salida a la tradición costumbrista de su país, en articulación con los conceptos estéticos emergentes del cine arte independiente internacional. La película se mantuvo siete semanas en la cartelera nacional y atrajo a más de 20.000 espectadores en Costa Rica, a pesar de la dominancia de los grandes consorcios internacionales que controlan la totalidad de las salas de cine del país.

Después de una fase de consolidación del cine independiente se manifiestan nuevos riesgos en las dinámicas de este mercado alternativo. En los es-

⁶³² Neto Villalobos, “Por las plumas – All About the Feathers”, consultado el 10 de junio 2016, www.indiegogo.com/projects/por-las-plumas-all-about-the-feathers#/, s. pág.

tudios presentados se nota la venta creciente fuera de América Latina en los mercados alternativos del cine *arthouse*, por medio de los enlaces entre los festivales, las distribuidoras especializadas y las asociaciones de cines independientes en Europa y EUA. Se puede observar al mismo tiempo que los comités de selección de los grandes fondos de apoyo reciben una ola de propuestas, cuyos diseños presentan muchos rasgos comunes, desde la trama, las características de los personajes y la concepción de la imagen y el sonido hasta la realización proyectada. Una dinámica en este proceso que no se debe subestimar surge en los laboratorios, los talleres tipo *labs* y *talents*, en los cuales los tutores califican los proyectos de jóvenes artistas participantes y les proponen cambios significativos. Laura Citarella, de la productora El Pampero Cine, describe sus experiencias así:

What's happening now in Argentina is that independent cinema is being acquired by the industry which turns films that are free, new, and young into formatted films, catering to a money-motivated industry that follows formalities that affect your casting choices, the screenplay structure, etc. Independent cinema is also being acquired by something that for me is worse than the industry: screenplay clinics, where a tutor guides you, restructures your film and influences you. Instead of talking with filmmakers about their films, they talk about what is expected in certain festivals. So, these filmmakers who had a certain potential become academic and focused more on what is expected from them in film festivals. This is something we at El Pampero try to resist. We had an experience with *DOG LADY* at the Venice Biennale College, part of the Venice Biennale, where you go for 10 days learning from a bunch of so-called 'experts'. The people who tutored us on the film, a film that has no classical storytelling structure, had never seen Argentinean films. It's a bit difficult to read a written treatment of *DOG LADY* when you haven't seen Argentinean films –films of Alonso, Rejtman, or Trapero. It's difficult to understand what we were trying to say. This is a particular film with a very particular character, with a certain universe, and for someone who has a more classical background to come and say 'Your script needs rehabilitation' is something terrible. But that's what's happening.⁶³³

El estímulo de los nuevos modelos internacionales –el capítulo sobre las antípodas del mundo que empiezan a comunicarse– da entretanto otros resultados dentro de un escenario de actores múltiples en el mercado productivo del cine *arthouse*. El ejemplo concreto de la participación en el taller Biennale College Cinema de Venecia en 2013 con el guión de *LA MUJER DE LOS PERROS* aclara muchos de los problemas que enfrentan los artistas para hacer su pro-

yecto legible y fomentable según las pautas aplicadas por las instituciones influyentes. Los cineastas reunidos en El Pampero Cine se organizan dentro de un colectivo para enfrentar los obstáculos de la producción y defender sus propios estilos. Su manifiesto artístico destaca el registro de lo real localizado (la verdad delante de uno según Eric Rohmer), característico e inconfundible:

Escuchame, cineasta. Haceme caso. Afilá tu hacha. Salí al monte, y aprendé que la guerra contra lo real es tu misión en esta vida. Salí al monte y traé fragmentos de lo real encerrados en una jaula, como los viejos cazadores, como los negros cazadores del África Austral. Cuanto más raros mejor, cuanto más difíciles mejor. Ahí está la belleza. Y si no te gusta eso, lo siento mucho. Sos un director de publi. Hacé televisión. Hacé propagandas con jugadores de fútbol. Andá a cagar.⁶³⁴

En combate con la realidad de los productores se refleja el esfuerzo de distinguirse por cualidades artísticas que deben abogar por un tema singular e insólito y anticipar la participación de los espectadores que van al cine.

Una limitación extrema del presupuesto no va a la par con una limitación narrativa, como muestran Mario Llinás y Laura Citarella con el megaproyecto *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* con 60 localidades filmadas y 70 actores y un presupuesto inicial de 33.000 USD:

Entre las complicaciones de producción (existía un apartado que provisoriamente habíamos titulado 'problemas sin solución') figuraba una arlequinesca serie de exigencias: leones, viajes al África, escenas ambientadas en la Segunda Guerra Mundial, monolitos que explotaban en remotos recodos del Río Salado, largas secuencias náuticas filmadas de un bote a otro, viajes múltiples, una inundación y dos (no uno, dos) incendios.⁶³⁵

Una estructura estrictamente secuencial en unidades narrativas localizadas según los diferentes lugares filmados fracciona la "amenaza homogénea" del proyecto y encamina formas alternativas para conseguir apoyos locales, simbólicos y materiales. El estilo narrativo convierte la película en su única forma de ser realizada. La identificación con la productora y su organización no jerárquica elimina la división tradicional en departamentos y responsabilidades fijas y limitadas y convierte la película en un proyecto compartido: "El

⁶³⁴ Mariano Llinás, "El Pampero Cine", en *Las naves* 1, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli, (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2013), 57–69, aquí 61.

⁶³⁵ Mariano Llinás y Laura Citarella, "Historias extraordinarias: la madre de todas las batallas", en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: BAFICI, 2009), 163–70, aquí 166.

⁶³³ Veciana, "Interview: Laura Citarella & Verónica Llinás", s. pág.

film era en ese sentido algo hospitalario; era fácil sentirse parte de su sinergia y de su desbocado movimiento”⁶³⁶.

Paz Encina: la oralidad guaraní, el subtexto español y la concentración de la imagen

La interpretación de *HAMACA PARAGUAYA* (2006) de la cineasta paraguaya Paz Encina cierra el ciclo como proyecto más identificador de la época transitoria del cine conceptual en América Latina. Reúne los diferentes elementos de este ensayo y sirve aquí como modelo de un balance de los logros positivos. Hasta el año 2005 Paraguay era un país sin cine y de pronto tenía una directora. Así describió la productora Lita Stantic la disposición que existía antes de iniciar ese proyecto ambicioso que reunió a productores y profesionales de cuatro países latinoamericanos (Paraguay, Argentina, Uruguay, Chile) y cuatro países europeos (Países Bajos, Francia, Austria, Alemania) para realizar el primer largometraje de ficción en Paraguay desde 1978 (la producción del strossnerismo *CERRO COÁ*, dir. Guillermo Vera) y el segundo en la historia del país. El anteproyecto ganó un apoyo inicial en el Taller TyPA en Ciudad Colón y se difundió dentro de pocos meses en los foros internacionales interrelacionados: Buenos Aires Lab, Hubert Bals Fund, Göteborg Film Festival Fund, Ibermedia, Fundación Carolina, Fonds Sud Cinéma, INCAA, el canal Arte, Cinéfondation Cannes y el Festival New Crowned Hope para completar un presupuesto de 624.000 USD, cuyo aporte inicial en Paraguay se limitó al 3,45 % de los costos finales (cantidad considerable para las posibilidades del país). Un equipo profesional compuesto por paraguayos, argentinos y uruguayos realizó la grabación en las afueras de Caacupé, el sonido fue elaborado en Chile y la postproducción en Argentina y Francia.

El guion relata un día en la vida de una pareja de campesinos humildes en la selva que esperan en 1935, a finales de la Guerra del Chaco, el regreso de su hijo del frente y reciben la noticia que murió en la guerra. Una estructura formal rigurosa suspende el hábito de percepción orientado al cine de la mirada y dirige al espectador a un modo de percepción diferente. En 16 planos fijos pasa el día con actividades cotidianas. La imagen visual y la imagen sonora definen dos espacios diferentes. Mientras los momentos en el transcurso del día se captan con una distancia significativa en planos generales muy largos y pocos planos medios, envuelve la imagen sonora desde el inicio hasta el final

⁶³⁶ Llinás y Citarella, “Historias extraordinarias”, 167.

a los espectadores, que se sumergen en la atmósfera de la selva. El espectador atiende a los sonidos de la madrugada, del espesor caluroso del día y de la tarde sin movimiento del aire y una presencia notoria de las chicharras y los truenos de un aguacero que no llega hasta la noche. Un gallo anuncia el día y la noche, el ladrido de la perra enferma del hijo lo presentifica y ausentifica al mismo tiempo. La imagen sonora acerca a los espectadores a los personajes distantes con una serie de diálogos entre la pareja, entre padre e hijo, madre e hijo, padre y doctor, madre y mensajero, que se manifiestan en la escucha de los espectadores en la proximidad de un primer plano de la imagen sonora, mientras que los personajes filmados a distancia no hablan y otros, como el hijo, el doctor y el mensajero no aparecen en la imagen visual. Los diálogos se independizan como voces de fuera de campo de las imágenes distantes y sobrepasan el límite del tiempo sucesivo en un flujo constante entre el pasado y el presente. Los diálogos presentifican al hijo ausente en la imagen, intensifican las relaciones en la familia y recuperan así el pasado vivido. En un presente paralelo a la realidad pictórica hablan también del final de la guerra y del futuro, y marcan al mismo tiempo una diferencia abismal entre la comunicación y el silencio entre la pareja, presente en cada imagen. El hiato no superable convierte los blancos en los diálogos, las palabras no dichas, en una presencia constante.

Paz Encina explica que el proyecto está centrado en la oralidad de la cultura guaraní desde el principio; elaboró el guion con una conciencia musical y poética que luego figura en los catálogos de apoyo como “réquiem lírico contemporáneo”⁶³⁷. Debido al conocimiento limitado del guaraní, el guion fue escrito en español, traducido al guaraní, en colaboración con escritores guaraníes para lograr un lenguaje poético condensado, y luego traducido nuevamente al español para escribir los subtítulos que forman la materialidad básica para la subtitulación en otras lenguas. De esta forma se convierte el subtexto en un elemento esencial de las imágenes visual y sonora. Gerardo Yoel explica las funciones en la tensión presente entre la oralidad guaraní, el subtexto español y la imagen:

El español no solo opera como texto subtulado, sino que es también otro dispositivo discursivo, que suspende y articula otra narración simultánea. A la manera de un texto-fuera texto, actúa como borde permeable, dejando sus marcas de tensión en ambos cuadros. Al cortar arbitrariamente con el suceder

⁶³⁷ Alejo Magariños, *La cámara sin ley: Hamaca paraguaya y la refundación globalizada del cine guaraní* (Buenos Aires: Elaleph.com, 2015), consultado el 10 de junio 2016, ucine.edu.ar/ebooks/camara_sin_ley.pdf, 71–2.

narrativo, el español produce un efecto aún más importante que el anterior. Y así este segundo texto se transforma en un elemento esencial de un juego significativo de presencia y ausencia.⁶³⁸

Inspirándose decisivamente en el cine de Yasujiro Ozu, Paz Encina reelabora “los ecos del silencio” de su modelo para transformar la oralidad guaraní⁶³⁹. La atención del espectador motivada por una atmósfera particular que oscila entre la impresión auditiva cercana y la visual distante es la condición inicial para poder pasar a una imagen contemplativa que interrumpe la continuidad del tiempo horizontal al mostrar los momentos extensos de un tiempo vertical.

Los espacios abiertos de la naturaleza y la anticipación constante de la tormenta que todavía no llega desarrollan una presencia del ser en el mundo *de facto*, paralelamente al espacio del ensimismamiento pensativo en contacto con la memoria. Lo que denomina Carlos Reygadas “la pérdida de inocencia” en *POST TENEBRAS LUX* aparece de nuevo en la diferencia ontológica de *HAMACA PARAGUAYA*. La inminencia de un primer plano sonoro, el ser allí, contrasta con un ser en el mundo lejano, la imposibilidad del ser a la mano, separado por una distancia infranqueable. El horizonte de análisis parece tan inaccesible como el medio de la cámara que no sirve como extensión del ser humano para cruzar la distancia. El espectador se mantiene en el espacio de la oralidad atemporal que se acerca a él y que dota el instante de la poética de Bachelard al romper el marco social y los marcos vitales de la duración concentrándose en su centro. Para las operaciones del tiempo vertical inserta Encina en cada plano extenso, que enfoca la hamaca a distancia, tres interludios compuestos por tres planos según la fórmula *nubes–negro–nubes*, con intervalos que empiezan con una duración de 4–6–4 segundos para centrar la percepción del espectador en el plano negro, el ensimismamiento reflexivo del fuera de tiempo cronológico. Las *nubes* y el *negro* no representan un vacío, sino transponen el entre-espacio *mu* inherente de la forma en la cultura Zen, que es central en el cine de Ozu, al ámbito selvático y lo actualizan según las intenciones de la oralidad guaraní. Después de la noticia de la muerte del

⁶³⁸ Gerardo Yoel, “Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo: sobre el video *Hamaca paraguaya*”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 257–60, aquí 260.

⁶³⁹ Encina aprobó en 2004, en pleno proceso de preparación de *HAMACA PARAGUAYA* su licenciatura en la Universidad del Cine con un trabajo monográfico no publicado sobre el cine de Ozu bajo el título “Los ecos del silencio”.

hijo se alargan los planos negros y terminan en la última escena con una duración de diez segundos para prolongar la ruptura de los marcos vitales de la duración. Los espacios del fuera de tiempo cronológico permiten seguir un relato que no se desarrolla, sino se “trama, se teje de nudo en nudo”⁶⁴⁰. Más allá de la esperanza y el dolor se habilita a lo largo de la experiencia de *HAMACA PARAGUAYA* un estado de tranquilidad que no expresa un lamento.

La coexistencia de inmovilidad y dinámica no se basa solo en la diferencia entre la imagen visual y la imagen sonora, sino es además un resultado de la modelación de las superficies y los segmentos del campo visible según un plan de consistencia de la película que optimiza la composición formal de la escena y evoca con fuerza el cine de Ozu. La creación del campo visual excluye desde el inicio, como en el cine de Ozu, la cámara subjetiva. El campo visible está organizado según los principios de la creación plástica –a pesar de usar lugares en la selva– como una pintura que permite múltiples aproximaciones de las personas que la observan en el cine. Los planos concebidos para la pantalla grande están organizados en tres secuencias: la de la mañana, la del mediodía/tarde y la de la tarde/noche. La inicia siempre un plano general de 16 minutos en un campo abierto en cuyo fondo se tiende la hamaca. La primera y la segunda secuencia se complementan con escenas que destacan su paralelismo. En la primera se expone el trabajo del hombre cortando caña, seguido del trabajo de la mujer lavando ropa, cada vez en dos planos que pasan del plano de conjunto a un intermedio entre el plano medio y el primer plano sin exponer el rostro. Les sigue un plano general con cuatro hombres reposando en el campo de caña y otro plano general con cuatro mujeres en un tiempo de descanso. La postura y la posición de los personajes no definen una relación con la cámara (las imágenes ni exponen las caras ni se centran en la actividad manual), sino están integradas en una dinámica del espacio y los objetos alrededor de acuerdo a una visión de conjunto que se fija más en los acontecimientos plásticos, como el ritmo de los colores y la dinámica entre las líneas naturales dominantes. La segunda secuencia después del mediodía destaca las relaciones entre los cuerpos y figuras geométricas que exponen un espacio oscuro no accedido y un espacio luminoso detrás. El hombre aparece sentado delante de la casa y dentro del marco abierto de la puerta se ubica el marco abierto del otro lado de la casa. Un segundo plano más cercano y otro todavía más cercano destacan aún más esta relación entre cuerpo y figura geométrica (los fractales de Ozu). Tres planos de la mujer siguen el

mismo esquema. La mujer sentada delante del cuenco de madera repite la constelación entre cuerpo y figura geométrica en planos sucesivos. Una coda al final del tercer plano general largo expone la lluvia de noche en plena oscuridad. La estructura desarrolla temas secundarios y variaciones, como una partitura musical, como ya hemos visto en el cine de Rocha y Hernández.

En los largos planos secuencia iniciales, la distancia entre la cámara y la hamaca que decide Encina en el momento de la grabación es mucho más grande que en el guion expuesto. Es el resultado del encuentro con el entorno natural, cuyo enfoque se adapta a la modelación de la pantalla según el concepto previo. La distancia no está pensada en términos de la distancia de las caras de los personajes (el cine de la mirada). La puesta en escena no configura un espacio teatral en la naturaleza (una propuesta frecuente en la crítica), ya que la distancia de la cámara no corresponde a la proximidad entre el escenario teatral y el público. La hamaca no divide la imagen en campo y fondo, sino sutura el espacio por encima (la selva) y el espacio por debajo (el campo delante de la hamaca). El conjunto expuesto no designa vacíos. Los árboles presentes combinan las líneas verticales y curvas que repiten la forma de la hamaca para establecer un equilibrio armonioso entre el movimiento y la paralización. El campo está cubierto de hojas secas, cuya estructura concede una infinidad de matices sutiles a la visión del conjunto. La hamaca combina en sí las diferentes cualidades que la rodean. Como “curva catenaria” remite al vientre materno, que “preserva la vida” y crea la “comunidad”⁶⁴¹ (un efecto parecido a la rostridad que ya hemos visto antes en *LA MUJER DE LOS PERROS* de Citarella y Llinás y que se ha convertido en una discusión sobre la máquina pictórica en *EL ARTISTA* de Cohn y Duprat). Asimismo, la hamaca invita a la espera que define Encina en el guion como “centro del alma paraguaya”⁶⁴². Detrás de la hamaca se halla el punto de fuga céntrico en el que aparecen y desaparecen los personajes. La hamaca ocupa las tres funciones sin destacarse demasiado para mantener la visión equilibrada del conjunto: cumple con los objetivos atmosférico-comunicativo, pensativo-contemplativo y

⁶⁴¹ Gerardo Yoel, “Bordes femeninos: sobre el film *Hamaca paraguaya*”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 249–56, aquí 255–6.

⁶⁴² Mariano Kairuz, “El despertar del cine paraguayo: esperando el milagro”, *Página 12* (29.10.2006), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-10-29.html, s. pág.

⁶⁴⁰ Bachelard, *La intuición del instante*, 97.

modular-organizador que conforman los capítulos III, IV y V de este ensayo.

En su tesis de licenciatura sobre “Los ecos del silencio” Encina cita la intención de Ozu que “a lo nuevo y familiar hay que agregarle algo que lo vuelva ominoso”⁶⁴³. El espesor del calor, los truenos seguidos y el ladrido de la perra enferma expresan desde el inicio hasta el final la incomunicación del dolor de los padres frente al conocimiento suprimido de la pérdida de su hijo, pero además anuncian la pérdida como una sombra externa presente y futura que está por llegar para cubrir sus vidas. La vida y la muerte del hijo aparecen como elementos circulares en la película, que no aclara en qué momento se desarrollaron las conversaciones anteriores, cuando llegó realmente la información sobre el fin de la guerra y la muerte del hijo. La historia del país que pasa de la victoria en la guerra a la depresión paralizada de una dictadura tremenda se trasciende, sin perder su característica de experiencia concreta en la película.

El proceso abstracto de la historia se convierte en elementos concretos que influyen en la vida de las personas y que se extienden hacia la experiencia del espectador. La oralidad crea una relación íntima entre el pasado y el presente, el trauma histórico y la afectación individual. La crítica en el país vecino argentino recibe el trauma histórico nacional paraguayo como una latencia presente: “la incertidumbre del país que no puede escapar de la zozobra”⁶⁴⁴. El dolor familiar guaraní concreto se extiende hacia ellos y les habla sobre su propio pasado y presente. Encina cumple de una forma magistral con el acto de presentar una obra fundacional del cine nacional, un cine íntimamente vinculado con sus países vecinos y un cine arte internacionalizado o postnacional, que se comunica con estéticas y conceptos cinematográficos formulados en otros continentes. Los espectadores cosmopolitas curiosos que van al cine para conocer los rincones escondidos del mundo no logran dominar o construir la mirada sobre la cultura guaraní porque la película les exige la inmersión en sensaciones no legibles de la oralidad de la cultura guaraní. Los dispositivos de la traducción conforman en su conjunto un borde, no permeable según criterios racionales. El tema de *HAMACA PARAGUAYA* propone, en relación con cineastas argentinos como Mitre y Fund, un “devenir personaje,

⁶⁴³ Magariños, *La cámara sin ley*, 70.

⁶⁴⁴ Kairuz, “El despertar del cine paraguayo”, s. pág.

devenir ficcional, del otro social documentado, sin dejar de ser ese otro, y sin subordinarlo tampoco al poder del discurso”⁶⁴⁵.

Con el ejemplo de Paraguay quiero resumir una tendencia irreversible en el nuevo atractivo de la producción cinematográfica en colaboración con los foros internacionales. Todavía dominan producciones extranjeras en el país, como el documental *CUCHILLO DE PALO* (2010) de la paraguaya Renate Costa que recibió diferentes premios, pero producciones nacionales, con un éxito increíble como el de *7 CAJAS* (2011) de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, ya designan una realidad de la cultura cinematográfica del país que se consideraba hasta 2005 como un país sin cine. Un nuevo modelo admirable dentro de las líneas conceptuales del cine arte representa el largometraje *LA ÚLTIMA TIERRA* (2015) de Pablo Lamar sobre un hombre frente a la muerte de su compañera de vida y los rituales de la despedida. Su elaboración artística del sonido y la imagen indica un seguimiento profundo del camino iniciado por Paz Encina en Paraguay.

A través del ejemplo de *HAMACA PARAGUAYA*, cuyo presupuesto superó los 600.000 USD, ya hemos visto que el grado de formalidad en el lenguaje cinematográfico empleado no representa una característica exclusiva del cine independiente sin recursos, como si fuera una compensación por las condiciones miserables. En primer lugar es una decisión artística con una fundamentación teórica-práctica y un conocimiento abarcativo de tendencias del cine arte y sus efectos para crear una situación estética específica. Es una tendencia irrevocable que permite encontrar cada vez más ejemplos a lo largo de las regiones de América Latina del Norte y del Sur. El surgimiento de movimientos parecidos en otros lugares del mundo –como el nuevo cine tailandés– indica que todavía estamos al principio de este desarrollo.

⁶⁴⁵ Bernini, “La indeterminación epistémica”, 184. Véase la discusión anterior sobre *LOS LABIOS* de Loza y Fund en relación con *TRANSEUNTE* de Rocha.

Conclusión: el presente y futuro del cine arthouse en América Latina

A partir de los años 1990 coincide el nuevo profesionalismo en la formación universitaria de los cineastas con una reestructuración del mercado que no favorece precisamente este movimiento. Las ambiciones de muchos cineastas se orientan hacia los fondos internacionales que fomentan el cine arte y las formas alternativas de realizarlo. El caso emblemático que trasciende a su época es la película *RAPADO* de Martín Rejtman (1992) que fue rechazada por el INCAA y realizada con el fondo Hubert Bals. El nuevo desarrollo infraestructural y de fomento artístico a nivel internacional apoya el cine independiente en América Latina, pero no define, delimita u organiza los temas, estilos o conceptos del cine como arte. La articulación local-global comprende un sistema y entramado expresivo multirelacional. El fortalecimiento del carácter artístico en los medios audiovisuales no ejerce solo una influencia sobre artistas en América Latina, sino sobre muchos otros más que están dispersos en todo el mundo. El cine se ve mucho más afectado por estas condiciones de producción que otros medios. Se crea a partir de los años 1990 un vínculo *esencial* con la academia, las escuelas universitarias de cine y otros ámbitos académicos internacionales, y un vínculo *existencial* con los nuevos foros internacionales.

Este ensayo dirige la discusión sobre el cine independiente hacia los conceptos estéticos para aclarar su relevancia para el desarrollo cultural y mostrar su capacidad conectiva entre una lógica local y otra suprarregional. La forma de abordarlos describe en cada capítulo un modo y una constelación específicos que plasman el concepto: sentir, pensar y construir.

Sentir: El análisis de la atmósfera según Gernot Böhme en combinación con los estudios del crítico de cine Raymond Bellour y el teórico de la psicología evolutiva Daniel Stern aclaran por primera vez cómo se interrelaciona el modo de la percepción amodal del espectador con un proceso productivo de la investigación cinematográfica que elabora el plano y la imagen sonora y que está sometida a la autonomía y dominancia de la atmósfera. De esta forma se comprende la corporeización sensual de cada partícipe de la situación estéti-

ca como inserción en una constelación dinámica del ser en el mundo, fuera de la lógica sujeto-objeto –por eso se critica la lógica de la mirada subjetiva–. Como “los afectos de vitalidad son de naturaleza más continua que los afectos discretos”⁶⁴⁶, las intensidades sin cualidad emotiva crean estrategias atencionales mucho más constantes y relacionadas con cada instante (Lisandro Alonso, Laura Citarella, Verónica Llinás, Suzana Amaral, Eryk Rocha). La atmósfera apoya una disposición perceptiva, una aprehensión consciente de la contingencia del ser en el mundo y cómo nos relacionamos con él. El cambio de los hábitos perceptivos en el cine tiene una enorme relevancia en el desarrollo de las relaciones humanas y las relaciones con el entorno y la naturaleza.

Pensar: El ejercicio de la atención plena (*mindfulness*) crea una disposición necesaria para una nueva cualidad contemplativa de la imagen (Julián Hernández, Carlos Reygadas). La contemplación comprende una relación profunda entre el instante poético de Gastón Bachelard y una “modalidad de pensamiento cuya clave se basa en mantenerse suspendido, elevado, disponible y fluyente”⁶⁴⁷. El *kairós* del momento se extiende de una forma prolongada, en una elaboración del plano secuencia que ya no pretende pensar el cine (es decir abstraer sus características), sino permite pensar *con* la imagen⁶⁴⁸ en un modo paralelo a la atención plena. Se recupera el modo de contemplación para redefinir la autonomía de la imagen y percibir las sensaciones de lejanía y alteridad prevalecientes en la filosofía alemana de Bernhard Waldenfels según un modo de diferencia responsiva. La indeterminación rigurosa de la imagen se opone a la reflexión distante y posibilita en la sensación del instante poético una nueva existencia redonda del espectador, de acuerdo a un tiempo vertical fuera de la lógica de la duración. Sus momentos detenidos y fluidos no modelan espacios vacíos o situaciones óptico-sonoras puras, sino crean espacios intermedios y disponibles de impermanencia, como aclara la correlación entre estudios sobre el cine de Yasujiro Ozu, Tsai Ming-liang, Carlos Reygadas y Paz Encina. El modo de respiración profunda lo comparten diferentes cineastas mexicanos, como Julián Hernández, que crea subjetivas indirectas libres (Pier Paolo Pasolini) en alusión al cine europeo, latinoamericano y asiático. La cuestión ontológica según una constela-

ción no mediatizable muestra una nueva relevancia entre el cine ruso, el extremo oriente y el cine latinoamericano.

Construir: Un nuevo carácter de la imagen en consonancia con la diferencia icónica de Gottfried Boehm, posibilita explorar las líneas horizontales, verticales y diagonales y sus nudos en la imagen que optimizan una visión de conjunto de la imagen (Boehm) y que organizan una matriz de la “superficie que autorice toda una multiplicidad posible de focalizaciones”⁶⁴⁹. Se modela la percepción de la película en una configuración particular de la pantalla que subraya una diferencia radical con la ilusión del campo de profundidad y las formas ideológicas de la representación⁶⁵⁰. Las operaciones para una estructuración básica se comparan con la reticulación en el arte conceptual y el plan de consistencia creado por Gilles Deleuze y Félix Guattari⁶⁵¹. El entrenamiento de la mente pretendido corresponde a las estructuraciones planas y geométricas de la imagen. La concientización de la plasticidad autónoma que oscila y optimiza una visión de conjunto al mismo tiempo aclara su relación con un *continuum* estructurado de distinciones. Su conexión con una exterioridad, el agenciamiento y la matriz según el plan de consistencia de Deleuze y Guattari, organiza sus elementos y conexiones heterogéneos. La estructura convierte el modo de construcción en una operación continua del espectador. En un estado de calma, el espectador construye múltiples itinerarios en contacto con los elementos cambiantes. Al mismo tiempo se mantiene una constelación autónoma. Según la sensación de un agenciamiento maquínico de la imagen se niega un anclaje convencional de la mirada, como queda de manifiesto a través de la relación entre Marcelo Gomes, Cao Guimarães, Mariano Cohn y Gastón Duprat.

Se caracterizan estos tres conceptos audiovisuales intercalados y recurrentes y su fundamento teórico después del giro icónico en los años 1990 para medir las opciones del cine como arte participativo, para proyectar los cambios en los hábitos de percepción y para salir de la disparidad entre el reconocimiento del cine popular y el distanciamiento del cine elitista. Son dos lados del mismo discurso ideológico pasado sobre las mediaciones y su relevancia social⁶⁵². El concepto cinematográfico actual contribuye a una autonomía es-

⁶⁴⁹ Jacques Rancière, “Las razones del desacuerdo”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano, Daniele Dottorini, (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 13–32, aquí 28.

⁶⁵⁰ Comolli, “Máquinas de lo visible”, 142.

⁶⁵¹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 25–7.

⁶⁵² OCAL, *Cuaderno de estudios* 7, 110.

⁶⁴⁶ Bellour, “El despliegue de las emociones”, 125.

⁶⁴⁷ Sala, “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad”, 125.

⁶⁴⁸ Bernini y Dottorini, “Filosofía, estética y política en el cine contemporáneo”, 249.

tética de las obras que estimulan el acercamiento entre las artes, la sala de cine se convierte en una instalación fundamental de los centros culturales. Las nuevas vertientes del cine arte internacional muestran que no hay alternativa al uso de la sala de cine y su tecnología avanzada. La competencia con los medios audiovisuales de pantalla chica no debería recibir tanta atención ya que estos medios no compensan de ninguna manera la falta de salas de cine respectivas. El cine arte se opone a los formatos multiuso y subraya un uso exclusivo en la sala de cine.

En los cálculos actuales del cine arte no industrial el aspecto financiero termina en la mayoría de los casos al final de la post-producción. Después los cineastas quieren que la gente vea sus producciones que se elaboraron durante muchos años. Pero no cuentan con un apoyo para enfrentar las estrategias del mercado. La situación se vuelve todavía más preocupante en los casos de producciones independientes del Instituto Nacional de Cine, como advierte Laura Citarella:

Existen dificultades enormes a la hora de estrenar una película en la Argentina. Para las películas que se realizan de manera independiente, sin apoyo del INCAA, que quieren seguir su camino –por decirlo de alguna manera– alternativo, la situación es cada vez más hostil. Por empezar, hay un problema grande de salas. Las salas que hay en este circuito, y que se animan a estrenar películas como estas (que, hay que decirlo, no llevan grandes multitudes), son pocas. En general, por ejemplo en Buenos Aires, se trata de museos, centros culturales. Ni siquiera de cines. [...] ¿Hasta cuándo será que este tipo de películas –salvo en algunos casos– solo se proyecte en centros culturales o museos, y no en cines?⁶⁵³

Asimismo, las estrategias políticas pensadas en beneficio del cine nacional son responsables de la falta del *market share* en América Latina, lo que significa una pérdida enorme. Es mucho más fácil ver películas de diferentes países latinoamericanos fuera de América Latina. Uno de los grandes retos que deberían afrontar las políticas de la cultura es el fomento de las salas de cine con una programación diversa del cine independiente y una regulación que favorezca una descentralización de este tipo de salas para hacer accesible el cine *arthouse* en más municipios. El crecimiento actual de pantallas de cine no hace olvidar que la concentración de las salas en manos de los grandes consorcios sigue agravando la situación.

La cultura del cine *arthouse* ha desarrollado una tradición en varios países europeos que empezó con el crecimiento de los festivales internacionales en

los años 1980. Se fundaron las asociaciones de cines independientes para organizar su programación en colaboración con distribuidoras especializadas a nivel regional. Las salas de cine tienen una programación regular de cine arte, organizan ciclos especiales y son sedes de semanas temáticas y pequeños festivales. Existen ofertas parecidas en centros culturales y museos en algunas urbes latinoamericanas como en México D.F., La Habana, São Paulo o Buenos Aires, pero no corresponden a ese alcance regional que se consolidó en las asociaciones europeas. Un modelo que se debería discutir más es, por ejemplo, el formato regional de semanas de cine latinoamericano, asiático, africano (y no basado en el circuito de producción como insiste p. ej. el INCAA) que viajan y se presentan en diferentes localidades para dar visibilidad a un circuito específico abierto a todo tipo de producción de cine arte independiente.

¿Cómo evaluamos finalmente el impacto de los festivales en la cultura del cine *arthouse*? El futuro del cine arte no se mide por la cantidad de espectadores en estrenos comerciales. Estamos lejos de los tiempos pasados del cine popular. El cine arte precisamente ya no se distingue por su disponibilidad continua y, aparentemente, ese tampoco es el objetivo de los espectadores que frecuentan los festivales mientras que muchas veces las salas quedan medio vacías en proyecciones ordinarias de películas independientes. Se separaron la cultura consumista del cine de entretenimiento y la cultura de los festivales de una manera decisiva. Se percibe un interés cada vez más fuerte en los eventos pasajeros que no alcanzan los balances de taquilla de antes y cuyo impacto cultural no es medible en cifras absolutas. Como la gran mayoría de las salas de cine ya no se abre para proyecciones del cine arte independiente, solo la oferta del festival consigue una repercusión del encuentro de diferentes culturas, siempre y cuando representantes de diferentes países participen en él e inicien un diálogo sobre las películas proyectadas⁶⁵⁴. La tendencia creciente de festivales que celebran el acontecimiento del cine arte concuerda con un ascenso significativo de asistentes. Veo un efecto muy importante en esa cultura de los festivales porque representan, junto a centros culturales y museos, los únicos lugares en los que los espectadores asisten en gran número a la proyección de películas preseleccionadas según criterios de calidad. La cultura de festivales debería llevarse más a regiones marginales como lo

⁶⁵⁴ Esta opinión sobre la cultura festivalera se distancia de una forma considerable del pesimismo en la teoría política del espectáculo en la que la mercancía del entretenimiento y la recepción pasiva de los espectadores han sustituido al contacto directo entre las personas. Véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago de Chile: Naufragio, 1995 [1967]).

⁶⁵³ Koza, „Especie de familia”, s. pág.

promueven el gobierno argentino y el brasileño. Frente a la falta de salas permanentes, los festivales se han convertido en espacios imprescindibles para cambiar los hábitos de percepción y para producir nuevos acoplamientos interesantes entre diferentes culturas del cine arte.

Apéndice

El corpus de 120 largometrajes para la concepción del cine arte en América Latina

Cineastas, títulos, países de las productoras y coproductoras, años de estreno

Argentina

- Alonso, Lisandro — LA LIBERTAD — Argentina — 2001
 — LOS MUERTOS — Argentina, Francia, Países Bajos, Suiza — 2004
 — FANTASMA — Argentina, Francia, Países Bajos — 2006
 — LIVERPOOL — Argentina, Francia, Países Bajos, Alemania, España — 2008
 — JAUJA — Argentina, Dinamarca, Francia, México, EUA, Alemania, Brasil, Países Bajos — 2014
 Caetano, Adrián — BOLIVIA — Argentina — 2001
 Carri, Albertina — LA RABIA — Argentina — 2008
 Citarella, Laura — OSTENDE — Argentina — 2011
 Citarella Laura / Llinás, Verónica — LA MUJER DE LOS PERROS — Argentina — 2015
 Cohn, Mariano / Duprat, Gastón / Rosa, Adrián de — ENCICLOPEDIA — Argentina — 2000
 Cohn, Mariano / Duprat, Gastón / — YO PRESIDENTE — Argentina — 2006
 — EL ARTISTA — Argentina, Italia, Uruguay — 2008
 — EL HOMBRE DE AL LADO — Argentina — 2010
 — QUERIDA, VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO — Argentina — 2011
 Díaz Morales, Sebastián — EL CAMINO ENTRE DOS PUNTOS — Argentina, Países Bajos — 2010
 Hsu, Juan Martín — LA SALADA — Argentina — 2014
 Lerman, Diego — TAN DE REPENTE — Argentina, Países Bajos — 2002
 Llinás, Mariano — HISTORIAS EXTRAORDINARIAS — Argentina — 2008
 López, Jazmín — LEONES — Argentina, Países Bajos, Francia — 2012
 Loza, Santiago — EXTRAÑO — Argentina, Francia, Países Bajos, Suiza — 2003
 — 4 MUJERES DESCALZAS — Argentina — 2005
 Loza, Santiago / Fund, Iván — LOS LABIOS — Argentina — 2010
 Martel, Lucrecia — LA CIÉNAGA — Argentina, España, Francia — 2001
 — LA NIÑA SANTA — Argentina, España, Italia — 2004
 — LA MUJER SIN CABEZA — Argentina, España, Francia, Italia — 2008
 Mitre, Santiago / Barbato, Juan Onofri — LOS POSIBLES — Argentina — 2013
 Moreno, Rodrigo — EL CUSTODIO — Argentina, Francia, Alemania, Uruguay — 2006

— UN MUNDO MISTERIOSO — Argentina, Alemania, Uruguay — 2011
 — RÉIMON — Argentina, Alemania — 2014
 Naishtat, Benjamín — HISTORIA DEL MIEDO — Argentina, Francia, Alemania, Uruguay, Qatar — 2013
 Rejtman, Martín — RAPADO — Argentina, Países Bajos — 1992
 — SILVIA PRIETO — Argentina — 1998
 — LOS GUANTES MÁGICOS — Argentina, Alemania, Francia — 2003
 — DOS DISPAROS — Argentina, Chile, Alemania, Países Bajos — 2014
 Rotter, Ariel — EL OTRO — Argentina, Francia, Alemania — 2007
 — LA LUZ INCIDENTE — Argentina, Francia, Uruguay — 2015
 Trapero, Pablo — MUNDO GRÚA — Argentina — 1999
 Villegas, Juan — SÁBADO — Argentina — 2001

Bolivia

Boullocq, Martín — LO MÁS BONITO Y MIS MEJORES AÑOS — Bolivia, EUA — 2005
 — LOS VIEJOS — Bolivia — 2011

Brasil

Ainouz, Karim — MADAME SATÁ — Brasil, Francia — 2002
 — PRAIA DO FUTURO — Brasil, Alemania — 2014
 Assis, Cláudio — A FEBRE DO RATO — Brasil — 2011
 Amaral, Suzana — UMA VIDA EM SEGREDO — Brasil — 2001
 — HOTEL ATLÂNTICO — Brasil — 2009
 Borges, Sérgio — O CÉU SOBRE OS OMBROS — Brasil — 2011
 Campolina, Clarissa / Marins, Helvécio — GIRIMUNHO — Brasil, Alemania, España — 2011
 Ferreira, Lírio — SANGUE AZUL — Brasil, EUA — 2014
 Gomes, Marcelo — CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS — Brasil — 2005
 — ERA UMA VEZ EU, VERÔNICA — Brasil, Francia — 2012
 Gomes, Marcelo / Ainouz, Karim — VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO — Brasil — 2009
 Gomes, Marcelo / Guimarães, Cao — O HOMEM DAS MULTIDÕES — Brasil — 2013
 Guimarães, Cao — EX-ISTO — Brasil — 2010
 Guimarães, Cao / Lobato, Pablo — ACIDENTE — Brasil — 2007
 Kogut, Sandra — MUTUM — Brasil, Francia — 2007
 MacDowell, Cláudio — O TOQUE DO OBOÉ — Brasil, Paraguay — 1998
 Nunes, Eduardo — SUDOESTE — Brasil — 2012
 Pretti, Ricardo — O RIO NOS PERTENECE — Brasil — 2013
 Pretto, Davi — CASTANHA — Brasil — 2013
 Rocha, Eryk — TRANSEUNTE — Brasil — 2010
 — CAMPO DE JOGO — Brasil — 2015
 Safadi, Bruno / Ricardo Pretti — O FIM DE UMA ERA — Brasil — 2014

Salles, Walter — ABRIL DESPEDAÇADO — Brasil, Francia, Suiza — 2001
 Teixeira, Chico — A CASA DE ALICE — Brasil — 2007
 — AUSÊNCIA — Brasil, Chile, Francia — 2014

Chile

Atallah, Niles — LUCÍA — Chile — 2010
 Fernández Almendras, Alejandro — HUACHO — Chile, Francia, Alemania — 2009
 Gonçalves, Rodrigo — HORCÓN, AL SUR DE NINGUNA PARTE — Chile — 2005
 Scherson, Alicia — PLAY — Chile, Argentina, Francia — 2005
 — TURISTAS — Chile, Suiza — 2009
 Torres Leiva, José Luis — EL CIELO, LA TIERRA Y LA LLUVIA — Chile, Francia, Alemania — 2008
 — VERANO — Chile — 2011

Colombia

Acevedo, César Augusto — LA TIERRA Y LA SOMBRA — Colombia, Chile, Brasil, Países Bajos, Francia — 2015
 Forero, Jorge — VIOLENCIA — Colombia, México — 2015
 Guerra, Ciro — LOS VIAJES DEL VIENTO — Colombia, Alemania, Argentina, Países Bajos — 2009
 Guerrero, Felipe — CORTA — Colombia, Argentina, Francia — 2012
 Landes, Alejandro — PORFIRIO — Colombia, Argentina, Uruguay, España — 2011
 Vega, William — LA SIRGA — Colombia, Francia, México — 2012

Costa Rica

Fábrega, Paz — AGUA FRÍA DE MAR — Costa Rica, España, Francia, Países Bajos, México — 2010
 — VIAJE — Costa Rica — 2015
 Villalobos, Neto — POR LAS PLUMAS — Costa Rica — 2013

Cuba

Machado Quintela, Carlos — LA PISCINA — Cuba, Venezuela — 2013
 — LA OBRA DEL SIGLO — Cuba, Argentina, Alemania, Suiza — 2015

Ecuador

Barragán, Ana Cristina — ALBA — Ecuador, México, Grecia — 2016
 Cordero, Sebastián — PESCADOR — Ecuador, Colombia — 2011
 Hermida, Tania — QUÉ TAN LEJOS — Ecuador, España — 2006
 — EN EL NOMBRE DE LA HIJA — Ecuador, Colombia — 2011

Guatemala

Bustamante, Jayro — IXCANUL — Guatemala, Francia — 2015

México

- Aguilera, Jorge — SERES HUMANOS — México — 2001
 Athie, Francisco — VERA — México, EUA, Francia, Alemania — 2003
 Contreras, Ernesto — PÁRPADOS AZULES — México — 2007
 Eimbcke, Fernando — LAKE TAHOE — México — 2008
 — CLUB SÁNDWICH — México, Francia — 2013
 Escalante, Amat — SANGRE — México, Francia — 2005
 Gil, Joshua — LA MALDAD — México — 2015
 Hernández, Julián — MIL NUBES DE PAZ CERCAN EL CIELO... — México — 2003
 — RABIOSO SOL, RABIOSO CIELO — México — 2009
 Martín, Juan Carlos — 40 DÍAS — México — 2008
 Méndez Esparza, Antonio — AQUÍ Y ALLÁ — México, EUA, España — 2012
 Olaizola, Yulene — PARAÍOS ARTIFICIALES — México — 2011
 Pereda, Nicolás — ¿DÓNDE ESTÁN SUS HISTORIAS? — México — 2007
 — VERANO DE GOLIAT — México, Canadá — 2010
 — LOS AUSENTES — México, España — 2014
 Reygadas, Carlos — JAPÓN — México, Alemania, Países Bajos, España — 2002
 — BATALLA EN EL CIELO — México, Bélgica, Francia, Alemania, Países Bajos — 2006
 — STELLET LICHT — México, Francia, Países Bajos, Alemania — 2007
 — POST TENEBRAS LUX — México, Francia, Países Bajos, Alemania — 2012
 Rivero, Enrique — PARQUE VÍA — México, España — 2008
 — MAI MORIRE — México — 2012
 Ruizpalacios, Alonso — GÜEROS — México — 2014
 Soto, Ricardo — PLASTIC — México — 2015
 Valle, José Luis — WORKERS — México, Alemania — 2013

Paraguay

- Encina, Paz — HAMACA PARAGUAYA — Argentina, Países Bajos, Paraguay, Austria, Francia, Alemania — 2006
 Lamar, Pablo — LA ÚLTIMA TIERRA — Paraguay, Países Bajos, Chile, Qatar — 2016

Perú

- Llosa, Claudia — MADEINUSA — Perú, España — 2006
 — LA TETA ASUSTADA — Perú, España — 2009

República Dominicana

- Guzmán, Laura Amelia / Cárdenas, Israel — JEAN GENTIL — República Dominicana, México, Alemania — 2010

Uruguay

- Rebella, Juan Pablo / Stoll, Pablo — 25 WATTS — Uruguay — 2001
 — WHISKY — Uruguay, Argentina, Alemania, España — 2004
 Stoll, Pablo — HIROSHIMA — Uruguay, Argentina, España, Colombia — 2009

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Image et mémoire* (Paris: Desclée de Bourwer, 2004).
 Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006); Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham: Duke University, 2009).
 Almodóvar, Pedro, *Un cine visceral: conversaciones con Frédéric Strauss* (Madrid: El País, Santillana, 1995).
 Álvarez Asaín, Enrique, “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”, en *Eikasía* 41 (2011): 93–111.
 Amado, Ana María, *La imagen justa: cine argentino y política 1980-2007* (Buenos Aires: Colihue, 2009).
 Anaya Cuevas, José Antonio, „Cine contemplativo en México“, en *El Supuesto* (6.11.2013), consultado el 10 de junio 2016, blog.elsupuesto.com/cultura/2013/11/cine-contemplativo-en-mexico/, s. pág.
 Andermann, Jens, *Nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Paidós, 2015).
 Andrade, Fábio, “Transeunte de Eryk Rocha (Brasil, 2010)”, en *Cinética* (2010), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/transeunte.htm, s. pág.
 Andrade, Fábio, “Hou Hsiao-hsien: entre trens e motos”, en *Cinética* (2011), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/houfabio.htm, s. pág.
 Andrade, Fábio, “Plataforma (Zhantai), de Jia Zhang-ke (2000)”, en *Cinética* (2011), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/plataforma.htm, s. pág.
 Arendt, Hannah, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, 2009).
 Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye* (California: University of California, 1974).
 Arnheim, Rudolf, *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 1996).
 Augé, Marc, *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1997).
 Aumont, Jacques *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992).
 Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2010).
 Ayala Blanco, Jorge, *La justeza del cine mexicano* (México: UNAM, 2011).
 Ayala Blanco, Jorge, “Esta crítica joven sí se lee”, en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*, ed. por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (México: Cineteca Nacional, 2013), 79–81.
 Bachelard, Gastón, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000).

- Bachelard, Gastón, *La intuición del instante* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).
- Barthes, Roland, *S/Z* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001).
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Buenos Aires: Paidós, 2006).
- Bartsch, Anne, Jens Eder y Kathrin Fahlenbrach (eds.), *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote* (Köln: Herbert von Halem, 2007).
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor: Michigan University, 1994).
- Bauman, Zygmunt, *Vida líquida* (Buenos Aires: Paidós, 2006).
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1990).
- Bellour, Raymond, „Daniel Stern y el plano“, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 71–83.
- Bellour, Raymond, „El despliegue de las emociones“, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 85–127.
- Bellour, Raymond, *Entre imágenes: foto, cine, video* (Buenos Aires: Colihue, 2009).
- Belting, Hans, „Cruce de miradas con las imágenes: la pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo“, en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 179–210.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, ed. por Jesús Aguirre (Buenos Aires: Taurus, 1989).
- Benjamin, Walter, *Obras: libro IV. Vol. 1*, ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser (Madrid: Abada, 2013).
- Benmiloud, Karim, “Carlos Reygadas: Japón (2002)”, en *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, ed. por Christian Wehr (Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2016), 525–46.
- Bentes, Ivana, “O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil”, em *Cinemas 19* (1999): 153–72.
- Bentes, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cos-mética da fome”, *ALCEU* 15, vol. 8 (2007): 242–55.
- Berlinale Talents 2016, “Berlinale Talents 2016: a Tribute to Talent in Today’s World of Film”, consultado el 10 de junio 2016, www.berlinale-talents.de/story/95/february-19-2016.html, s. pág.
- Bernini, Emilio y Domin Choi, “La ciénaga o el arte de la infancia”, en *Kilómetro 111*, 2 (2001): 151–2.
- Bernini, Emilio, “Noventa-sesenta: dos generaciones en el cine argentino”, en *Punto de Vista* 87 (2007).
- Bernini, Emilio, *Estudio crítico sobre Silvia Prieto* (Buenos Aires: Picnic, 2008).
- Bernini, Emilio, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini, “Esbozar el gesto, marcar el campo”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini,

- Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 7–9.
- Bernini, Emilio y Daniele Dottorini, “Filosofía, estética y política en el cine contemporáneo”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano, Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 241–50.
- Bernini, Emilio, “La indeterminación epistémica: observaciones en torno a *Los labios* (Santiago Loza, Iván Fund)”, en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2016), 175–85.
- Bishop, Scott R. y otros, “Mindfulness: a Proposed Operational Definition”, *Clinical Psychology: Science and Practice* 3, vol. 11 (2004): 230–41.
- Boehm, Gottfried, „Die Wiederkehr der Bilder“, en *Was ist ein Bild?* ed. por Gottfried Boehm (München: Fink, 1994), 11–38.
- Boehm, Gottfried, „El giro icónico: una carta. Correspondencias entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I)“, en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 57–70.
- Boehm, Gottfried, „¿Más allá del lenguaje?: apuntes sobre la lógica de las imágenes“, en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 87–106.
- Boehm, Gottfried, „Ikonische Differenz“, *Rheinsprung* 11, 1 (2011): 170–6.
- Boehm, Gottfried, „Der Grund: über das ikonische Kontinuum“, en *Der Grund: das Feld des Sichtbaren*, ed. por Gottfried Boehm y Matteo Burioni (München: Fink, 2012), 29–94.
- Boetti, Ezequiel, Esteban Sahores, Diego Maté, Hernán Guerschun y Hernán Pannessi, “Las 30 películas argentinas más esperadas de 2012”, en *Haciendo Cine* (20.12.2011), consultado el 10 de junio 2016, www.haciendocine.com.ar/node/40203, s. pág.
- Böhme, Gernot, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, *Thesis Eleven* 36 (1993): 113–26.
- Böhme, Gernot, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995).
- Böhme, Harmut, *Invasive Technification: Critical Essays in the Philosophy of Technology*, London: Bloomsbury Academic, 2012).
- Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle* (Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1982).
- Bordwell, David “Más allá del minimalismo asiático: la lección de geometría de Hong Sangsoo”, en *El director desnudado por sus pretendientes: el cine de Hong Sangsoo*, ed. por Juan Manuel Domínguez (Buenos Aires: Buenos Aires Festival de Cine Independiente, 2013), 41–8.
- Borsò, Vittoria, „Independencia y revolución: de las utopías a las paradojas. Transformaciones culturales en el pensamiento mexicano“, en *Independencia y Revolución: pasado, presente, futuro*, ed. por Brian Connaughton, Rodrigo Díaz, Néstor García

- Canclini, Carlos Illades, Gustavo Leyva (México: Universidad Autónoma Metropolitana / Fondo de Cultura Económica, 2010), 739–73.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University, 1993).
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (Buenos Aires: Paidós, 2000).
- Bredenkamp, Horst, *Teoría del acto icónico: estudios visuales* (Madrid: Akal, 2014).
- Brunner, Philipp, Jörg Schweinitz y Margit Tröhler (eds.), *Filmische Atmosphären* (Marburg: Schüren, 2012).
- Buck-Morss, Susan, „Estudios visuales e imaginación global”, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. por José Luis Brea, (Madrid: Akal / Arco, 2005), 145–59.
- Buenos Aires Lab (BAL) 2015, “Presentación”, consultado el 10 de junio 2016, festivales.buenosaires.gob.ar/2015/bafici/es/bal/presentacion, s. pág.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Cultura Libre, 2001).
- Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* (Madrid: Cátedra, 2002).
- Caetano, Daniel, *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década* (Rio de Janeiro: Azougue, 2005).
- Campanario, Sebastián, “Precusores y creativos: los argentinos de nivel internacional. La publicidad, al tope mundial” en *Clarín. Bicentenario 1810-2010*, consultado el 10 de junio 2016, bicentenario.clarin.com/nota4.php, s. pág.
- Campos, Minerva, “La América Latina de ‘Cine en Construcción’”: implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales”, *Archivos de la Filmoteca* 71 (2013).
- Capardi, Daniel, “Acerca del arte conceptual”, *Revista de Filosofía* 6 (1995): 139–50.
- Casas, Armando y Leticia Flores Farfán, “Deseo de piel: apuntes sobre erotismo y pornografía en el cine”, en *Escenarios del deseo: reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*, ed. por Armando Casas, Alberto Constante, Leticia Flores Farfán (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 49–60.
- Cavell, Stanley, “El mundo visto: reflexiones sobre la ontología del film. Capítulos 2 y 3” [trad. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, 1979], en *Cine Documental* 11 (2015): 108–19.
- Chappuzeau, Bernhard, *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder: Gender, Memoria, Visum* (Tübingen: Stauffenburg).
- Chappuzeau, Bernhard, “La imagen lejana y el impulso de tocarla: reflexiones sobre la recepción afectiva de *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso en el extranjero”, en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert), 263–83.

- Chion, Michel, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Buenos Aires: Paidós, 2008).
- Choi, Domin, “¿Qué hay más allá de la mirada?: generación Nouvelle Vague revisitada (1958-1963)”, *Kilómetro 111*, 1, (2001): 11–24.
- Christov-Bakargiev, Carolyn *Rudolf Arnheim: Introduction / Einführung: Carolyn Christov-Bakargiev* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012).
- Cineclick, “Cine Ceará: Suzana Amaral fala de seu novo filme”, en *Cineclick* (2002), consultado el 10 de junio 2016, m.cineclick.com.br/noticias/cine-ceara-2002-suzana-amaral-fala-de-seu-novo-filme, s. pág.
- Cinelli, Juan Pablo, “*Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat: la fábula del beduino y el mediocre”, *Página 12* (6.5.2011), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21601-2011-05-06.html, s. pág.
- Cinelli, Juan Pablo, “*Réimon* de Rodrigo Moreno: contraste cinematográficamente político”, en *Página 12* (26.6.2015), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-35905-2015-06-26.html, s. pág.
- Colas, Santiago, *Postmodernity in Latin America: Argentine Paradigm* (Durham: Duke University, 1994).
- Comolli, Jean-Louis, “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”, en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 45–72.
- Comolli, Jean-Louis, “La excepción: notas sobre la televisión”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento / Imago Mundi, 2010), 145–51.
- Comolli, Jean-Louis, “Máquinas de lo visible”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 131–43.
- Comolli, Jean-Louis, “La transparencia que esconde”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 191–213.
- Coordenação de Divulgação do Ministério das Relações Exteriores (eds.), *Cinema Brasileiro Contemporâneo: Cine Brasileiro Contemporâneo. Contemporary Brazilian Cinema* (Brasilia, Distrito Federal: Athalaia Gráfica, 2005).
- Copertari, Gabriela y Carola Sitnisky (eds.), *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio* (Madrid: Iberoamericana, 2015).
- Cortázar, Julio, *Final del juego* (Madrid: Alfaguara, 1993).
- Cortés, José Ángel, “Entrevista con Pier Paolo Pasolini”, en *AdVersus: Revista de Semiótica* 4 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_entrevista.htm, s. pág.

- Daicich, Osvaldo Mario, *El nuevo cine argentino (1995-2010): vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea* (Villa María: Eduvim, 2015).
- Daly, Fergus, “Las luces de Taiwán: notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, ed. por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (Madrid: Errata Naturae, 2010), 239–50.
- Daney, Serge, “París, Texas, Wim Wenders”, *Ciné-Journal* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1986): 253–5.
- Daney, Serge, *L'Exercice a été profitable*, Monsieur (Paris: P.O.L., 1993).
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo* (Santiago de Chile: Naufragio, 1995).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2004).
- Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos* (Valencia: Pre-textos, 2005).
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós, 2007).
- Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Valencia: Pre-Textos, 1985).
- Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994).
- Díaz, Silvina, “La construcción de la marginalidad en el cine argentino: la generación del 60 y el cine de los 90”, en *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, ed. por Ana Laura Lusnich (Buenos Aires: Biblos, 2005), 111–22.
- Didi-Huberman, Georges, “Cómo abrir los ojos”, en Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, ed. por Inge Stache, trad. Julia Giser (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 13–35.
- DocMontevideo, “CINERGIA Lab abrió sus convocatorias”, consultado el 10 de junio 2016, www.docmontevideo.com/cinergia-lab-convocatoria/, s. pág.
- Douchet, Jean, “El teorema de Godard”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 205–8.
- Dupont, Mariano, “Robert Bresson: la orfandad de la imagen”, en *Kilómetro 111*, 1 (2001): 25–37.
- Duque, Fabricio, “Crítica: Transeunte”, en *Vertentes do Cinema*, (2011), consultado el 10 de junio 2016, www.vertentesdocinema.com.br/2011/08/transeunte.html, s. pág.
- Elena, Alberto, “La vida y algo más”, en Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami* (Madrid: errata naturae, 2008), 11–9.
- Elsaesser, Thomas, “The Mind-Game Film”, en *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. por Warren Buckland (Malden, Oxford, West Sussex: Wiley Blackwell, 2009), 13–41.
- Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (ed.), *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013* (Madrid: EGEDA, 2013).
- Escobar, Ticio, *El arte fuera de sí* (Asunción: CAV, Museo del Barro, FONDEC, 2004).
- Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes*, ed. por Inge Stache, trad. Julia Giser (Buenos Aires: Caja Negra, 2014).

- Fassbinder, Rainer Werner, *Filme befreien den Kopf*, ed. por Michael Töteberg (Frankfurt am Main: Fischer, 1984).
- Feldman Marzochi, Ilana, *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2012), consultado el 10 de junio 2016, www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/pt-br.php.
- Felten, Uta, “Estrategias de transgresión en el cine de Lucrecia Martel: *La ciénaga*”, en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschiltschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2016), 285–99.
- Fernández-Santos, Elsa, “Puig inspiró mi forma de contar”, en *Página 12* (25.8.2005), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-238-2005-08-25.html, s. pág.
- Ferreira, Pedro Henrique, “O realismo de Béla Tarr”, en *Cinética*, (2013), consultado el 10 de junio 2016, revistacinetica.com.br/home/o-realismo-de-bela-tarr, s. pág.
- Field, Syd, *The Definitive Guide to Screenwriting* (London: Ebury, 2003).
- Figliola, Alejandra y Gerardo Yoel, “Ozu, la geometría natural”, en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 241–61.
- Figliola, Alejandra y Gerardo Yoel, “Lo observado”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 49–62.
- Fontana, Patricio, „Lisandro Alonso: la aventura de salir de uno mismo“, *Otra Parte: Revista de Letras y Artes* 19 (2009), consultado el 10 de junio 2016, revistaotraparte.com/n-%C2-%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo, s. pág.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005).
- Foucault, Michel, *El orden del discurso* (México: Tusquets, 2013).
- Frodon, Jean-Michel y Walter Salles, eds., *O mundo de Jia Zhangke* (São Paulo: Cosac Naify, 2014).
- Fundación Teoría y Práctica de las Artes (TyPA), “XIV Taller Colón de análisis de proyectos cinematográficos”, consultado el 10 de junio 2016, www.typpa.org.ar/es/noticia.php?id=117, s. pág.
- García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada* (Buenos Aires, Barcelona, México D.F.: Paidós, 2005).
- García Canclini, Néstor, Ana Rosas Mantegón y Enrique Sánchez Ruiz, *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2006).
- García Canclini, Néstor *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (Buenos Aires: Katz, 2010).

- García Varas, Ana, “Lógica(s) de la imagen”, en: *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 15–56.
- Gardnier, Ruy, “Uma vida em segredo, de Suzana Amaral”, en *Contracampo* (s.a.), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/criticas/umavidaemsegredo, s. pág.
- Gardnier, Ruy, “Rocha que Voa, de Eryk Rocha”, *Contracampo*, 39 (2002), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/39/rochaquevoa.htm, s. pág.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, *Tricontinental* (La Habana) 13 (1969): s. pág.
- Gil, Gilberto, “Copo vazio”, en *Gilberto Gil: músicas* (2017), consultado el 1 de septiembre 2018, www.gilbertogil.com.br/sec_musica_2017.php?page=2, s. pág.
- Groys, Boris, “Sobre lo nuevo”, en *Artnodes* (Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya FUOC, 2002), 1–13.
- Groys, Boris, *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-textos, 2005).
- Grupo de Estudos em Filosofia e Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, “Colóquio Hannah Arendt: educação e o mundo moderno”, en *Educação e Pesquisa* 36, n. 3 (2010): 811–67.
- Guerra, Roberto, “Cao Guimarães e Marcelo Gomes falam de O homem das multidões”, *Cineclick* (2014), consultado el 10 de junio 2016, www.cineclick.com.br/entrevistas/cao-guimaraes-e-marcelo-gomes-falam-de-o-homem-das-multidoes s. pág.
- Guerrero, Arturo (ed.), *Las huellas de las hormigas: políticas culturales en América Latina* (México: Colegio de la Frontera Norte, Ministerio de Asuntos Exteriores y de la Cooperación, Convenio Andrés Bello, 2010).
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir* (México: Universidad Iberoamericana, 2005).
- Hamburger, Esther, “Da janela do meu quarto”, en *Significação* 35, n. 30 (2008), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65680/93021, 165–175.
- Hartmann, Britta, “Atmosphärische Dichte als Kinoerfahrung”, en *Filmische Atmosphären*, ed. por Philipp Brunner, Jörg Schweinitz y Margit Tröhler (Marburg: Schüren, 2012), 125–42.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, trad. por José Gaos (México: Fondo de Cultura Económica, 1951).
- Herlinghaus, Hermann, “Estudios culturales: reencuentro entre modernidad y comunicación. La perspectiva de Jesús Martín-Barbero”, en *Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados* 10 (2000): 63–77.
- Hershfield, Joanne, “Nation and-post-nationalism: the contemporary films of Carlos Reygadas”, en *Transnational Cinemas* 5, n. 1 (2014): 28–40.

- Herzog, Werner, “Expuestos a la naturaleza”, en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 105–20.
- Higson, Andrew, “La limitante imaginación del cine nacional”, *Criterios* 59 (2014): 994–1010.
- Hjort, Mette y Scott Mackenzie (eds.), *Purity and Provocation: Dogma 95* (London: British Film Institute, 2003).
- Hortiguera, Hugo y Carolina Rocha, *Argentinian Cultural Production during the Neoliberal Years 1989-2001* (Lewinston: Edwin Mellen, 2007).
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (ed.), *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013* (México D.F.: IMCINE, 2013).
- International Film Festival Rotterdam (IFFR), “Rotterdam Lab”, consultado el 10 de junio 2016, iffr.com/en/rotterdam-lab, s. pág.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University, 1997).
- Jones, Kent, “Occidente y Oriente ... aquí y allí”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, ed. por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (Madrid: Errata Naturae, 2010 [2003]), 99–111.
- Kairuz, Mariano, “El despertar del cine paraguayo: esperando el milagro”, *Página 12* (29.10.2006), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-10-29.html, s. pág.
- Kania, Elke, “Claude Chabrol: ein Altmeister und sein Erfolgsgeheimnis”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (3.1.2001), consultado el 10 de junio 2016, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino-claude-chabrol-ein-altmeister-und-sein-erfolgsgeheimnis-116112.html s. pág.
- Kasman, Daniel, “Now in Theaters: *Liverpool* (Alonso, Argentina)”, en *MUBI Notebook* (2009), consultado el 10 de junio 2016, mubi.com/notebook/posts/now-in-theaters-liverpool-alonso-argentina, s. pág.
- Kiarostami, Abbas, “Fotografía y naturaleza”, “En el trabajo”, en *Abbas Kiarostami: una política de lo real*, ed. por MALBA-Colección Constantini (Buenos Aires: MALBA, 2006), 103–21.
- Kilb, Andreas, “Im Kino: Stellet Licht. Letzte Stunden im Paradies”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (8.4.2009), consultado el 10 de junio 2016, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-stellet-licht-letzte-stunden-im-paradies-1782005.html, s. pág.
- Klein, Julian, “Zur Dynamik bewegter Körper: die Grundlage der ästhetischen Relativitätstheorie”, en *per.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*, ed. por Julian Klein (Berlin: Theater der Zeit, 2009), 104–34.
- Koza, Roger, “La inocencia perdida: Carlos Reygadas y su *Post tenebras lux*”, en *Con los ojos abiertos, Otros Cines* (2013), consultado el 10 de junio 2016, ojosabiertos.otroscines.com/la-inocencia-perdida-reygas-y-su-post-tenebras-lux/, s. pág.

- Koza, Roger, „Especie de familia: un diálogo con Laura Citarella y Verónica Llinás, directoras de *La mujer de los perros*“, Blog “Con los ojos abiertos”, en *Otros Cines* (2015), consultado el 10 de junio 2016, ojosabiertos.otroscines.com/especie-de-familia-un-dialogo-con-laura-citarella-y-veronica-llinas-directoras-de-la-mujer-de-los-perros/, s. pág.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (Barcelona: Paidós, 1996), 366–73.
- La Ferla, Jorge, “Sobre algunas cuestiones alrededor de la obra de Marcello Mercado y los medios audiovisuales”, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 261–77.
- Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, vol. 11 (Barcelona: Paidós, 1987).
- Ledo, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental* (Barcelona: Paidós, 2004).
- Lefebvre, Martin, “Between Setting and Landscape in the Cinema”, en *Landscape and Film*, ed. por Martin Lefebvre (London: Routledge, 2006), 19–60.
- Leibovich, Mariel, “(Otra) videodanza o el caso de *Aniceto* de Leonardo Favio”, en *Visualidad y dispositivo(s): arte y técnica desde una perspectiva cultural*, ed. por Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016), 129–36.
- Leminski, Paulo, *Catatau: um romance-ideia* (Porto Alegre: Sulina 1989).
- León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).
- Lévinas, Emmanuel, *La huella del otro* (México: Taurus, 2001).
- Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (Salamanca: Sígueme, 2002).
- LeWitt, Sol, “Paragraphs on Conceptual Art”, en *Artforum* 10, n. 5 (1967): 79–83.
- Lissardy, Gerardo, “30 años de cine porno brasileño: de ayer a hoy”, en *BBC Mundo* (2012), consultado el 10 de junio 2016, www.bbc.co.uk/mundo/movil/noticias/2012/09/120917_brasil_30_anos_porno.shtml, s. pág.
- Llinás, Mariano y Laura Citarella, “Historias extraordinarias: la madre de todas las batallas”, en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: BAFICI, 2009), 163–70.
- Llinas, Mariano, “El Pampero Cine”, en *Las naves 1*, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli, (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2013), 57–69.
- López, Sebastián Alberto, “Luz silenciosa: violentar la emoción”, en *laFuga* (2008), consultado el 10 de junio 2016, www.lafuga.cl/luz-silenciosa/99, s. pág.
- Lytotard, François, *La condición postmoderna: informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1998).

- Macuto Collective Filmmakers, “Los actores de Robert Bresson”, en *Los puntos sobre la Ñ: blöq de buen cine* (28.8.2012), consultado el 10 de junio 2016, themacutocollective.blogspot.de/2012/08/los-actores-de-robert-bresson.html, s. pág.
- Magariños, Alejo, *La cámara sin ley: Hamaca paraguaya y la refundación globalizada del cine guaraní* (Buenos Aires: Elaleph.com, 2015), consultado el 10 de junio 2016, ucine.edu.ar/ebooks/camara_sin_ley.pdf.
- Maginn, Alison, “La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas”, en *Actas XII. AIH*, ed. por Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1995), consultado el 10 de junio 2016, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_024.pdf, 151–9.
- Marks, Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham, London: Duke University, 2000).
- Martel, Lucrecia, “Lucrecia Martel”, en *Las naves 1*, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2013).
- Martín Peña, Fernando, *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* (Buenos Aires: Fundación Constantini, 2003).
- Martín-Barbero, Jesús, *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva* (Barcelona: Gedisa, 1999).
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 2010).
- McClennen, Sophia, *Globalization and Latin American Cinema: Toward a New Critical Paradigm* (New York: Palgrave Macmillan, 2018).
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 1996).
- McLuhan, Marshall y Bruce R. Powers, *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (Barcelona: Gedisa, 2005).
- Medianeira Pinto, Ivonete, *Close-up: uma invenção do real em Abbas Kiarostami* (São Paulo: USP, Escola de Comunicações e Artes, 2007).
- Meleiro, Alessandra *O novo cinema iraniano: um estudo de política cultural* (São Paulo: USP, Escola de Comunicações e Artes, 2004).
- Mello, Cecília, “De día Deng Xiaoping, de noche Deng Lijun: música y memoria em *Plataforma*”, *Significação* 42, n. 43 (2015), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/96619/100409, 146–61.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción: siete conferencias* (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2003).
- Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).
- Michael, Joachim, “Ruinas del tiempo: el campo en el cine argentino contemporáneo”, en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, ed. por Bernhard Chapuzeau y Christian von Tschilschke (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Veruert, 2016), 123–39.

- Miranda, Luis, "Apichatpong Weerasethakul: teoría de los vasos comunicantes", en *Luces de Siam: una introducción al cine tailandés*, ed. por Alberto Elena (Madrid: T&B, 2006), 287-309.
- Moguillansky, Marina, "¿Qué ves cuando me ves?: la recepción del cine brasileño por la crítica cinematográfica en Argentina", en: *Passo da Guanxuma: contactos culturales entre Brasil y Argentina*, ed. por Isis Costa McElroy y Eduardo Muslip (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013), 107-29.
- Monsiváis, Carlos, *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2000).
- Monsiváis, Carlos, "No sin nosotros": los días del terremoto, 1985-2005 (México: Era, 2006), 53-4.
- Monteagudo, Luciano, "Tropical Malady, de Apichatpong Weerasethakul: belleza y misterio", *Página 12* (4.11.2006), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-4374-2006-11-04.html, s. pág.
- Monteagudo, Luciano, "Café Lumiere, un homenaje de Hou Hsiao-hsien a la figura de Ozu: sobre el complejo oficio de vivir", en *Página 12* (13.12.2007), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-8617-2007-12-13.html, s. pág.
- Montejo Navas, Adolfo, "Poética molecular - Molecular poesy", *Lápiz. Revista Internacional de Arte* 279 (2013): 55-75.
- Mulvey, Laura "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, n. 3 (1975): 6-18.
- Nagib, Lúcia, *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (São Paulo: Editora 34, 2002).
- Nagib, Lúcia, *The New Brazilian Cinema* (London, New York: Tauris, 2003).
- Nagib, Lúcia, *Brazil on Screen: cinema Novo, New Cinema, Utopia* (London, New York: Tauris, 2007).
- Nancy, Jean-Luc, *El sentido del mundo* (Olivos, Buenos Aires: La Marca, 2003).
- Nancy, Jean-Luc, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami* (Madrid: errata naturae, 2008).
- Nancy, Jean-Luc, "¿Quizás porque el cine es él mismo contemporaneidad?", en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano, Daniele Dottorini (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 53-76.
- Nascimento Geraldo y Sandra Fischer, "Uma vida em segredo: o livro e o filme", *Significação* 23, n. 32 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65608/68217, 47-67.
- Nogueira, Calac, "Suzana Amaral, Hotel Atlântico, Brasil 2009", *Contracampo* 94 (2009), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/94/crithotelatlantico, s. pág.
- Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL) (ed.), *Cuaderno de estudios 7: estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI* (La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2012).

- Oliveira, Luiz Carlos, "Wong Kar-wai, 2046, Hong Kong, 2004", en *Contracampo* 75 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/75/2046.htm, s. pág.
- Oliveira, Luiz Carlos, "O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami", *Significação* 43, n. 45 (2016), consultado el 10 de junio 2016, www.revistas.usp.br/significacao/article/view/110188/116761, 44-63.
- Ortiz, Renato, "Diversidad cultural y cosmopolitismo", en *Cultura y globalización*, ed. por Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche, Jaime Eduardo Jaramillo (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999), 29-52.
- Ortiz, Renato, *Mundialización y cultura* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004).
- Oubiña, David y Gonzalo Moisés Aguilar, *El cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones* (Buenos Aires: Nuevo Extremo, 1993).
- Oubiña, David, *Estudio crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel* (Buenos Aires: Picnic, 2007).
- Oubiña, David, "La enciclopedia y la dispersión: historia(s) del cine", de Jean-Luc Godard", en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 209-20.
- Oubiña, David, "Trajectories of New Independent Cinema in Latin America", en *The Film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America*, ed. por Eduardo A. Russo (Buenos Aires: Teseo, 2010), 33-45.
- Overhoff Ferreira, Carolin, "Filme indisciplinar versus filme ensaio no cinema brasileiro: exemplos contemporâneos", en *Tempo Brasileiro* 196 (2014): 51-78.
- Página 12, "El loco", en *Página 12* (16.01.2000), consultado el 10 de junio 2016, <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-01/00-01-16/NOTA2.HTM>, s. pág.
- Página 12, "El cineasta que vino del punk" en *Página 12* (23.04.2002), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-4316-2002-04-23.html, s. pág.
- Página 12, "Gastón Duprat y Mariano Cohn, ante el estreno de su film *El artista*: esta película no busca dar respuestas", *Página 12* (28.5.2009), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14022-2009-05-28.html, s. pág.
- Parodi, Ricardo, "Cuerpo y cine: reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal", en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel, (Buenos Aires: Manantial, 2004), 73-100.
- Pasolini, Pier Paolo y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona: Anagrama, 1970).
- Pasolini, Pier Paolo, *Per il cinema: tomo secondo*, en: *Tutte le opere*, ed. por Walter Siti (Milano: Mondadori, 2001).
- Pasolini, Pier Paolo, *Tutte le poesie: tomo primo*, en *Tutte le opere*, ed. por Walter Siti (Milano: Mondadori, 2003).

- Pasolini, Pier Paolo, "Abiura dalla *Trilogia della Vita*", en *AdVersus: Revista de Semiótica* 4 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_abiura.htm, s. pág.
- Paz, Octavio, "El llamado y el aprendizaje", en *Letras Libres* (1999), consultado el 10 de junio 2016, www.letraslibres.com/revista/convivio/el-llamado-y-el-aprendizaje, s. pág.
- Pena, Jaime, "La línea de la sombra", en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999-2008*, ed. por Jaime Pena (Madrid: T&B, 2009), 9–14.
- Petrić, Vlada, *Constructivism in Film: the Man With the Movie Camera. A Cinematic Analysis* (New York: Cambridge University Press, 1987).
- Pichler, Wolfram, "Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes", en *Der Grund: das Feld des Sichtbaren*, ed. por Gottfried Boehm y Matteo Burioni (München: Fink, 2012), 441–72.
- Pinto Veas, Iván, "Cao Guimarães: el abismo que se forma entre yo y el otro tiene una cosa misteriosa que pasa y que no es explicable", *la Fuga* (2014), consultado el 10 de junio 2016, <http://www.lafuga.cl/cao-guimaraes/694>, s. pág.
- Podalsky, Laura, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (New York: Palgrave Macmillan, 2011).
- Quintín, "Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso", en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999-2008*, ed. por Jaime Pena (Madrid: T&B, 2009), 139–49.
- Radar, "Wong Kar-wai", en *Página 12* (12.04.1998), consultado el 10 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/abril/98-04-12/nota1_a.htm, s. pág.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010).
- Rancière, Jacques, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2011).
- Rancière, Jacques, *Béla Tarr: después del final* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013).
- Rancière, Jacques, "Las razones del desacuerdo", en *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*, ed. por Emilio Bernini, Roberto de Gaetano, Daniele Dottorini, (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 13–32.
- Reekie, Duncan, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (London: Wallflower, 2007), 106–10.
- Rejtman, Martín, "Martín Rejtman", en *Las naves 1*, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas), 89–93.
- Richie, Donald, *Ozu: His Life and Films* (London, Berkeley: University of California, 1977).
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva* (Madrid: Cristianidad, 1980).
- Rivas, Carolina, *Cine paso a paso: metodología del autoconocimiento. Zona cero y La vida se amputa en seco* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010).
- Rocha, Eryk, "A exaustão da normalidade", en *ALCEU* 15, n. 8 (2007): 238–41.
- Rocha, Glauber, "La estética del hambre", *Butaca* (Dirección de Cine y Televisión de San Marcos / Centro Cultural de San Marcos, 2010), consultado el 10 de junio

- 2016, documents.mx/documents/la-estetica-del-hambre-por-glauber-rocha.html, 67–9.
- Romero, Amílcar, "Pier Paolo Pasolini: el mundo único de un autor", en *AdVersus: Revista de Semiótica* 4 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_mundo.htm, s. pág.
- Rosário Caetano, Maria do, "Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada", en *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política* 15 (8, 1997): 196-216.
- Rosenberg, Douglas, "Apreciaciones sobre la danza para la cámara y manifiesto", *Catálogo del 5º. Festival Internacional VideoDanzaBA* (1999), s. pág.
- Russo, Eduardo A., "Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming-liang", en *Pensar el cine: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 147–70.
- Rutherford, Jonathan, "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", en *Identity, Community, Difference*, ed. por Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1990), 207–21.
- Sala, Arturo E., "La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad", en *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 109–46.
- Salles, Walter, "Em busca de Ulan Bator", en *O mundo de Jia Zhangke*, ed. por Jean-Michel Frodon y Walter Salles (São Paulo: Cosac Naify, 2014), 45–57.
- Sánchez Ruiz, Enrique, "La industria cinematográfica del TLCAN: del mercado libre a las políticas públicas", en *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, ed. por Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantegón Enrique Sánchez Ruiz (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2006), 11–85.
- Santa Cruz, José Miguel, *La imagen-simulacro: estudios de cine contemporáneo 1* (Santiago: Metales Pesados, 2010).
- Schaeffer, Pierre, *Tratado de los objetos musicales* (Madrid: Alianza, 2003).
- Schandel, Mira, "O corpo em mira: entrevista com Hermann Schmitz", en *Novos Estudos CEBRAP* 74 (2006), consultado el 10 de junio 2016, www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100009, s. pág.
- Schmitz, Hermann, Rudolf Owen Müllan y Jan Slaby, "Emotions Outside the Box: the New Phenomenology of Feeling and Corporeality", en *Phenomenology of the Cognitive Sciences* 10 (2011): 241–59.
- Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (London, Berkeley: University of California, 1972).
- Seel, Martin *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).
- Seel, Martin, *Estética del aparecer* (Buenos Aires: Katz, 2010).
- Shaw, Lisa y Stephanie Dennison, *Brazilian National Cinema* (New York: Routledge, 2007).

- Simis, Anita, „Situación del audiovisual brasileño en la década de los noventa”, en *Comunicación y Sociedad: aportes y sesgos en el campo académico de la comunicación en México* 33 (1998): 93–117.
- Slaby, Jan y Philipp Wüschner, “Emotion and Agency”, en *Emotion and Value*, ed. por Sabine Roeser y Cain Todd (Oxford: Oxford University Press, 2014), 212–28.
- Smith, Greg M., *Film Structure and the Emotion System* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Smola, Julia, Claudia Bacci y Paula Hunziger (eds.), *Lecturas de Arendt: diálogos con la literatura, la filosofía y la política* (Córdoba, Argentina: Brujas, 2012).
- Sorlin, Pierre *Estéticas del audiovisual* (Buenos Aires: La Marca, 2010).
- Stephens, Chuck, “Entrevista con el director Carlos Reygadas por Chuck Stephens para la revista *Cinéma Scope*”, en *Primordiales* (2002), consultado el 10 de junio 2016, www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_el_director_carlo.htm, s. pág.
- Stern, Daniel, “Engagements subjectives: le point de vue de l’enfant”, en *Le nourisson et sa famille*, ed. por Carell A. Hochmann y H. Vermorel (Larmor-Plage: Cesura Lyon Editions, 1990), 30–45.
- Stern, Daniel, *El mundo interpersonal del infante* (Buenos Aires: Paidós, 2005).
- Tan, Ed S. H., “Entertainment is Emotion: The Functional Architecture of the Entertainment Experience”, en *Media Psychology* 11, n. 1 (2008): 28–51.
- Taquini, Graciela, “Enciclopedia: un punto de giro en el video documental argentino”, *Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Archivos del CAIA, (2001), consultado el 10 de junio 2016, www.caia.org.ar/docs/Taquini.pdf, 1–10.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (Madrid: Rialp, 2002).
- Theweleit, Klaus, “Monteverdi’s *L’Orfeo*: The Technology of Reconstruction”, en *Opera Through Other Eyes*, ed. por David J. Levin (Stanford: Stanford University, 1993), 146–76.
- Thoreau, Henry David, *Desobediencia Civil y otros textos* (Buenos Aires: Terramar, 2009).
- Tierney, Dolores, “The Link Between Funding and the Text: Transnational Aesthetics in Lucrecia Martel’s Films”, en *Mediático* (23.03.2014), consultado el 10 de junio 2016, reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2014/03/23/the-link-between-funding-and-text-transnational-aesthetics-in-lucrecia-martels-films/?pdf=337, 1–11.
- Tomazzoni, Marco, “Transeunte propõe ‘dança’ entre realidade e ficção”, en *Último Segundo* (2011), consultado el 10 de junio 2016, ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/transeunte+propoe+danca+entre+realidade+e+ficcao/n1597168406186.html, s. pág.
- Tordini, Ximena y Javier Alcácer, “Axiomáticas de un filmmaker”, *Crisis*, 12 (2016), consultado el 28 de febrero 2017, www.revistacrisis.com.ar/notas/axiomaticas-de-un-filmmaker, s. pág.

- Toro, Alfonso de, “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, ed. por Alfonso de Toro y Fernando de Toro (Madrid: Iberoamericana, 1999), 31–77.
- Toro, Fernando de, “The Postcolonial Question: Alterity, Identity, and the Other(s)”, en *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, ed. por Alfonso de Toro y Fernando de Toro (Madrid: Iberoamericana, 1999), 101–35.
- Valck, Marijke, “Sites of Initiation: Film Training Programms at Film Festivals”, en *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*, ed. por Mette Hjort y Scott Mackenzie (New York: Palgrave Macmillan, 2013).
- Valente, Eduardo, “Cinema, aspirinas e urubus: Marcelo Gomes, Brasil, 2005”, *Contracampo*, 75 (2005), consultado el 10 de junio 2016, www.contracampo.com.br/75/cinemaaspirinas, s. pág.
- Valente, Eduardo, “Hotel Atlântico, de Suzana Marala (Brasil, 2009)”, en *Cinética* (2009), consultado el 10 de junio 2016, www.revistacinetica.com.br/hotelatlantico.htm, s. pág.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “Sobre el cine mexicano contemporáneo visto desde la academia”, en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*, ed. por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (México: Cineteca Nacional, 2013).
- Veciana, Alejandro, “Interview: Laura Citarella & Verónica Llinás”, en *Film Comment* (2015), consultado el 10 de junio 2016, www.filmcomment.com/blog/interview-laura-citarella-veronica-llinas-dog-lady/, s. pág.
- Velleggia, Susana, *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (Buenos Aires: Altamira, 2009).
- Vertov, Dziga, *El Cine Ojo* (Madrid: Fundamentos, 1973).
- Villalobos, Neto, “Por las plumas – All About the Feathers”, consultado el 10 de junio 2016, www.indiegogo.com/projects/por-las-plumas-all-about-the-feathers/#/, s. pág.
- Waldenfels, Bernhard, „Espejo, huella y mirada: sobre la génesis de la imagen”, en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 155–78.
- Weerasethakul, Apichatpong, “Apichatpong Weerasethakul”, en *Las naves* 1, ed. por Julieta Mortati y Hernán Roselli (Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2013).
- Williams, Linda, “Melodrama Revised”, en *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. por Nick Browne (Berkeley: University of California, 1998), 42–88.
- Wolf, Sergio, “Introducción”, en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Bafici, 2009), 7–11.
- Wolf, Sergio, “La universidad como productora”, en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Bafici, 2009), 79–85.

- Wolf, Sergio, "The Aesthetics of the New Argentinean Cinema", en *Cinemas of the South*, ed. por Grégory Valens (FIPRESCI, 2009), consultado el 10 de junio 2016, fipresci.hegenauer.co.uk/world_cinema/south/south_english_argentinean_cinema_new_wave.htm, s. pág.
- Yoel, Gerardo, *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (Buenos Aires: Manantial, 2004).
- Yoel, Gerardo, „Cuerpos y tecnología. Diálogo con Jean-Louis Comolli“, en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 63–70.
- Yoel, Gerardo, "Bordes femeninos: sobre el film *Hamaca paraguaya*", en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 249–56.
- Yoel, Gerardo, "Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo: sobre el video *Hamaca paraguaya*", en *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen*, ed. por Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, Imago Mundi, 2010), 257–60.
- Yúdice, George, „La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural“, en *La (indi)gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, ed. por Mónica Lacarrieu y Marcelo Álvarez (Buenos Aires, Tucumán: Ciccus, La Crujía, 2002), 19–45.
- Zerbinatti, Bruna Paola, *O ritmo em semiótica: teoria e análise de Catatau e Ex-Isto* (São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015), consultado el 10 de junio 2016, www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012016-152347/pt-br.php.
- Zhen, Ni, "Transcending Local Consciousness: The Significance of Hou's Films for Asian Cinema", en *Hou Hsiao-hsien*, ed. por Richard I. Suchenski (Wien: Synema, 2014), 57–74.