

EMERGENCIAS DE LA FICCIÓN DEL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

POR CAROLINA URRUTIA

EN LA
OTRA ISLA

Emergencies of Fiction in Contemporary Latin American Cinema

Resumen:

En el presente artículo quisiera explorar, desde el amplio concepto del realismo, las posibilidades de adhesión a lo contemporáneo del cine latinoamericano actual, desde una tensión permanente entre diversos aspectos: las fricciones entre lo documental y la ficción; las lógicas de lo global y su relación con lo local; las relaciones que manifiesta el cine frente a su propia temporalidad y se adscribe a ciertas lógicas propias de su tiempo desde las perspectivas de la contingencia. Observamos en el cine actual la representación de una emergencia en abordar aquello que se manifiesta como urgente de nuestro propio tiempo y contexto. Para llevar a cabo esta propuesta, trabajaremos con películas de ficción recientes, particularmente realizada en Argentina, Chile y México que configuran un cine contemporáneo desde la tensión permanente entre algo que persiste y otra cosa que se distancia (en relación a los modos, las estéticas, las narrativas), en una relación recíproca con el mundo que lo sustenta.

Palabras clave: cine latinoamericano, realismo, ficción, contingencia.

Abstract:

In this article I would like to explore the relationship between fiction and realism in contemporary Latin American cinema, approaching the tension between documentary and fiction; the logics of the global and its connection with the local; the relationships that cinema manifests vis-à-vis its own temporality and is ascribed to certain logics of its time from the perspectives of contingency. We observe in current cinema the representation of an emergency in addressing what is manifested as urgent in our own time and context. To carry out this proposal, we will work with recent fiction films, particularly those made in Argentina, Chile and Mexico that configure a contemporary cinema through a permanent tension between something that persists and something that distances itself (in relation to the modes, the aesthetics, the narratives), in a reciprocal relationship with the world that sustains it.

Keywords: Latin American cinema, realism, fiction, contingency.

I.

Frente a los nuevos y novísimos cines latinoamericanos que tuvieron una suerte de boom en la región a finales de los años noventa, pero especialmente durante los primeros años de este milenio, se observa una radicalización de las apuestas estéticas y narrativas en relación al concepto del realismo. Especialmente en el campo de un cine que transita en un circuito internacional de festivales de cine y se inscribe en una idea de “cine global” vemos una tendencia (en expansión) en la que el cine confronta –al menos en relación a la década anterior– estéticamente los contextos sociales y políticos actuales.

En ese contexto, cuando hablemos de realismo en este artículo se hará desde lecturas contemporáneas, que van acotando una perspectiva extensa y compleja, relacionada con diversas disciplinas y temporalidades. Lo situamos, por ejemplo, desde la perspectiva de Aumont como una serie de convenciones que varían de acuerdo a diferentes épocas o de culturas. Lo piensa el autor también desde la apuesta por ciertos materiales expresivos que, desde el cine, admitirían una indicialidad de lo real a partir de ciertos gestos que, en algunas ocasiones, aprueban operaciones propias del documental (135). Lo sitúa muy bien Pablo Corro en la introducción de sus “Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo” cuando apuesta a que serán los cineastas quienes ensayan con el realismo. Se apropian de modalidades relativas a diversas prácticas más o menos realistas a partir de apropiaciones de “esquematismos formales para el tratamiento de la realidad histórica actual e inmediata, de la exposición de la subjetividad, como realidad de la biografía, formas de argumentación, de recursos de simulación de acontecimientos exteriores de estimulación colectiva, de vivencias interiores de la conciencia, de padecimientos de la corporalidad...” (16)

Me interesa referirme a la irrupción de lo contingente como huella de lo contemporáneo y también como residuo de una historia que se extiende con sus injusticias auestas. No se trata del realismo socialista cuyo propósito fue expandir una conciencia de las problemáticas sociales del pueblo (aunque algo de eso persiste en este cine); tampoco del proyecto neorrealista en Italia de los años cincuenta que influyera, aun hasta hoy, los nuevos cines de distintas partes del mundo. Estamos ante un realismo apresado en las lógicas de la globalidad, de las redes sociales, del realismo capitalista que propone Mark Fisher y Frederic Jameson, de un capitalismo de las imágenes, también, o de en la idea del neoliberalismo que inunda las dinámicas cotidianas de las personas. Dentro de ese contexto, observo diversos modos del cine latinoamericano de hacer referencias al presente a partir de la tensión entre realismo y ficción. Quisiera proponer dos aproximaciones posibles en esta ponencia, que son distintos y, sin embargo, en términos de la expresividad narrativa, estética, afectiva, mantienen cierta cercanía.

1. En primer lugar (en tanto tema abordado más extensamente en la investigación realizada con Ana Fernández: Bordes de lo real en la ficción) en relación a un cine inspirado en hechos reales. Una tendencia que a mi juicio no era tan evidente o común a inicios de los años dos mil y que, sin embargo, de modo particular en el cine chileno actual, ha sido muy fuerte en los últimos cinco o seis años. Tiene que ver con un compromiso

con el presente a ser abordado estéticamente desde la ficción, a sus posibilidades interpretativas.

2. El segundo modo se relaciona a otro cine de ficción que ha tenido un largo aliento en todo el milenio (desde el inicio de estos novísimos cines). Se trata de un cine insertado en la cotidianeidad mostrando aquello que aparece como un “negativo” de los estallidos sociales que ha vivenciado el continente latinoamericano en este milenio. Por negativo me refiero a aquello tanto invisible como persistente (aquello presente pero aun no develado por completo) en relación a los modos de vida que perviven a pesar de las revueltas y que se va instalando en los relatos cinematográficos como un archivo vivo del presente, el testimonio vigente de un tiempo convulsionado, tal vez como siempre, aunque ahora por las tecnologías de registro y difusión, estemos más al tanto de sus devenires.

¿Cómo pensar lo contemporáneo de este cine diverso y amplio que se realiza en Latinoamérica donde convive una multiplicidad de perspectivas y formatos? Me atrae la sugerencia expuesta por Luz Horne en sus *Literaturas reales*, que apunta a que el arte y la literatura apuestan a un deseo de ofrecer un testimonio o documento del mundo contemporáneo: en ese contexto, el realismo sería, un modo (entre otros) de aproximarnos a ese mundo. Enmarcada en una gran libertad estética, el cine contemporáneo sitúa su mirada en conflictos actuales, contando la realidad como si fuese una historia de ficción. Ese contar la realidad desde el cine de ficción está cargado de compromiso por un presente extraño y un mundo que, tal como lo conocemos, pareciera tener una fecha de caducidad y al mismo tiempo, amenaza con persistir sin que se atisben grandes cambios en el corto plazo.

Como observa Juan José Saer, la ficción “no vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender de antemano como esa realidad está hecha” (11). En ambas modalidades cinematográficas contemporáneas observamos un relato que avanza de la mano con la experiencia cotidiana, relata tanto sus hitos sobresalientes como sus tedios rutinarios, resistiendo a los tiempos muertos que son precisamente aquellos que articulan el presente. Ese tiempo muerto de los personajes es, en estos filmes, compartido con el espectador (recordemos el texto de Raúl Ruiz y su defensa a ciertas películas que poseen una “elevada calidad de aburrimiento”, en contraposición de la ficción deportiva provocada por el conflicto central).

Estamos frente a un cine latinoamericano que reescribe e ilustra la historia contemporánea, aquella que se va desarrollando en el tiempo presente –inclusive con aquellos filmes que retroceden medio siglo hacia el pasado, o más, para representar eventos concretos de la historia–. Si bien no es determinante delimitar el punto exacto en que la narración de ficción se separa de la realidad, será relevante posicionarnos en esa distancia que permite la emergencia de un imaginario que se encarga de expandir las historias y las subjetividades desde la ficción, de formular una memoria actual a medida en que los hechos que la conforman se van sucediendo. Ángel Quintana sugiere: “si consideramos el cine como un discurso de ficción que posee una importancia

fundamental como testimonio de su tiempo, podemos comenzar a plantearnos una serie de cuestiones fundamentales sobre el modo en que las diferentes crisis del pensamiento han determinado los discursos de ficción en un determinado periodo” (265). El cine permite establecer un hallazgo, una suerte de realidad coetánea a la nuestra, que nos permite figurar e interpretar el mundo en el que vivimos, acércanos a él desde otras miradas, adoptar una nueva perspectiva, reconfigurar el testimonio y la memoria que dejan sobre el presente. Son películas en las que lo real del presente y la imaginación se van imbricando de modo permanente.

II. Hacia afuera

Sobre la primera tendencia: la idea de un cine inspirado en hechos reales, esto algo que he observado desde hace ya un tiempo: el cine que se aproxima a los casos reales de modo nunca literal sino más bien opaco y ambiguo de modo que lo real (como evento, acontecimiento, noticia) emerge para luego desaparecer en la narración.

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

En nuestro libro *Bordes de lo real en la ficción* trabajamos con una hipótesis específica: en Chile, el cine como nunca antes, se enfoca en el presente, con el objetivo de figurar y de interpretar ciertos conflictos sociales actuales que han tenido un eco importante tanto en la opinión pública como en la agenda política y noticiosa. Las películas, desde la ficción, asumen el compromiso de reflexionar sobre temas enquistados durante décadas en nuestra sociedad y que serían muy sintomáticas de un malestar que se incubaba en las sociedades actuales.

Esto lo observo no solo en Chile. En México, por ejemplo, las relecturas de la guerra contra el narcotráfico inaugurada por el estado mexicano en el año 2006. Desde *Heli* (Amat Escalante) a *Noche de fuego* (Tatiana Huezo), pasado por *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías, 2019), *600 millas* (Gabriel Ripstein, 2015), *La jaula de oro* (Diego Quemada Diez, 2013) entre otros: los cineastas (no como han hecho desde siempre en Latinoamérica los documentalistas) optan por referirse a las turbulencias del presente y a los conflictos que se mantienen por décadas afectando las supervivencias y las convivencias humanas. Son películas que exploran la violencia desde múltiples perspectivas, abordándola narrativamente, afectivamente, estéticamente, pero también conectando con la historia de una nación y un contexto sociopolítico particular, de un país frontera con Estados Unidos, que se ve permanentemente convulsionado por una historia nacional plagada de revoluciones.

Lo observo en Argentina (quizás de modo menos evidente) a relación a ciertas películas realizadas en los últimos años: desde *Implosión* (Javier Van de Couter, 2020), en donde el cineasta dirige (en el presente) a dos de las víctimas de la matanza del colegio en Patagones (2006), dispositivo ficcional interesante, que tensiona, fricciona, juega con ciertos géneros (*road movie* – suspenso – cine de venganza), pero desactivándolos de modo permanente. También podemos pensar en la película *Paulina* (de Santiago Mitre, 2015), o en relación a una reescritura del pasado reciente, son conocidas las películas como *El clan* (Pablo Trapero, 2015) o *El ángel* (Luis Ortega, 2018), ambas de época,

que revisan acontecimientos públicos, mediáticos de un pasado reciente argentino para repensarlo de acuerdo a las lógicas de la actualidad. Jameson, en sus antinomias del realismo, apunta a que “incluso el relato, cuyos acontecimientos ya están acabados antes de que comencemos a contarlos, son experimentados por el oyente o lector, por el espectador, como un tiempo presente; pero es, por supuesto, nuestro presente, el presente del tiempo de lectura y no el de los propios acontecimientos (17). Eso es interesante especialmente para pensar en como el cine siempre se escribe desde un tiempo presente y donde las huellas, las graffías de lo actual aparecen tensando el pasado desde una perspectiva crítica y valórica con la actualidad.

Lo veo sobre todo en Chile, en donde el relato de lo real (como contingente, noticioso, mediático) se tornó una tendencia potente de las películas producidas y estrenadas desde el 2012 en adelante. Los grandes temas-país fueron apareciendo desde diversas perspectivas, reflexionadas, imaginadas, puestas en escena por directores del cine chileno, nunca directamente basándose en un hecho real sino que tomando el acontecimiento como punto de partida para ir luego desde ahí elaborando una mirada posible sobre un hecho, sin dar respuestas, sino más bien organizando un tejido en el cual las fisuras, los puntos sueltos (que tienden a deshilvanar todos los puntos tramados por la prensa, por la opinión pública) quedan en un primer plano latente y dotado de significantes múltiples. Es decir, se da cuenta centrípetamente sobre un evento (no se explicita, en muchos casos, el “basado en hechos reales”) y sin embargo estamos frente a una ficción que trabaja a partir de múltiples puntos de contacto. En ese sentido, la prensa y la noticia tendrán un rol fundamental: hay un proceso de investigación en que el cine reescribe, adapta y transforma los hechos en ficciones. *Rara* de Pepa San Martín, se inspira en un hecho real (el de una jueza a la cual el estado le quita la tuición de sus hijos por tener ser lesbiana argumentando que su orientación sexual ponía a las niñas en estado de vulnerabilidad) para imaginarlo, componerlo desde la subjetividad y la mirada de la infancia y la adolescencia. Ese elemento se establece como punto de inicio para ser desviado rápidamente. El juicio se mantendrá fuera de campo, tiñendo la atmósfera del filme, ensombreciendo el relato.

Como *Rara*, podemos nombrar a más de 25 películas -por ejemplo: *Aquí no ha pasado nada* (Alejandro Fernández, 2016), *Jesús* (Fernando Guzzoni, 2016), *Mala junta* (Claudia Huaiquimilla, 2016), *El tila, fragmentos de un psicópata* (Alejandro Torres, 2015) entre otras-, que siguen este instinto en el cine chileno actual y es interesante comprender esa mirada del cineasta como un correlato del estallido social que se produce en Chile en octubre de 2019, donde muchas de las causas, de las banderas de lucha, fueron representadas anticipando el estado profundo de malestar social chileno en el cine de los dos mil.

Esas causas y banderas de lucha también podemos apreciarlas en esta segunda tendencia que tiene que ver con un desde adentro.

III. Hacia adentro

Por otra parte, y quizás más instalada en las prácticas estéticas de los diversos

nuevos cines latinoamericanos de este milenio, son interesante las miradas desde el negativo de las sublevaciones, más bien como una suerte de “espacio testimonial” (como lo llamó Gonzalo Aguilar al Nuevo cine argentino) que permite plasmar las huellas de un presente que se despliega de modo silencioso, persistente, anónimo a ratos.

Me interesa, desde esta segunda aproximación trabajar con tres películas dirigidas por cineastas latinoamericanas, y que tienen a mujeres como protagonistas. Madres, trabajadoras que deben lidiar con una precariedad económica que tensiona o impide su propia maternidad. De hecho, en dos de las películas los hijos permanecen en un fuera de campo y los contactos son breves y a distancia; dolorosos. En estos filmes hay una temporalidad interesante, compartida entre el tiempo del filme y el tiempo del espectador. El espectador observando (emancipado del drama) a una mujer que trabaja y sin embargo, compartiendo su perpetuación, la repetición del trabajo, la imposibilidad de hacer otras cosas. Las películas son: la argentina *Alanis* (Anahí Berneri, 2017). *Lina de lima* (María Paz González, 2019) y *La Camarista* (Lila Avilés, 2018). Estos filmes exploran una subjetividad, ponen en juego una mirada particular sobre el mundo y sobre su propia condición como mujeres pobres en ese mundo globalizado, conectado, desigual.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

Alanis es prostituta en un país donde si bien la prostitución no es penada y por ende, no se puede ejercer de modo legal, por lo que las mujeres que se prostituyen quedan desprotegidas. Ese es el concepto: el filme ocurre en un Buenos Aires céntrico, la protagonista es desalojada del lugar donde vive y trabaja, con su hijo de un año y una amiga y compañera. La metodología que emplea Anahi Berneri, su directora, tiene elementos realistas (planos largos, sonido directo, revelación de un personaje desde su corporalidad (la puesta en cuerpo) que emerge mediante una cámara que insiste en registrarla a la altura de sus pechos y encuadrándola mediante una composición expresiva). Si bien su trabajo cotidiano se filma (la gestión de las citas por mensaje de texto, la seducción telefónica, el acto sexual mismo, que siempre se ve tedioso) aquello que sobresale es la maternidad. Alanis carga en sus brazos a su niño de un año y medio, hijo de la actriz (Sofía Gala) que la interpreta, y en cámara lo amamanta, lo muda, lo acaricia, le habla y evita su aburrimiento –la cámara y la narración se ajustan a esos tiempos de la infancia, del silencio por el dormir del otro, del llanto por el hambre del niño– pero a la vez continúa la narración mientras Alanis contesta el teléfono, coordina sus citas, se mira en el espejo, se arregla el pelo o las tetas para los clientes. Esa maternidad desmarcada de los límites de la película admite la puesta en escena de una infancia que tiene sus tiempos propios (el rodaje se ajusta a esos tiempos: el sueño, el hambre) en un gesto realista, también sensorial, corporal y la idea de exhibir desde ese lugar, me parece muy relevante a este tema.

Lina de Lima, por su parte, trata sobre una empleada en el Santiago de Chile de la segunda década del milenio. Recordemos que el tópico de la empleada doméstica ha sido visitado ampliamente por el cine latinoamericano reciente, se trata, sin duda, de una figura exótica para las culturas europeas y norteamericanas, sin embargo, común a los países de la región en donde priman los trabajos mal remunerados y que, en general, pocos quieren hacer. Algunos títulos son: *La nana* de (Sebastián Silva, 2009), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) *El Ombligo de Guie'dani* (Xavi Sala, 2019) de o *Roma* de

(Gonzalez Iñarritu, 2020) como filmes que recorren esa figura: que la imaginan desde una cercanía que siempre es distante: hablando más profundamente de aquello que la rodea que de los personajes mismos, como si su ser se definiera por su empleadora (generalmente una mujer dueña de casa), por los niños a los que cuida, por el entorno de lo doméstico, por la tensión entre la pertenencia y la no pertenencia, entre lo propio y lo ajeno, en las distancias urbanas que deben emprender las mujeres que dejan sus hogares para hacerse cargo de la limpieza de otras casa, de los hijos de otras mujeres. No es realmente ese el caso de Lina de Lima.

Acá la perspectiva será otra: entra en el juego el tópico de la migración (es una mujer peruana que trabaja en Chile para enviar dinero a su familia); que dentro de Santiago arrienda una cama en una habitación que debe compartir con otros migrantes y que debe emprender extensos recorridos diarios para llegar a su trabajo al cuidado de una casa amplia y lujosa que aún no está terminada, que se conecta en ciber cafés o desde el teléfono móvil con su hijo en Perú, o navega *tinder* para encontrar parejas, que asiste a fiestas y aprovecha su libertad para explorar el deseo sexual.

Como *Alanis*, Lina está permanentemente conectada: con Perú, con amigos o desconocidos mediante las redes sociales. Los trayectos extensos o las estadías rutinarias a la espera de que los albañiles terminen el trabajo de la casa del empleador los va surfeando por internet: recorre espacios como recorre supermercados chinos, tiendas de ropa, mercancías en general que compra para enviar como regalo en el Perú. En ese transcurrir cotidiano la película establece algunas pausas: números musicales, que Lina protagoniza (como si de bollywood se tratara), bajo una estética altiplánica y Kitsch en el que ella representa diversos roles mediante el canto y la danza: a pesar de la melancolía, hay una vibración cromática permanente, una ligereza y alegría que funciona como puente entre el Santiago que habita y la Lima que añora. Ahí despliega su subjetividad, el imaginario de la diáspora, la irrealidad de los procesos interiores que se figuran de modo material en escenarios, coreografías, materialidades del sujeto migrante contemporáneo en donde la visualidad de la mercancía, luces de neón, objetos de poca vida, pantallas que acercan a los personajes, tienden a revestir e igual los diversos espacios.

Por último, *La camarista*, de Lila Avilés se desarrolla por completo en el espacio de un hotel lujoso de Ciudad de México. En ese espacio interior, la vida completa de Eve (la protagonista) ocurre día a día: ese transcurrir está plagado de repeticiones: hacer camas, limpiar baños, almorzar en el casino subterráneo para los empleados, tener un romance con otro empleado, espiar las vidas de los huéspedes a través de los residuos de su día a día: envases, escritos, ropa desordenada. La vida “privada” (casa, hijo, trayecto urbano, ocio) se invisibilizan tal como ocurre con ciertos pasajeros del hotel que la ven como parte del mobiliario.

Quizás aún más que en las anteriores, la tesis de Fischer en torno al realismo capitalista adquiere una fuerza primordial. Señala el autor que “es algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos”. En *La camarista* no hay fronteras reales entre trabajo

y vida personal: los pasajeros en tránsito aparecen y desaparecen y se genera una metáfora de la soledad que es interesante. El cuerpo de la protagonista queda rodeado por ese no espacio, estableciendo relaciones pasajeras, intentando conectar con el hijo que permanece en el fuera de campo y surgir, de modo literal, del mundo de las ruinas: pues aspira a hacer el aseo de las lujosas habitaciones de los pisos superiores, en un tejido social vertical que funciona muy bien con el conflicto social que imprime el filme. Especialmente en el marco de las apuestas temporales y los “tiempos compartidos” de los observadores que percibimos el trabajo incesante de la protagonista.

Son películas en donde la realidad es siempre el punto de inicio, luego hay invenciones, ficciones, fantasías. Pero lo primero es una documentación que admite leer desde la ficción la realidad y comprenderla profundamente, siempre como un índice a seguir aunque luego se desvíe, o se suspenda o se esconda, siempre termina asomando como una emergencia.

Bibliografía

- EN LA
OTRA ISLA
- NÚMERO
5
- NOVIEMBRE
DE
2021
- Aumont, Jacques. Los límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine. Santander: Shangrila, 2016.
- Corro, Pablo. Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Fischer, Mark. Realismo capitalista. ¿No hay alternativa? Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Horne, Luz. Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Jameson, Fredric. Antinomias del realismo. Madrid: Akal, S. A., 2018.
- Quintana, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado, 2011.
- Saer, Juan José. *El concepto de la ficción*. Argentina: Seix Barral, 2004.
- Urrutia, Carolina y Fernández, Ana. *Bordes de lo real en la ficción*. Santiago: Metales pesados, 2020.

Bio:

Carolina Urrutia Neno (Universidad Católica de Chile) es profesora asociada de la escuela de Creación Audiovisual, de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de estudios de cine laFuga.cl y autora del libro *Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010* (Cuarto propio, 2013) y coautora de *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo* (Metales pesados, 2020). Actualmente trabaja en su investigación sobre cine de ficción latinoamericano contemporáneo (Fondecyt).

Correo electrónico: carola.u@lafuga.cl