

# EL CINE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XXI

TENDENCIAS Y TRATAMIENTOS

Ricardo Bedoya



# EL CINE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XXI

TENDENCIAS Y TRATAMIENTOS

Ricardo Bedoya





FONDO EDITORIAL  
COMUNICACIÓN



---

# **EL CINE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XXI**

TENDENCIAS Y TRATAMIENTOS

---

Ricardo Bedoya

*El cine latinoamericano del siglo xxi: tendencias y tratamientos*

Primera edición impresa: julio, 2020

Primera edición digital: agosto, 2020

© Universidad de Lima  
Fondo Editorial  
Av. Javier Prado Este 4600  
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33  
Apartado postal 852, Lima 100, Perú  
Teléfono: 437-6767, anexo 30131  
fondoeditorial@ulima.edu.pe  
www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Esta publicación es resultado de una investigación auspiciada por el Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima.

Versión *e-book* 2020  
Digitalizado y distribuido por Saxo.com Perú S. A. C.  
<https://yopublico.saxo.com/>  
Teléfono: 51-1-221-9998  
Avenida Dos de Mayo 534, Of. 404, Miraflores  
Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN: 978-9972-45-539-1

# Índice

## INTRODUCCIÓN

## CAPÍTULO 1. DISCURSOS DEL “YO”: INTIMIDADES EN LA NO FICCIÓN

### **Autorretratos**

- Reconocerse en el cosmos: Patricio Guzmán
- Autorretrato desde el quebranto: Luis Ospina
- La identidad cambiante: Ignacio Agüero
- Mirándose en el padre: Edgardo Cozarinsky
- Del re-crearse: Andrés Di Tella
- Del retrato al autorretrato: João Moreira Salles
- Su propio *Amarcord*: Alejandro Jodorowsky

### **Arqueologías del luto: memorias y posmemoria**

- El largo viaje de la militancia: Carmen Castillo
- Las pelucas, el lego y los padres esquivos: Albertina Carri
- La pena y la rabia: Nicolás Prividera

### **Los rastros del padre**

- Los motivos de la aflicción: María Inés Roqué
- La huella de un apellido: Flávia Castro
- El destino del “hereje”: Mariana Arruti

Filmar lo que no está: Norberto Habegger

El fútbol y el azar: Sergio Oksman

Xanadú sin Kane: Javier Olivera

El nombre y el lugar: Eduardo Crespo

Padre en trance: Eryk Rocha

La hija sospechosa: Susana Barriga

Belén secreta: Cecilia Priego

### **Identidades itinerantes**

El entronque húngaro: Sandra Kogut

La herencia resiliente: Gastón Solnicki

Reconocerse por persona interpuesta: Carolina Astudillo Muñoz

“Pioneritos” y supervivientes: Camila Guzmán Urzúa

El ser de las “otras”: Melisa Liebenthal

### **La familia interrogada**

Un té en Santiago: Maite Alberdi

La tía refractaria: Teresa Arredondo

La querida Chany: Lissette Orozco

Recorriendo las pequeñas y ocultas alamedas: Marcia Tambutti Allende

La sombra del fotógrafo: Álvaro de la Barra Puga

Hitchcock y Buñuel, entre Shakespeare y Víctor Hugo: Yulene Olaizola

La diva melancólica: Laura Huertas Millán

En el país del herrero: Renate Costa

## **CAPÍTULO 2. LAS NUEVAS TEMPORALIDADES**

Antecedentes: El cine de la velocidad

La reacción: Nuevas temporalidades

Precedentes del cine de la expectación

Entorno institucional

Entre el amanecer y el crepúsculo: Carlos Reygadas

La espera sin fin: Paz Encina

Espera en la altura: Óscar Catacora

Figuras en el tiempo y el paisaje: Lisandro Alonso

### **CAPÍTULO 3. LOS “DISPOSITIVOS”**

#### **Los dispositivos de la comparecencia y la teatralidad**

Las historias contadas: Eduardo Coutinho

#### **Los dispositivos de la teatralidad**

Las Malvinas en *performance*: Lola Arias

El guiño narcisista: Gustavo Vinagre

#### **Los dispositivos de la impresión documental**

Los “efectos de realidad” como dispositivos

Las marcas disueltas: José Luis Torres Leiva

El dispositivo de lo irrepresentable: Teresa Arredondo y Carlos Vásquez Méndez

Del mirar y del ser mirado: Miguel Hilari

Los sonidos de la favela: Juliana Antunes

Subalterno y desechado: José Luis Sepúlveda

#### **Los dispositivos de la impavidez**

Las rutinas invariables: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll

El guardaespaldas y los sonámbulos: Rodrigo Moreno

El hombre que acaso no estuvo: Ariel Rotter

El detalle de los gestos pesarosos: Alejandro Fernández Almendras

#### **Los dispositivos de observación**

Recorridos de supervivientes: Anahí Berneri

El dispositivo del operador presuroso: Pablo Fendrik

Seguimiento a la nana: Sebastián Silva

El dispositivo de la invisibilidad: Lila Avilés

#### **La historia y los dispositivos de su representación**

Voces y tumbas: Nicolás Prividera

Las huellas de la guerra: Camilo Restrepo  
Peste y fundación: Benjamín Naishtat  
Los fantasmas de la Araucanía: Niles Atallah  
Lo siniestro, cuadro por cuadro: Joaquín Cociña y Cristóbal León

### **Dispositivos del desenfoque**

De la desfiguración: Mary Jiménez  
La visión que se esfuma: Jonatan Relayze

### **Dispositivos hipertextuales**

El dispositivo de la ilusión: los caleidoscopios de Raúl Ruiz  
Rastreando al Nobel: Jerónimo Rodríguez  
Rumbo al palimpsesto: Raúl Perrone  
Entre Shakespeare y Hong Sang-soo: Matías Piñeiro  
Entre Rohmer y la parodia: Bernardo Quesnay  
Artefactos para un museo de sensibilidades perdidas: Júlio Bressane  
Memorias del cine de la modernidad: Alejandro Moguillansky, Fia-Stina Sandlund

### **Dispositivos de apropiación**

Querida abuela: Tiziana Panizza  
El filmador oculto: Agustina Comedi  
Fotogramas quemados: Mauricio Alfredo Ovando  
Las películas que no veremos: Leandro Listorti  
Catálogo epistolar: Carmen Rojas Gamarra

## **CAPÍTULO 4. RELECTURAS GENÉRICAS**

Con A, de aventuras; con B, de serie B: Mariano Llinás

### **Torsiones del melodrama**

Espacios encanallados: Arturo Ripstein  
Abandonadas, ayer y hoy: Gerardo Naranjo  
De sacrificio y redención: Alfonso Cuarón

La luz que se extingue: Ariel Rotter

### **El espectáculo del conflicto social**

Dolor en red: Alejandro González Iñárritu

La favela “fascinante”: José Padilha, Fernando Meirelles, Kátia Lund

### **Excursiones criminales**

La ronda de las astucias: Fabián Bielinsky

Juegos sucios: Israel Adrián Caetano

La ira ordinaria: Alejandro Fernández Almendras

La “política de Darín”: Juan José Campanella

### **Propuestas del horror**

Misterio en continuidad: Gustavo Hernández

Zombis desafectos: Alejandro Brugués

El lobisón migrante: Sebastián Cordero

El cuerpo nacional: Pablo Agüero

La purga distópica: Los ingrátidos

### **Comedias de cocción lenta y trámite angustiado**

Lo agridulce y sus variantes: Martín Rejtman

Romanticismo desmantelado: Che Sandoval

Humor en negro: Ana Katz

Días de furia: Damián Szifron

Humor fóbico: Mariano Cohn y Gastón Duprat

### **En las carreteras**

*Road movie* de los sentidos: Albertina Carri

Los viajes impresionistas: Karim Aïnouz y Marcelo Gomes

Hacia Boca del Cielo: Alfonso Cuarón

Los viajes de la tribu: José Celestino Campusano

Tránsitos de aprendizaje: Dominga Sotomayor

El viaje deformante: Rodrigo Bellot

## **Del *thriller* y sus simulacros**

*Thriller* cerebral: Andrea Testa y Francisco Márquez

El mapa y la ciudad: Hugo Santiago

Al escape: Diego Lerman

La pista de la diva: Sergio Wolf y Lorena Muñoz

El poeta y su sombra: Pablo Larraín

## **CAPÍTULO 5. TRATAMIENTOS ESPACIALES ALTERNATIVOS**

### **Tierras en trance: espacios ruinosos**

Fuera de las guías de turismo: Eduardo Coutinho

El centro que fue: Sebastián Martínez

El “hombre antiguo”: Carlos Machado Quintela

A punto de desaparecer: Lorena Best y Robinson Díaz

El fin de la dinastía: Laura Huertas Millán

Los espacios ancestrales: Carlos Reygadas

Los espacios de la incertidumbre: Lucrecia Martel

### **Los espacios de la desolación**

Hacia ninguna parte: Susana Barriga

El lugar de las banderas arriadas: Michael Wahrmann

A dentelladas: Laura Citarella y Verónica Llinás

### **Espacios y cuerpos liminales**

Del cogote: Nelson Carlo de los Santos Arias

Sin posible diagnóstico: Nader Messori y João Salaviza

Entre vivos y muertos: Beatriz Segnier

Entre paréntesis: Camila Donoso y Nicolás Videla

El tránsito del duelo: Milagros Mumenthaler

Entre el bosque y la playa: Inés de Oliveira César

En el umbral del deseo: Roberto Doveris

Liminalidad “fantástica”: Gabriel Medina

El tránsito inquieto: Pepa San Martín

Mujeres en el umbral: Sebastián Lelio  
Las figuras en el retablo: Álvaro Delgado Aparicio  
Espacios de alucinación y de resistencia: Matías Meyer  
En el hostel y en la pecera: Matías Bize  
Entre el fuego y la luna: Celina Murga

### **Espacios sonoros**

La voz del padre: Luiz Fernando Carvalho  
Ruidos del vacío: Cristian Saldía  
Rumores del pasado: Kleber Mendonça Filho

### **Espacios laborales**

El espacio del socavón: Kiro Russo  
El polvo de la vaquejada: Gabriel Mascaro  
Hombres de mar: Pablo Escoto

### **Espacios e historia**

En el volcán: Yulene Olaizola y Rubén Imaz  
Frescos colombianos: Ciro Guerra, Cristina Gallego

### **Espacios de la alegoría y de la fábula**

Espacios de la fábula violenta: Julio Hernández Cordón, Alejandro Landes, Raúl Rico, Eduardo Giralte Brun  
Marcas territoriales: Andrés Wood  
Los espacios acotados del poder: Santiago Mitre

### **Espacios de la sordidez**

Sobre la mesa de disección: Pablo Larraín  
Cabezas trocadas: Alejandro Fadel  
La ruta del milagro: Jonatan Relayze  
Los dispositivos de la abyección: Amat Escalante  
Espacios de la abstracción: Gustavo Fontán  
La meteorología de las imágenes: Mary Jiménez y Bénédicte Liénard

## **Espacios de la ausencia y la memoria**

La memoria privatizada: César Díaz

## **Espacios del quietismo y de la deriva**

Espacios de quietud y errancia: Nicolás Pereda

En invierno y en Nashville, pero no en el de Altman: Alberto Fuguet

Espacios hiperconectados: Eduardo Williams

Elegía del viaje: Raúl del Busto

Rutinas pasivas y melancolía: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, Juan

Villegas, Fernando Eimbcke, Alejandro Small, Óscar Ruiz Navia, Alonso

Ruizpalacios, Julio Hernández Cerdón

La noche persistente: Edgardo Castro

La tristeza del blues: João Dumans y Affonso Uchoa

Derivas íntimas: Ezequiel Acuña

Los espacios domésticos: Vladimir Durán, Rubén Imaz

Espacios fantasmales: Federico Veiroj

Espacios de confinamiento: Álvaro Brechner, Juan Manuel Sepúlveda

Espacios disfuncionales: Pablo Trapero

Espacios afectivos: Pedro González-Rubio

Espacios “fantásticos”: Adirley Queirós, Juliana Rojas, Marco Dutra

## **APUNTES FINALES**

## **REFERENCIAS**

## **ÍNDICE DE TÍTULOS DE PELÍCULAS MENCIONADAS**

# Introducción

Es difícil ofrecer un panorama exhaustivo de las tendencias del cine latinoamericano realizado en lo que va del siglo xxi. En primer lugar, porque se han atenuado los vínculos que mantenía con las antiguas formas expresivas y de producción. Las nociones aceptadas de los cines nacionales – argentino, mexicano, brasileño, pero también chileno, colombiano o peruano–, siempre atentos a la descripción del color local, a la prolongación del costumbrismo, o afiliados a cualesquiera de las modalidades de la denuncia –sean por las vías del documental social o de la ficción testimonial–, aparecen debilitadas y socavadas por la realidad plural de diversas escrituras y estilos.

Se han desdibujado también las filiaciones genéricas netas. Hoy, los vínculos con el melodrama, con la comedia de costumbres, con el terror, o con otros géneros, se establecen por vías indirectas, mediante las apropiaciones de los códigos genéricos, que se pliegan a los intereses y estilos de los cineastas. Y el realismo mágico, como clave de identidad para el cine de la región y pasaporte para el ingreso a los grandes festivales internacionales, sobre todo europeos, en auge durante los años setenta del siglo pasado, quedó cancelado.

El de los últimos años, es un panorama en el que la política, entendida como instancia articuladora de los esfuerzos colectivos del “pueblo” en lucha

por su liberación, y del empleo instrumental del cine en la consecución de ese objetivo –tal como quedó formulado en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1969– ha cedido el lugar a representaciones cinematográficas de “luchas” más acotadas, más individuales, en el ámbito amplio de lo político, pero en el terreno específico de lo identitario, que se resiste a apelar a la épica de lo masivo<sup>1</sup>.

Se ha esfumado también la noción unificadora de una identidad regional que podía reconocerse en los rasgos de una fisonomía compartida, por más incierta o imprecisa que ella fuera.

En cambio, los cineastas latinoamericanos más importantes surgidos desde los años noventa se exponen a las influencias, tendencias y escrituras provenientes del cine internacional, sobre todo aquellos que se consolidaron en las prácticas del cine de autor procedentes de países considerados periféricos o excéntricos, o que se mantenían alejados de las vidrieras de los festivales de cine del mundo occidental. Sensibilidades renovadoras que cuestionan las formas tradicionales de representación –tanto en los terrenos de la ficción como del documental, o de la no ficción– en los cines de América Latina. Desde inicios del siglo xxi, se esboza una cartografía alternativa del cine internacional.

La presencia hegemónica de Hollywood, abrumadora en los campos de la distribución y exhibición desde los años setenta, empujó hacia los márgenes a algunas industrias fílmicas hasta entonces sólidas. Durante las décadas finales del siglo xx, cinematografías destacadas, sea por el volumen de su producción o por la prolífica actividad de sus realizadores, se fueron desplazando hacia la periferia para enfrentar los efectos del cese parcial de sus actividades o encarar la merma significativa de su producción. En contraste, despuntan cines nacionales que hasta entonces mantenían un perfil bajo o escasa visibilidad internacional: Irán, Rumania, Turquía, Filipinas, Tailandia, Taiwán, Corea del Sur, entre otros. En todos ellos se

perfilan estilos cinematográficos alternativos, personalidades distintivas y formas de producción diferenciadas.

Esos impulsos renovadores, rastreables en las cinematografías asiáticas y europeas, se afincan en la producción proveniente de diversos países de América Latina, tanto en aquellos que lograron desarrollar industrias en las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo xx, como México, Argentina y Brasil, entrando en crisis posteriormente, como los que no lograron consolidar una producción constante, como Colombia, Chile, Bolivia, Uruguay, Perú, Paraguay, Ecuador, entre otros. En los países “industriales” se revisan y critican los antiguos modelos de producción y sus prácticas tradicionales, tanto narrativas como estilísticas. En los otros, aparecen diversos tratamientos cinematográficos y estilos, impensables hasta pocos años antes. Algunos de ellos se apropian de las líneas centrales del cine de la modernidad, nacido con el neorrealismo italiano y prolongado en la “Nueva Ola” francesa y los “nuevos cines” de los años sesenta, para extremarlas y llevarlas cada vez más lejos<sup>2</sup>.

Todo ello coincide con la irrupción de las tecnologías digitales y su impacto en la producción y la realización cinematográficas, pero también en el consumo fílmico (Manovich, 2006). Ello trae consigo la aparición de cineastas jóvenes que irrumpen con fuerza. La mayoría de los nombres de los realizadores mencionados en este libro forma parte de esa nueva promoción. Una anotación: algunos de los nombres clave del cine latinoamericano del pasado (Nelson Pereira dos Santos, Adolfo Aristarain, Leonardo Favio, entre otros) no hacen sus películas más logradas en este período.

El horizonte de las películas producidas en América Latina desde los inicios del siglo xxi es vasto, está plagado de contrastes y marcado por la diversidad, en coincidencia con un cambio importante en el paradigma de los cines nacionales. Cada vez con mayor claridad se entiende al cine como

una actividad que propicia la extraterritorialidad. Cineastas como Lucrecia Martel o Carlos Reygadas son vistos como autores de presencia internacional y de reconocimiento global. Pero no solo de celebridad se trata. Los encuentros con el mundo del cine internacional, con sus prácticas, géneros, estilos y retóricas, son transversales. Los encontramos por doquier en la asimilación de estilos, la adscripción a determinados géneros o las afinidades en la reflexión sobre los asuntos de la identidad y la memoria, tan acuciantes en América Latina como en países de otros continentes.

¿Qué comparten títulos tan disímiles como *Batalla en el cielo*, *Luz silenciosa*, *Post Tenebras Lux* y *Nuestro tiempo*, del mexicano Reygadas; *La libertad*, *Los muertos*, *Liverpool* y *Jauja*, del argentino Lisandro Alonso; *Juego de escena*, *Las canciones* y *Últimas conversaciones*, del brasileño Eduardo Coutinho; *Viola*, *Rosalía*, *La princesa de Francia* y *Hermia & Helena*, del argentino Matías Piñeiro; *El cielo, la tierra y la lluvia* y *El viento sabe que vuelvo a casa*, del chileno José Luis Torres Leiva; *Historias extraordinarias* y *La flor*, del argentino Mariano Llinás; *Las pibas*, *P3ND3JO5*, *Favula*, *Hierba* y *Samuray-S*, del argentino Raúl Perrone; *El corral y el viento*, del boliviano Miguel Hilari; *La ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza* y *Zama*, de la argentina Lucrecia Martel; *Todo comenzó por el fin*, del colombiano Luis Ospina; *El sonido alrededor*, *Aquarius* y *Bacurau*, del brasileño Kleber Mendonça Filho; *25 Watts* y *Whisky*, de los uruguayos Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; *Nueve reinas* y *El aura*, del argentino Fabián Bielinsky; *Hamaca paraguaya*, de la paraguaya Paz Encina; *El estudiante* y *La cordillera* del argentino Santiago Mitre; *Los viajes del viento*, *El abrazo de la serpiente* y *Pájaros de verano*, del colombiano Ciro Guerra; *Bolivia*, *Un oso rojo* y *Crónica de una fuga*, del argentino Israel Adrián Caetano; *Mundo Grúa*, *El bonaerense*, *Leonera*, *Carancho* y *El clan*, del argentino Pablo Trapero; *Santiago* y *No intenso agora*, de João Moreira Salles; *La nana*, del chileno Sebastián Silva; *Los rubios*, de la argentina Albertina Carri; *Cuchillo de palo*, de la paraguaya Renate Costa; *Intimidaciones de Skakespeare* y *Víctor Hugo*, de

la mexicana Yulene Olaizola; *M y Tierra de los padres*, del argentino Nicolás Prividera; *Papirosen e Introduzione all'oscuro*, del argentino Gastón Solnicki; *La televisión y yo*, del argentino Andrés di Tella; *Invierno*, del chileno Alberto Fuguet; *Rabia*, del ecuatoriano Sebastián Cordero; *Perpetuum mobile*, *Los ausentes* y *Verano de Goliath*, del mexicano Nicolás Pereda; *Acné*, *La vida útil*, *El apóstata*, *Belmonte* y *Así habló el cambista*, del uruguayo Federico Veiroj; entre otros.

Un vínculo rastreable entre los títulos citados es la voluntad de redefinir tratamientos cinematográficos, escrituras fílmicas y formas narrativas. Pero no solo eso. Las películas muestran los rasgos de la asimilación de múltiples influencias transnacionales y se orientan hacia formas híbridas. El cine se encuentra y dialoga con las artes plásticas, con las técnicas informáticas, con las formas narrativas y expositivas llegadas del teatro, de la *performance* y de la no ficción. Estas intersecciones traen consigo otras formas de ver y de consumir el cine en espacios inusuales hasta hoy: museos, instalaciones, galerías de arte, plataformas virtuales. Espacios que requieren relatos, formatos y duraciones distintas. Al mismo tiempo, se impulsan las propuestas transmediales y las películas reflexionan sobre sí mismas, sobre sus procesos de construcción y sus materias primas: imágenes y sonidos. El cine se documenta a sí mismo: el *making of* se establece como una técnica. Y el espectador se “emancipa”, quedando liberado de una percepción dirigida por la voluntad del cineasta que le marca los “centros de interés visuales” en la composición del encuadre (Rancière, 2010).

Por otro lado, se barajan múltiples formas de representación: registros de la intimidad, diarios fílmicos, películas-ensayo, cintas de metraje encontrado o *found footage*, incorporando y resignificando materiales fílmicos realizados por otros, falsos documentales, películas minimalistas, documentales que escapan de las formas expositivas tradicionales, para tentar los campos de lo performativo y lo poético, películas de ensayo y de autorrepresentación, entre muchos otros estilos y tratamientos.

Esas modalidades fílmicas son ejercidas por cineastas mayoritariamente jóvenes, usuarios de las nuevas tecnologías, formados en escuelas de cine y cercanos a las prácticas artísticas alternativas. Sus películas existen no solo en las pantallas tradicionales; se hallan en plataformas digitales, circulan en festivales internacionales de cine y se consumen por la vía de las descargas o por *streaming*. Son, en todos los casos, “filmes de autor”, obras de realizadores que poseen visiones personales y estilos reconocibles. Y en ellas se hallan conexiones y parentescos que trascienden los límites nacionales.

Este trabajo describe o analiza más de dos centenares de películas argentinas, chilenas, colombianas, bolivianas, brasileñas, entre otras, realizadas desde el año 2000. Busca señalar algunos de los tantos cambios estilísticos registrados en el cine de autor de la región en coincidencia con el afianzamiento del uso de las técnicas digitales, el surgimiento de nuevos realizadores, los cambios en el consumo del cine y la reorganización de las condiciones de producción en muchos países. Se acerca a las películas teniendo en cuenta las modificaciones en los tratamientos fílmicos de las subjetividades, los espacios, las temporalidades, los dispositivos, entre otras formas de escritura y tratamiento de imágenes y sonidos transformados por su encuentro con las prácticas digitales y con otras expresiones artísticas, como el vídeo arte, el teatro, la *performance*.

La investigación incide en el estudio de las “estéticas del yo”, el autorretrato, la autoficción, el cine-ensayo; del llamado “cine de la lentitud”, en contraste con los ritmos acelerados de los espectáculos de alcance masivo; de las estéticas sustractivas o minimalistas que han marcado la fisonomía de las películas de autor en lo que va del siglo xxi; de las técnicas de relecturas de los géneros tradicionales y de la apropiación de “metraje encontrado” y de los filmes de archivo, que se convierten en fuentes de significados no previstos por sus autores originales. También indaga por las nuevas vías emprendidas por el documental o por las cintas de no ficción, estrechamente vinculadas con las representaciones de ficción. Un capítulo

está dedicado al tratamiento del llamado “cine del dispositivo” y las restricciones formales autoimpuestas que se convierten en elementos del sentido.

En el 2015 publiqué *El cine peruano en tiempos digitales* (Bedoya, 2015)<sup>3</sup>. Este libro, de alguna manera, sigue las pautas de aquel, en la medida en que observa un conjunto de películas que encarnan los cambios estilísticos que se han producido en el período. Mejor, pretende ofrecer una mirada más abarcadora, tratando de describir lo que ha ocurrido en el cine de la región. Pero, a diferencia del libro sobre el cine peruano, aquí no se distingue a las películas por sus formas de producción, ni se detallan los entornos institucionales y legales existentes en cada uno de los países productores. En ese campo, las diferencias son enormes. Políticas estatales de estímulo a la producción han permitido que las cinematografías de Colombia y Chile, por ejemplo, hayan adquirido una visibilidad notable. No ocurre lo mismo con otros países. Dada esa diversidad, el acercamiento a las películas mencionadas en este trabajo está centrado en el examen de las singularidades de sus estilos y escrituras, sin diferenciarlas por su envergadura de producción, formato, soporte, duración, o por la amplitud de su distribución y difusión<sup>4</sup>.

El panorama descrito es, por cierto, muy cambiante. Lo que era novedoso e influyente en los años 2001 al 2005, ya no lo es tanto hoy. Tal vez la ruta seguida por el cine argentino es la más clara al respecto. Luego del efecto de revelación que tuvo el llamado Nuevo Cine Argentino, con su minimalismo programático y su austeridad convertida en exigencia de estilo, se pasa a otro modelo. Algunos de sus realizadores más emblemáticos –Israel Adrián Caetano, Pablo Trapero, entre otros–, acaso sin perder sus visiones personales y su capacidad narrativa o expositiva, se acogen a formas distintas, dentro de un esquema de relato industrial (Bernini, 2018, pp. 9-21).

A pesar de todos los cambios estilísticos, algo se mantiene invariable: el cine de la región es invisible en su propio territorio. Las películas, con escasas excepciones, no circulan entre los países latinoamericanos, salvo que lleven el sello de una distribuidora estadounidense. Los festivales locales son los espacios, fugaces y elitistas, que permiten conocer algunos títulos, sobre todo los que han sido arrojados por algunos fondos internacionales de producción, como Ibermedia, o por los festivales internacionales europeos, en especial por los más prestigiosos.

La selección de las películas tratadas en este trabajo ha tenido en consideración dos factores: el haber sido exhibidas a partir del año 2000, y el dar cuenta de los asuntos tratados en cada uno de los capítulos. En algunos casos, los textos refieren el conjunto de películas realizadas por un director en el período. En otros casos, se elige solo un título de su filmografía. Sin duda, en esa selección de nombres y títulos obra un factor subjetivo de preferencias y afinidades; pero este trabajo no es de crítica cinematográfica, aunque sea inevitable que un acento de aprobación o de distancia se esboce en el tratamiento de las películas. Las omisiones y exclusiones son de mi cargo. Dejo para un próximo trabajo el estudio de algunas modalidades importantes del cine de la región que no se tratan aquí de modo directo: los cines regionales –alejados de los centros de producción capitalinos tradicionales– surgidos en diferentes países, los cines indígenas, algunas vertientes del documental, y las modalidades vinculadas con el videoarte o con las instalaciones artísticas, con el videojuego y con la historieta.

Agradezco la colaboración de Norma Rivera, la Fimoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, José Luis Riddout, Emilio Bustamante, Isaac León Frías, Nicolás Carrasco, Rodrigo Bedoya Forno, José Carlos Cabrejo, Ana Carolina Quiñonez Salpietro, Natalia Ames, Jorge García, Samantha Chau Adrianzén, Enrique Silva Orrego, Fiorella Moretti, Giovanna Pollarolo, Mónica Villarroel, Alex Doll, Helen Sánchez Pajuelo, Cynthia Vich, Sarah Barrow, Ricardo Bedoya Forno, Xennia Forno Castro

Pozo. Extiendo el reconocimiento a Christine Delfour y Emmanuel Vincenot, profesores de la Université Paris-Est Marne-la-Vallée, que me invitaron a pasar, en 2016, cuarenta días conversando en el campus, dictando charlas y tratando algunos de los asuntos que son materia de este libro. También, a los organizadores de festivales y eventos cinematográficos locales que permiten mantener el vínculo del cinéfilo peruano con el cine de interés que se hace en el mundo: Festival de Cine de Lima PUCP, Festival internacional de cine Lima Independiente (cuya última edición fue en 2018), Transcinema Festival Internacional de Cine, Festival Iberoamericano de Cine Digital, Festival de cine Al Este, Semana del Cine de la Universidad de Lima, entre otros.

Un recuerdo para Federico de Cárdenas (1943-2018).

Capítulo 1

# Discursos del “yo”: intimidades en la no ficción

Descubrir subjetividades, activar las memorias, confrontar las experiencias de la “posmemoria” (Hirsch, 2002, p. 22), documentar el largo trabajo del duelo, interrogar a las familias y exponer intimidades. Esas son algunas de las vías elegidas por una franja importante del cine latinoamericano desde inicios del siglo xxi. Los llamados “cineastas del yo”, autores de “documentales en primera persona”, o “cineastas de la subjetividad”, se abocan a filtrar la “realidad” en el tamiz de su mirada interior, elaborando narraciones de acento confesional, sea en clave de memorias, de autorretratos, de viajes interiores, de crónicas familiares o de pesquisas inacabadas que siguen las huellas de un pariente muerto o con paradero desconocido. Empleando los recursos de la cámara viajera, de la voz *over*, de la entonación íntima o lírica, del recurso epistolar, entre otros, organizan narraciones subjetivas a la manera de un juego de Lego, construyéndolas de a pocos, desmontándolas o dejándolas inconclusas.

En todos los casos, con independencia de los modos de la apelación documental, o de las formas de exposición de la identidad, siempre a caballo de la propuesta ficcional y el apunte ensayístico, esta modalidad de la no ficción encuentra precedentes en las obras de Jonas Mekas, Jean-Luc Godard, Marcel Hanoun, Naomi Kawase, Agnès Varda, David Perlov, Chantal Akerman, Alain Cavalier, Johan van der Keuken, Sophie Calle, Emmanuel Carrère, Vincent Dieutre, Ross McElwee, Chris Marker, Mariana Otero, entre otros<sup>1</sup>.

Si bien esos antecedentes se remontan a décadas previas, la presencia de las narrativas cinematográficas de la subjetividad se refuerza desde finales de los años noventa. No sorprende que esa irrupción coincida con la vigencia

del régimen de una posmodernidad que cuestiona los grandes relatos del proyecto moderno, tal como lo postuló Jean François Lyotard (2006).

La emergencia de este verdadero *boom* de un “cine en primera persona” se explica en parte por la preeminencia que se ha dotado (desde la historia, la sociología, las ciencias humanas en general y por supuesto también desde las artes, sobre todo las literarias y cinematográficas) a las expresiones subjetivas que reivindican la memoria. (Lagos Labbé, 2012, pp. 12-22)

Otro entorno que permite explicar el auge de estas indagaciones por la intimidad de los cineastas es el creado por la hibridación del cine con otras prácticas artísticas desde la aparición del vídeo como instrumento de registro de imágenes y sonidos. Ello se potencia con la irrupción de las técnicas digitales y su veloz difusión a bajos costos. Raymond Bellour (1989) señala los trabajos en vídeo de Jean-Luc Godard (*Scénario du film “Passion”,* 1982) y de Bill Viola (*The Space Between The Teeth,* 1976), entre otros, como antecedentes del autorretrato audiovisual (p. 9)<sup>2</sup>.

Hay que tener en cuenta también los giros u orientaciones que Josep M. Català ha observado en el documental contemporáneo, apuntando sus “giros”, tanto el subjetivo como el reflexivo, entre otros. En entrevista con Christian León, Català (2015) explica su punto de vista:

En principio deberíamos pensar ¿por qué giros? Este es un concepto que se ha impuesto sobre todo porque se habló del giro lingüístico en algún momento. Los giros quizá podríamos oponerlos a los modos. Bill Nichols hablaba de modos, que eran modos dentro de un ámbito general. El giro implica algo más que el modo, es un cambio mucho más drástico. Es decir, en cada uno de los giros es como si volviéramos a inventar el documental, mientras que antes esto no sucedía. Por otro lado, está muy aceptado el “giro subjetivo”, en este sentido creo que es la puerta que abre realmente el nuevo documental. No sé hasta qué punto se ha popularizado el concepto del “giro reflexivo” pero tiene que ver con el filme ensayo, con una actitud reflexiva de todas las propuestas... El giro subjetivo está presente en los propios films biográficos, el interés por el cine familiar, todos estos ejemplos nos introducen en la subjetividad. En el caso del giro reflexivo, aparte de esta cuestión general que de alguna manera baña a todo el nuevo documental, está el filme ensayo. (Pregunta 3, párr. 1 y 2)

En América Latina, antes del nuevo siglo, se hallan antecedentes de esta línea de la no ficción en películas diversas. Están los ejemplos de *Diario inacabado* (*Journal inachevé*, 1982), de la chilena Marilú Mallet; *Du verbe aimer* (1984) y *Loco Lucho* (1998), de Mary Jiménez; *Eran unos negros que venían de Chile...* (*Der Vat Nagra Som Hade Kommt Fran Chile...*, 1986), del chileno Claudio Sapiain; *El misterio de los ojos escarlata* (1993), del venezolano Alfredo J. Anzola; *La línea paterna* (1994), de los mexicanos José Buil y Marisa Sistach; *El diablo nunca duerme* (1994), de Lourdes Portillo; *Del olvido al no me acuerdo* (1999), de Juan Carlos Rulfo, entre otros más<sup>3</sup>.

# Autorretratos

Los relatos del “yo” aparecen en las franjas excéntricas de la producción filmica, pero pronto ganan terreno y reconocimiento. Ello coincide con la formación de las subjetividades que se construyen y exteriorizan en las redes sociales.

La tendencia es tan fuerte y tan característica de la cultura contemporánea, que ya invadió también el cine, con el súbito auge de los documentales y, sobre todo, de un subgénero específico: las películas de ese tipo narradas en primera persona por el mismo cineasta. En esas obras, los directores se convierten en protagonistas del relato filmado, y el tema sobre el cual se vuelca la lente suele ser algún asunto personal, referido a cuestiones que gravitan en el ámbito íntimo del ‘autor narrador personaje. (Sibilia, 2008, p. 238)

Para exponerse, los realizadores establecen un contrato de veracidad con el espectador. Es un convenio que se sustenta en aquello que Philippe Lejeune (1994, p. 50) llama el “pacto autobiográfico”. Ese autor vincula el término, en primer lugar, al autorretrato literario, pero amplía sus reflexiones al campo del cine reconociendo la potencialidad del medio audiovisual para trazar itinerarios autorreferenciales. El aparato cinematográfico tiene la capacidad para registrar el presente y convocar el pasado mediante la inclusión de materiales de archivo, convertidos en índices de lo pretérito.

Los datos del archivo son recuerdos traspasados al imaginario y quien los recoge no los usa como objetos o cosas, sino como memorias-otras destinadas a convertirse en

materiales del propio pensamiento. El sujeto se extiende por el archivo y el sujeto se extiende a partir del archivo. (Català, 2014, p. 352)

En la banda sonora, diversas modalidades de la voz en *off* actualizan las experiencias vividas mediante formas de narración retrospectiva y enunciaciones del “yo”<sup>1</sup>.

El sustento para el autorretrato es el conocimiento que posee el lector o el espectador de la identidad del autor de la obra. Una identidad asociada, de modo estrecho, con la del sujeto que la postula. Establecidos los lazos entre el cineasta y el “autor” –entendido como figura textual– se genera una tercera vinculación: el nexo con el narrador, esa instancia identificada con el “yo” enunciado en la obra misma y que corresponde al del conductor del relato o del protagonista de las acciones.

Sin embargo, ese pacto de veracidad incluye cláusulas implícitas que permiten al autor ofrecer solo fragmentos de sí, trozos de su intimidad. No todo queda bajo la luz. Solo se exhiben o vislumbran aquellos momentos o pasajes que exponen lo que el realizador considera que puede ser revelado. El espectador es consciente de la naturaleza del constructo: la “verdad” del sujeto autorretratado es elusiva; contiene zonas veladas y esquinas oscuras.

## RECONOCERSE EN EL COSMOS: PATRICIO GUZMÁN

El camino del autorretrato tiene una configuración elusiva e indirecta en *Nostalgia de la luz* (2010), del chileno Patricio Guzmán.

Al comienzo, la voz pausada, de cuidada modulación, del realizador de *La batalla de Chile* (1975) –nunca vemos su cuerpo representado–, evoca, en primera persona, los recuerdos de su infancia en un Santiago de Chile de costumbres recoletas y provincianas. Eran épocas ya lejanas, cuando los presidentes podían salir a pasear sin escoltas ni resguardos. Tiempos en los que el realizador adquiere la pasión por la cartografía –la fascinación ante la representación de su país, esa franja de tierra larga y estrecha– y la

astronomía, afición ensimismada, de paciente observación y fantasías sobre el pasado y el porvenir. Un antiguo telescopio alemán le enseña a condensar la inmensidad celeste a través de un dispositivo escópico. El pequeño Patricio imaginaba el cosmos como un inmenso *écran*, una gran pantalla celeste, mientras contempla el firmamento de un Santiago apacible, como intocado aún por las tormentas de la historia. Luego, vendrían los tiempos de la militancia, del compromiso político y, luego, el gran viento que se llevó la estabilidad democrática en el Chile de los años setenta.

El título establece el lugar de la enunciación: la nostalgia que refiere es una experiencia íntima, personal, que llega del pasado, como la luz de las estrellas que será el asunto en debate durante el curso de la película. Es “mi” nostalgia, dice Guzmán, usando el posesivo como antes lo hizo para denominar *Mon Jules Verne (Mi Julio Verne, 2005)* a uno de sus filmes. Para evocar ese Chile de la quietud y la contemplación, Guzmán traza una poética, expone su método de trabajo, habla de sus gustos y preocupaciones, mira en su entorno, pasa de la observación de lo más distante a lo más próximo. Atiende a lo que ocurre sobre la tierra, a cientos de kilómetros al norte de la capital, en el desierto de Atacama, el territorio más reseco, menos húmedo, del planeta.

Ahí, en un inmenso observatorio, astrónomos de diversas nacionalidades tratan de desentrañar lo que ocurrió en los inicios del universo. Para ello siguen el camino de la luz que viene del pasado. Un pasado que, según explica un astrónomo, es la única realidad perceptible a causa del retraso con que las señales luminosas llegan hasta nuestra consciencia. Si el presente es puesto en cuestión, solo queda persistir en la memoria. El documental, parece decirnos Guzmán, es como un prisma que descompone la luz de la realidad para ofrecerla en sus distintas facetas. Pero ninguna de esas facetas da lugar a certezas. Un documental puede ser tan preciso y tan engañoso como la luz que vemos con intensidad sobre el firmamento, pero que emana de estrellas muertas hace miles de años. El

presente siempre es esquivo y jamás podemos percibirlo, al decir de los astrónomos. El documental registra la realidad tangible, pero lo hace organizando una ilusión. Como la alimentada por Agnès Varda, en *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), al empeñarse en asir lo más pasajero y volátil para abarcarlo entre sus dedos<sup>2</sup>.

Al mismo tiempo, Guzmán registra otras búsquedas por el presente ilusorio. La de los arqueólogos de sitio y la de los parientes de los desaparecidos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet que, al pie del observatorio astronómico, recorren el desierto de Atacama en pos de rastros y huellas del pasado. Tal como señala Irene Depetris Chauvin (2015, párr. 15):

Como en otras expresiones artísticas de los últimos años, el documental de Guzmán propone una “especialización de la memoria”, una relocalización de su campo de acción, y un rodeo metafórico que potencia el alcance de ese discurso de memoria al hacer posible una ampliación de la comunidad afectada por la pérdida.

Los astrónomos buscan con la vista puesta en el firmamento. Los arqueólogos y los deudos lo hacen mirando hacia abajo y escarbando en la superficie de la tierra. El dispositivo documental pasa de la introspección a la encuesta científica y a la indagación sobre la memoria histórica. Esa historia que no se puede cerrar porque aún está incompleta. O que se repite, pero no como farsa, sino como prolongación del horror: en Chacabuco, donde se habilitó un campo de concentración para presos de la dictadura, existió un siglo antes un campamento minero que confinaba a los trabajadores en lugares que tenían algo de panóptico y de células de reclusión para esclavos.

La puesta en escena traza líneas simétricas y sugiere paradojas. Las búsquedas del infinito y de lo mínimo son paralelas. Los telescopios y toda la parafernalia tecnológica para aguzar la mirada humana resultan inútiles cuando se trata de hallar las evidencias más pequeñas de los crímenes