

★ Fronteras lejanas

El cine de América y el de otras partes



...nas: ...ica Latina y ...S

Isaac León Frías

Este es un intento de aproximación entre las cinematografías de América Latina y las de otros territorios, tentando posibles afinidades en diversos niveles. Se barruntan similitudes en el tratamiento de relatos ubicados en geografías boscosas y se conjetura sobre algunas películas rumanas próximas a nosotros de diversas maneras.

► *El cielo, la tierra, la lluvia.*

I

Es posible encontrar analogías entre lo que está ocurriendo en los cines de América Latina y en otras partes del mundo? Sí y no. Evidentemente, cada región tiene su propia historia y sus peculiaridades y cada país las suyas, con lo cual el perfil de las cinematografías, por cercanas que sean, admite claras diferencias. Así ha ocurrido a lo largo de la historia del cine, no solo a escala de los países que entre otras cosas se diferencian por la lengua o lenguas habladas, sino también en aquellos que comparten una lengua común. Esto se aplica a las supuestas afinidades que unen a las cinematografías de nuestra región. Esas afinidades fueron, en todo caso, mayores en el pasado que en las últimas décadas, es decir, hubo mayor proximidad, pese a las peculiaridades idiosincráticas, entre las comedias mexicanas y argentinas y, más aún, entre los melodramas de uno y otro país que las que puedan existir en las últimas décadas.

En cambio, las últimas décadas han sido escenario de la dispersión. Las industrias mexicana y argentina dejaron de ser lo que habían sido, la política de géneros se diluyó o pasó a la televisión, especialmente bajo el formato de la telenovela, donde desde los años cincuenta se inicia una nueva vida del género melodramático en los estudios de Televisa. Sin embargo, en estas últimas décadas se instala un cierto panlatinoamericanismo en el sentido de que se habla como nunca antes de un “cine latinoamericano”, una categoría muy vaga que envuelve las manifestaciones cada vez más diferenciadas de lo que se hace aquí y allá. El rótulo del “nuevo cine latinoamericano” haría pensar en una “unidad” mayor que la existente. En realidad, en las últimas décadas las diferencias se han marcado en la producción de los diversos países. Si antes hubo un mercado común para el cine de México y, en menor medida, de Argentina, eso dejó de existir hace mucho tiempo, y la idea de un “nuevo cine latinoamericano” lo que cubre es en verdad el deseo, no exactamente de una vuelta al pasado (imposible, además), pero sí de un estado de cosas en el que la producción sea boyante y la circulación de películas fluya de manera regular por las pantallas que van de México a la Patagonia.

II

Podría intentarse establecer puentes en el plano creativo o expresivo. Lo propusimos en un artículo publicado en el número 1 de *Ventana Indiscreta* sobre el cine de autor a inicios del milenio. Se trata, en realidad, de una sensibilidad o, si se quiere, trazos de una sensibilidad compartida que se expresan en la dilatación de los planos y de la temporalidad, en el extraño o vagamente inquietante encadenamiento de las escenas, en el carácter esquivo de los motivos aparentes que sostienen la historia, en un cierto enrarecimiento de la atmósfera visual, aún cuando esta sea luminosa o soleada, en ese efecto narrativo y rítmico de suspensión en una suerte de insularidad geográfica, que no es equivalente del encierro o del espacio clausurado, pues de hecho los exteriores son frecuentes y las travesías recurrentes.

El tratamiento expresivo de uno de los tantos escenarios en los que se pueden rastrear sintonías entre el cine de esta parte del mundo y del de otras partes es el de los paisajes naturales y concretamente los paisajes boscosos. En este caso el efecto de insularidad en los niveles narrativo y rítmico se hace manifiesto. Para observar este efecto se pueden mencionar tres películas muy distintas, pero que tienen en común el peso de una naturaleza frondosa o casi selvática en cuyo interior se entablan vínculos humanos de signo diverso. Una de ellas es la película chilena *El cielo, la tierra, la lluvia* (2008), de José Luis Torres Leiva, y las otras la tailan-

desa *Blissfully Yours* (2002), de Api-chatpong Weerasethakul, y la japonesa *El bosque de Mogari* (2007), de Naomi Kawase.

En *El cielo, la tierra, la lluvia*, la acción, reducida a unos pocos trazos, muestra a cuatro personajes en el espacio de una isla al sur de Chile. El principal es Ana, cuya madre está enferma, y que atiende al Toro, un hombre solitario que vive en una cabaña lejana. No hay explicaciones de conductas, los diálogos son escuetos, la presencia de los personajes apenas si deja entrever una existencia de soledad y aislamiento. La naturaleza cobra un relieve inusitado, activada de alguna forma por los *travellings* en torno a grandes superficies arboladas. El movimiento de las hojas, el sonido del viento, la caída de la lluvia componen una suerte de coreografía de la naturaleza a la vez que en su enormidad empalidecen el drama humano visto a cuentagotas.

En *Blissfully Yours*, Weerasethakul aplica hacia la mitad de la película una separación o fractura entre una primera y una segunda parte claramente diferenciadas, división que se repite en sus filmes posteriores. En la segunda parte de *Blissfully Yours* una pareja se aleja de un lugar poblado en dirección a un área campestre en la que se libran a las urgencias del deseo sexual. La cámara los observa a cierta distancia y en un momento dado es el contexto físico de la vegetación circundante el que va a ser objeto de atención durante prolongados minutos. No es un paisaje bucólico, es simplemente un entorno natural con

un riachuelo y con una arborescencia menos envolvente que la de *El cielo, la tierra, la lluvia*. Pero también aquí el escenario parece independizarse de los personajes y no para constituirse en una metáfora de la “fuerza de la naturaleza” o de la pareja humana en estado natural ni nada de eso. Más bien, lo que se siente es una liberación de la cámara de lo que usualmente sería el único centro de atención visual (la pareja en acción o descansando), instalándose una temporalidad dilatada que en alguna medida es aquí la temporalidad de la modorra y el adormecimiento después del sexo, pero también de la hora de la siesta, casi siempre teniendo a la pareja fuera del campo visual en buena parte de este largo segmento.

Es algo diferente lo que vemos en *El bosque de Mogari*. En este caso un anciano que ha perdido a su esposa 30 años antes, y una trabajadora del asilo en el que está internado, afectada por la muerte de un hijo, se dirigen en auto hacia un bosque en el cual se encuentra la tumba de la esposa del protagonista. Una avería en el vehículo los obliga a iniciar un esforzado recorrido a pie en medio de una espesa vegetación. A diferencia de las dos películas anteriores, aquí el viaje de carácter liberador tiene una función central y la naturaleza es el escenario de la aflicción (*El bosque de luto* es el título que se le ha dado en algunos países) en el cual los dos personajes viven la experiencia del dolor y del duelo. Más allá, sin embargo, de esa adecuación dramática entre el ambiente y la situación emocional de esos dos seres inermes, perdidos en esa inmensa área boscosa sacudida por algunos ventarrones, una vez más el paisaje adquiere una presencia casi autónoma, con su propio espesor, sus propias eventualidades y su propia duración, ajena a los tiempos de los humanos.

Valga el cotejo entre estas tres películas para dar cuenta de ciertas coincidencias o equivalencias que no excluyen en absoluto la comprobación de estilos muy diferentes entre sí. Craso error sería sugerir que se trata de una suerte de “tendencia” o algo parecido a nivel internacional, pues ni pretende serlo ni lo es.

III

Si se me pidiera escoger un cine de resonancias cercanas a nuestro universo cultural e incluso a algunas opciones



► *El bosque de Mogari*.



► *Cuatro meses, tres semanas y dos días.*

expresivas, escogería el de Rumanía o, al menos, el puñado de cintas rumanas más recientes que se han podido ver. Así tenemos a Cristi Puiu: *La mercancía y la pasta* (2001) y *La muerte del señor Lazarescu* (2005), la primera un *mini-road movie* con traslado de droga de un pueblo a otro a cargo de unos chicos más bien desaprensivos, y la segunda, el recorrido por diversos hospitales públicos de Bucarest en los que no hay espacio para el paciente que requiere urgente atención. Estas dos cintas de Puiu no solo podrían, *mutatis mutandis*, ubicarse en topografías latinoamericanas, sino que delatan una modalidad de humor negro, un sentido de la irrisión no muy distante del que sostienen *La estrategia del caracol* o *Taxi para tres*. *La muerte del señor Lazarescu* casi hubiera podido ser concebida, también, por el dueto ibérico formado por el realizador Berlanga y el guionista Azcona. Hay en ella diversos matices de la tradición del esperpento que Berlanga-Azcona supieron activar y que se prolonga en muchas modalidades culturales del universo latinoamericano.

El tono aparentemente serio y formal de *12:08, al este de Bucarest* (2006) de Corneliu Porumboiu, centrada en un programa televisivo recordatorio del día de la caída de Ceaucescu, poco a

poco va minando sus intenciones jubilatorias a través de un humor sutil y a la vez demoledor. En la línea del drama duro, *Cuatro meses, tres semanas y dos días* (2007), de Cristian Mungiu, sigue los afanes de una joven de abortar en penosas condiciones. Se vislumbra un archivo de historias que nos son familiares, aún cuando las circunstancias políticas (Rumanía durante el gobierno comunista o en la etapa posterior de restitución democrática) no lo sean. Se vislumbran, asimismo, unas formas de representación realista y unos tratamientos expresivos abocados a la fluidez narrativa y a unos modos de comunicación que nos interpelan como espectadores. Atención, y para que no quede ninguna duda o confusión, no estoy estableciendo aquí ninguna analogía con ese cine latinoamericano más radical de trazos yermos o mínimos (Alonso, Reygadas, *Hamaca paraguaya*). Es otro registro el que se articula en las películas rumanas indicadas y en otras más, un registro ciertamente más “comunicativo” a partir de relatos con puntos de apoyo emocionales o apelaciones menos sofisticadas o heréticas.

De alguna forma ese cine rumano funciona un poco como espejo al sesgo de una parte de lo que podríamos hacer, por lo menos a nivel de las propuestas

que tienen como centro las ciudades y las arterias interurbanas, no a nivel de las geografías campesinas o selváticas. Y funciona así mucho más que el cine de Irán, que tiene un ethos cultural, una iconografía y una cadencia muy particulares e idiosincráticas. Menciono a la cinematografía iraní porque con ella se ha intentado a veces hacer comparaciones finalmente muy poco fructuosas, salvo aquellas que, una vez más, se podrían asociar muy genéricamente al trajinado “minimalismo”, convertido en uno de los lugares comunes de la crítica cinematográfica de los últimos tiempos.

Valga lo dicho, en todo caso, como especulación y no como invitación a la repetición o a la copia de nada. Porque, en definitiva, y este es tal vez uno de los rasgos que en mayor medida define lo que viene sucediendo, el cine que se hace en estas tierras o, al menos, el más inquieto, está marcado por la búsqueda de vías expresivas distintas a las conocidas y eso supone un camino lleno de incertidumbres, pero también de lucha y desafíos. Que esas vías expresivas puedan ser más o menos coincidentes o más o menos diferenciadas con las de esas “fronteras lejanas” es una tarea que nos corresponde señalar a los críticos, con todas las reservas del caso. ◻