

LA ESTÉTICA DEL DESAPEGO EN EL CINE DE FESTIVAL LATINOAMERICANO

NADIA LIE

MARCO GENERAL

El estudio del cine latinoamericano desde una perspectiva transnacional ha provocado la aparición de nuevas categorías para su análisis. Una de ellas es la *película de festival*, que no es exclusiva del cine latinoamericano, sino que remite a películas de procedencias geográficas y períodos diferentes¹. Lo que tienen en común las películas de festival es su aspiración a llegar a un público internacional de cinéfilos, consumidores de lo que se ha dado en llamar *Global Art Cinema* o *cine de arte global*. Según Rosalind Galt y Karl Schoonover, el cine de arte global se caracteriza por «un compromiso explícito con lo estético, un formalismo sin límites, y un modo de narrar que es agradable al tiempo que guarda distancia de las estructuras clásicas y de sus representaciones» (2010: 6)².

Una característica importante del cine de arte global la constituye lo que llamaré la *estética del desapego*. Este término se inspira en el sentimien-

to de desapego o falta de entusiasmo que caracteriza a los personajes del film o los hace aparecer como tales. Paul Julian Smith ha sido el primero en llamar la atención sobre «el estilo de actuación sistemáticamente inexpresivo y desprovisto de emoción» (2012: 72) que marca muchas *películas de festival*³. El investigador británico añade que el estilo de actuación desapegado suele combinarse con algunas características más: el uso de una cámara más bien estática, tomas de larga duración sin cortes, la elección de historias ordinarias y hasta banales, el recurso a actores no profesionales, y cierta austeridad en cuanto al uso de colores y de música⁴. La presencia de actores no profesionales en estos films puede corresponder también a una estrategia deliberada por parte de los cineastas para incrementar el aspecto realista de las obras; estas a menudo sugieren una cercanía al género documental.

Como ejemplos de esta estética, Smith refiere las películas *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008),

Japón (Carlos Reygadas, 2002) y *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008), procedentes de Argentina —en el primer caso— y México —en los otros dos— e ilustrativas, así, de la índole transnacional de la estética evocada. Las tres películas comparten la presencia de protagonistas encerrados en sí mismos y enigmáticos para el público. Son igual de enigmáticos sus títulos desorientadores: ninguna de las tres películas se desarrolla en el lugar referido por el título y solo al final se vislumbra algo del sentido que cobran estos lugares para la historia⁵. Muchas películas exitosas en la última década van marcadas por la *estética del desapego*, sin que esto signifique que los protagonistas queden a salvo de experiencias difíciles y traumatizantes. En *Heli* (Amat Escalante, 2013) o *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), por ejemplo, las historias versan sobre el narcotráfico y la migración indocumentada, respectivamente. La *estética del desapego* sirve, en estos casos, para evitar el tipo de identificación fácil y fugaz que producen los géneros comerciales de la película de aventuras o el melodrama. Más bien, se opta en *Heli* y *La jaula de oro* por un estilo deliberadamente a-sentimental o *unsentimental*, definido por Deborah Nelson como aquel que va marcado por «una atención al sufrimiento doloroso, pero sin exhibición de las emociones» (2017: 5)⁶. En un artículo centrado en *Lake Tahoe* y *Heli*, Laura Podalsky confirma la presencia de *an aesthetics of detachment* en el cine latinoamericano contemporáneo y destaca la novedad de esta estética con respecto a períodos anteriores. Como explica Podalsky (2016: 239-240), «[t]ales películas imitan ciertas convenciones del “realismo psicológico” que David Bordwell ha asociado con el cine de arte (europeo) surgido después de la Segunda Guerra Mundial, el cual también escenificaba personajes algo apáticos, con motivaciones poco claras. Sin embargo, las películas latinoamericanas contemporáneas se diferencian muy claramente de estos ejemplos anteriores por la manera en que se dirigen al espectador. Mientras que las películas europeas permitían al

espectador adivinar el estado psíquico y las preocupaciones afectivas de los personajes a partir de elementos concretos (como el uso de la cámara o la manera en que el relato organiza los elementos de la historia), los films de Eimbcke, Escalante y otros socavan la seguridad de que se pueda conocer y entender a los personajes»⁷.

Como la estética minimalista en estas *películas de festival* ha sido comentada ya por Paul Julian Smith y, de manera más elaborada, por Laura Podalsky, quisiera centrarme en lo que sigue en una variante especial de la *estética del desapego*. Me inspiro para hacerlo en una tendencia recientemente advertida en el contexto del cine chileno, donde Vania Barraza (2015) también ha hecho alarde de *an aesthetics of detachment or disaffection* (una estética de distanciamiento o desafecto) en el cine de los llamados Novísimos. Mediante este término se refiere a una generación de cineastas chilenos que se han alejado del cine político para contar historias personales e intimistas; algunos cineastas frecuentemente asociados con este movimiento son Alberto Fuguet, que también es escritor, Alicia Scherson, Sebastián Lelio y Matías Bize (Cavallo y Maza, 2011). Al igual que los cineastas mencionados por Smith y Podalsky, los Novísimos prefieren contar historias de la vida cotidiana y ordinaria que pertenecen claramente a la época contemporánea. Dado que el interés por el presente les distingue de una generación anterior de cineastas chilenos, que bajo la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano había revisitado más bien el pasado traumático de Chile en su obra, la crítica chilena ha bautizado a los representantes de este movimiento nuevo mediante el término de Novísimos (Cavallo y Maza, 2011). Además del interés por el presente, las películas comentadas por Barraza comparten con películas como *Heli* o *Liverpool* la presencia de protagonistas desapegados, cuyo estilo de actuación sugiere indiferencia y hasta apatía. Sin embargo, no se caracterizan por la estética minimalista, austera, lenta y hasta documentalista que se encuentra en los films de Eimbcke o Alonso.

Por el contrario, destaca un gusto por los colores o por los efectos estéticos del blanco y negro, suelen incorporar diferentes estilos de música y optan por una cámara principalmente móvil en vez de estática. Este último rasgo se explica por el énfasis que estas películas ponen en la figura de la movilidad: sus protagonistas suelen moverse por ambientes principalmente urbanos, lo cual sugiere afinidades con la figura decimonónica del *flâneur* (Barraza, 2015), incluso si los personajes no siempre van a pie y pueden desplazarse también en bicicleta o en coche. Así pues, una serie de divergencias opone esta segunda variante a la variante minimalista, pero en ambos casos se trata de una estética bastante difundida que trasciende cualquier marco nacional. Un rápido inventario de películas estrenadas en los últimos quince años revela la presencia de las características señaladas por Barraza en no menos de once títulos: *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), *El cielito* (María Victoria Menis, 2004), *Play* (Alicia Scherson, 2005), *Velódromo* (Alberto Fuguet, 2010), *Música campesina* (Alberto Fuguet, 2011), *El asaltante* (Pablo Fendrik, 2007), *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009), *Personal Belongings* (Alejandro Bruges, 2009), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), *Pescador* (Sebastián Cordero, 2013) y *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2015). Además, los cineastas provienen de países diferentes: junto a películas chilenas, encontramos ejemplos de Argentina —*El abrazo partido*—, México —*Güeros*—, Cuba —*Personal Belongings*— y Ecuador —*Pescador*—.

Cabe subrayar que el sentimiento de desapego no funciona en esta segunda variante como estrategia de distanciamiento entre los personajes de

la película y los espectadores, sino más bien como puente de identificación con el público internacional, que puede reconocerse en los sentimientos de soledad y aislamiento generados por la vida moderna en la gran ciudad. El desapego aparece en este contexto como una especie de *afecto transnacional*, el cual produce resonancias en el gran público y favorece para estas películas su distribución internacional, creando «comunidades transnacionales de sentimiento»⁸ (Podalsky, 2011: 157). La importancia del desapego puede vincularse también con «la disminución de los afectos»⁹ que Fredric Jameson (1997: 10) detecta en el arte posmoderno, caracterizado, según él, por «la liberación del sujeto de todo tipo de sentimiento bajo el efecto de la desaparición de un yo que pueda generar estos sentimientos» (Jameson, 1997: 15)¹⁰, al igual que se relaciona con el «deseo de desaparecer de sí mismo» que, para el filósofo francés David Le Breton (2015), constituye la clave emotiva de la sociedad actual. Según Le Breton, este deseo se manifiesta cuando el hombre «ya no desea comunicar, ni intercambiar, ni proyectarse en el tiempo, ni siquiera participar en el presente; carece de deseos, no tiene nada que decir» (Le Breton, 2015: 19)¹¹.

En lo que sigue me centraré en tres películas de países diferentes para concretar esta segunda variante de la *estética del desapego*. Son, respectivamente, *Play*, una película chilena de 2004 dirigida por Alicia Scherson; *Medianeras*, una película argentina de 2010 dirigida por Gustavo Taretto; y *Güeros*, una película mexicana de 2015 dirigida por Alonso Ruizpalacios. Las tres fueron muy exitosas en el circuito de los festivales, donde ganaron premios importantes¹². El título de la película de Scherson enseguida pone de relieve el aspecto más alegre con el que se enfoca el fenómeno del desapego en las tres películas: como material de juego artístico, antes que como material de protesta social. De hecho, estas películas reivindican su condición de obras de ficción de manera explícita y hasta terapéutica, como si el único desapego que contara para ellas fuera aquel que inspirara bue-

**UNA SERIE DE DIVERGENCIAS
OPONE ESTA SEGUNDA VARIANTE
A LA VARIANTE MINIMALISTA, PERO
EN AMBOS CASOS SE TRATA DE UNA
ESTÉTICA BASTANTE DIFUNDIDA**



De izquierda a derecha. Imagen 1. Tristán, protagonista de *Play*. Imagen 2: *Desencuentros en Medianeras*

nas obras de arte y permitiera contar nuevas historias. En el caso de *Play*, la historia se desarrolla enteramente en Santiago de Chile, mientras que *Medianeras* y *Güeros* nos llevan a Buenos Aires y a la Ciudad de México. En los tres casos se trata, pues, de las capitales del país, lo que incrementa el vínculo entre estas películas y el circuito del cine de arte global, estrenado especialmente en estas ciudades de cultura cosmopolita. El uso de música de expresión anglófona en el caso de *Play* y de *Medianeras* y la referencia a la música clásica de Chopin en *Güeros* (junto a otros estilos musicales) ayuda a los cineastas a ubicar su película en esta cultura cosmopolita. Mostraré primero cómo se concreta el sentimiento de desapego en cada una de las películas, para luego detallar cómo este sentimiento da pie a una estética determinada, marcada por un espíritu lúdico e irónico. Huelga decir que la ambición de este artículo no es ofrecer un panorama exhaustivo del fenómeno, sino solo brindar un punto de partida para futuras investigaciones sobre el tema.

ENCARNACIONES DEL DESAPEGO

En *Play*, película escrita y dirigida por una representante directa de los Novísimos, el sentimiento

de desapego es encarnado por el personaje de Tristán, cuyo nombre ya es simbólico de su estado de ánimo deprimido. De hecho, ese joven treintañero y diplomado en arquitectura lo tiene todo para ser feliz (casa, trabajo, relación estable, inteligencia) pero, a pesar de esto, se siente triste. Deja de ir a su trabajo y se desprende totalmente de su entorno para deambular horas enteras por la ciudad, hasta que, días después, lo encuentran herido en el suelo. Se cayó o se tiró de un edificio —no se aclara si fue un accidente o un intento de suicidio—, pero felizmente no muere ya que lo llevan con tiempo al hospital.

El protagonista de *Medianeras*, que también proporciona la voz en off, se llama Martín y es un diseñador de sitios web neurótico y deprimido. Tiene fobia a salir de su pequeño departamento y se queda dos años enclaustrado. Cuando va a ver a un psiquiatra, este le prescribe paseos diarios. Martín sigue fielmente su consejo, pero siempre lleva consigo una mochila con medicamentos antidepresivos y calmantes contra los ataques de pánico. Si no estuviera forzado a salir, se quedaría para siempre delante de la pantalla de su ordenador, que le permite pasar sus horas de insomnio. Ignora totalmente que prácticamente al otro lado de su pared, separada por unas medianeras, vive



Imagen 3. Apatía en Güeros

una mujer que sufre de los mismos síntomas. Es una arquitecta sin empleo, de nombre Mariana, que sale de una relación sentimental fracasada y tiene fobia a los ascensores. En varias escenas vemos cómo estos dos personajes, que viven en la misma calle sin conocerse, se cruzan sin notarse. La falta de vitalidad y de coraje que sienten se expresa por el carácter furtivo de sus paseos en la calle al igual que por el motivo del desencuentro (Imagen 2). Solo al final se abre una perspectiva de felicidad cuando los dos por fin se divisan, pero en ese momento también termina la película.

En *Güeros*, finalmente, el desapego asume la forma de un estado de apatía total por parte de dos estudiantes mexicanos, que están esperando a que una huelga estudiantil termine en la UNAM (Imagen 3). La huelga, que se inspira en datos históricos (tuvo lugar en 1999 y duró varios meses)¹³, es apoyada por la gran mayoría de los estudiantes, pero no por Sombra y Santos, que son los apodos de Federico y el compañero de estudios con quien Federico comparte su departamento miserable. Por razones que nunca se explicitan del todo, ambos se mantienen a distancia de las actividades de sus compañeros de estudios. Al igual que Martín

en *Medianeras*, Sombra sufre ataques de pánico. Su estado de depresión y apatía se suspende temporalmente cuando el hermano menor de Sombra, Tomás, les obliga a salir de su departamento para ir a buscar un ídolo de la música *rock* antes de que este se muera. Al final de la película encuentran al cantante pero, enfermo y moribundo, no quiere hablar con nadie y sigue buscando olvido en el pulque y el sueño. Epigmenio Cruz, como se llama el cantante, constituye así otra encarnación del desapego: solo quiere que le dejen tranquilo.

El espacio urbano en las tres películas se muestra propicio al florecimiento del desapego: la mera extensión de las tres capitales hace que la gente se pierda

cuando busca algo, como en *Güeros*, o puede deliberadamente *perderse* en la metrópoli chilena, como en *Play*, pero incluso cuando uno vive en la misma calle, como es el caso de Mariana y Martín en *Medianeras*, es poco probable que se encuentre con el otro por el anonimato que contagia a todos y que está simbolizado por las medianeras —las partes ciegas de los muros de los edificios colindantes—. El desapego aparece así como una enfermedad generada por la vida moderna en la ciudad, como ya lo indica el epígrafe de la película de Scherson: «Los tiempos eran difíciles, pero modernos». La conjunción adversativa en el epígrafe sugiere al mismo tiempo que la modernidad, además de generar patologías emotivas, también puede llevar a sorpresas positivas. En los tres films vemos, en

EL DESAPEGO APARECE ASÍ COMO UNA ENFERMEDAD GENERADA POR LA VIDA MODERNA EN LA CIUDAD, COMO YA LO INDICA EL EPÍGRAFE DE LA PELÍCULA DE SCHERSON: «LOS TIEMPOS ERAN DIFÍCILES, PERO MODERNOS»

efecto, cómo el desapego provoca una especie de vaciamiento de las emociones, que resulta íntimamente vinculado a la actividad creativa. David Le Breton (2015: 194) se refiere en este contexto a un estado blanco o *blancheur*, que describe de la manera siguiente: «Si bien el estado blanco suspende el mundo de manera provisional o permanente, también se ofrece como una virtualidad infinita, una fuente de renovación incluso si es experimentada como dolorosa para la persona misma o para su entorno. No corresponde a la nada ni al vacío, sino que representa otra modalidad de ser, forjada en la discreción, la lentitud, la desaparición»¹⁴. El que desapego y creatividad se vinculen —otra diferencia llamativa con respecto a las películas de tendencia minimalista— queda sugerido en las películas de Scherson y Taretto por la fascinación que muestran sus personajes por dos objetos que aparecen con cierto énfasis en sus películas; por un lado, el tablero mágico de dibujo con el que se topa

De arriba a abajo. Imagen 4. El tablero de dibujo en *Play*. Imagen 5. El compañero-maniquí de Mariana en *Medianeras*



PARA DETALLAR ESTA ESTÉTICA, QUISIERA CENTRARME EN TRES PROCEDIMIENTOS QUE LAS PELÍCULAS EXAMINADAS COMPARTEN: LA INTENSIFICACIÓN DE LA MIRADA, LA REFERENCIA AL JUEGO Y LA RELATIVIZACIÓN DEL REALISMO

Tristán al pasar por su casa paterna, que permite dibujar un número infinito de caras individualizadas a partir de un mismo modelo rudimentario (Imagen 4); y, por otro lado, los maniquíes que fascinan a Mariana en *Medianeras* —hasta guarda uno como compañero en su departamento (Imagen 5)— y que le permiten decorar de manera diferente cada vez los escaparates de las tiendas donde trabaja. En este contexto, la palabra *desapego* se acerca más bien a su correlato en inglés, *detachment*, el cual remite tanto a una postura negativa —la falta de interés— como a otra positiva —la objetividad bajo forma de neutralidad—. Es este estado neutro el que funciona en las películas como condición de creatividad y explica cómo el desapego da pie a una verdadera práctica estética por parte de los cineastas. *Detachment* también es la palabra que utiliza Laura Podalsky (2016) para calificar la estética que detecta en películas como *Heli* y *Lake Tahoe*, que reflexionan sobre aspectos negativos de la sociedad neoliberal, como la violencia o la desintegración de la vida familiar. Sin embargo, si las películas que ella trata se vinculan con el sentido más bien negativo de *detachment*, interpretado como falta de interés y de compromiso, las películas bajo examen destacan más bien la ambivalencia del término, abriendo paso a una reacción más bien estética al contexto histórico en que se inscriben.

EL DESAPEGO COMO PRÁCTICA ESTÉTICA

Para detallar esta estética, quisiera centrarme en tres procedimientos que las películas examinadas comparten: la intensificación de la mirada, la re-

ferencia al juego y la relativización del realismo. En cuanto a la intensificación de la mirada, esta arranca directamente del sentido más neutro del *detachment*. Como se ha explicado más arriba, la actitud de *detachment* no implica forzosamente la depresión, sino que puede evocar también la ausencia de intereses personales y emociones intensas —ausencia que permite precisamente mirar bien, de manera objetiva e incluso con mayor atención a los detalles—. En *Play* esto queda ejemplificado por la conducta de Cristina, un personaje a quien le encanta espiar a Tristán. Ella es un voyeur femenino, a quien le gusta ver sin ser vista (Imagen 6). Es originaria del sur, de ascendencia mapuche, y esta condición de *outsider* en la gran ciudad de Santiago, donde trabaja como doméstica, facilita su actividad voyerista: acostumbrada a pasar desapercibida por su marginalidad, Cristina convierte su invisibilidad en una ventaja estratégica a la hora de espiar a los demás (Wright, 2013: 232), actividad que despliega ante todo durante sus caminatas en tiempo libre¹⁵. La importancia de la percepción visual también se realza al contrario, mediante la introducción en *Play* de un personaje ciego (la madre de Tristán).

La condición de *outsider* vuelve a encontrarse en *Güeros*, esta vez mediante el personaje de Tomás, el adolescente rebelde desde cuyo punto de vista percibimos la historia. Tomás es de piel más ligera que su hermano Federico —cuyo apodo es significativamente Sombra— y, por eso, se asocia al *güero*, un término típicamente mexicano cuyo sentido se aclara al inicio de la película para el público internacional¹⁶. Es Tomás quien ejemplifica en esta película la mirada de asombro que se echa sobre la Ciudad de México durante la búsqueda del cantante de *rock*. No es casual que sea él también quien lleva una cámara fotográfica durante el viaje, y la última foto que saca proporciona directamente la última imagen de la película misma. La mirada también se tematiza mediante alusiones al programa *Big Brother* —programa que se trasmite en los distintos luga-

res por los que pasan los personajes durante su búsqueda del cantante de *rock*—. Y finalmente se vincula, de manera simbólica, con Epigmenio Cruz, que es comparado por Sombra con un poeta por su don «de ver lo que está detrás de las cosas». En *Medianeras*, una película que incluye varias imágenes fotográficas de Buenos Aires, la cámara fotográfica aparece igualmente como ingrediente de la historia: Martín siempre la lleva consigo durante sus paseos. El personaje de Mariana se vincula con la mirada de manera algo diferente: como arquitecta sin empleo ha encontrado un medio de vivir trabajando para tiendas y ocupándose de los escaparates.

En las tres películas se advierte que la intensificación de la mirada tiene un impacto directo sobre la narración de la película. En *Play*, la cámara adopta el estilo del voyerismo en un momento en que Cristina está demasiado ocupada para mirar afuera por estar cuidando al señor anciano que la ha contratado; en este momento la cámara se independiza de ella para echar una mirada hacia el parque desde el cuarto del anciano. En *Medianeras* se insertan algunas de las fotos que supuestamente saca Martín durante sus caminatas en la película misma, y en *Güeros* la cámara explora de manera autónoma el hospital por donde pasan los personajes. En este sentido, la movilidad de los personajes (y especialmente el acto de

Imagen 6. Voyerismo en *Play*



caminar) inspira y codetermina el acto de narrar del cineasta, recordando la fuerte asociación que estableció Michel De Certeau (1984: 156-163) entre «caminar» y «narrar» en su ensayo «Walking in the City». La intensificación de la mirada se acompaña, además, de una intensificación de los demás sentidos de percepción. Esto se pone sobre todo en evidencia en *Play* y *Güeros*, donde los personajes caminando (Cristina) o desplazándose en coche (Tomás) llevan un *walkman* y escuchan música. Pero también el olfato y el tacto se intensifican, con personajes oliéndose —*Play*—, bañándose en una piscina —*Medianeras*— o besándose intensamente —*Güeros*—. El cine multisensorial y háptico¹⁷, que resulta de esta atención a los sentidos, sugiere que la ausencia de emociones fuertes se compensa de alguna manera por una atención mayor al cuerpo.

El segundo procedimiento consiste en la introducción de una dimensión lúdica en las películas. El título de la película de Scherson ya pone en evidencia el papel central del juego en la historia. No solo alude al juego detectivesco que se inventa Cristina al seguir a Tristán cuando encuentra su portafolios, sino también a su afición por los *flippers* en la ciudad, donde se entrega a un videojuego llamado *Street Fighter II*. En *Medianeras*, un film marcado por «una participación creati-

va y lúdica en una estética de intermedialidad» (Page, 2016: 86)¹⁸, el juego está presente mediante la asociación del personaje de Mariana con el juego *¿Dónde está Wally?*, una serie de libros con dibujos que incitan a los lectores a identificar, entre la multitud de personajes dibujados, a un chico llamado Wally, reconocible por su gorra y camiseta rayada. Llama la atención que ambos juegos se caractericen por una fuerte dimensión visual: se trata de un videojuego, en un caso, y de un libro de imágenes, en el otro. En *Güeros*, la alusión al juego se concreta en los múltiples instantes en que captamos imágenes del programa televisivo *Big Brother*, un juego social en el que los candidatos deben hacer pactos y alianzas para defender su sitio en una casa artificial, donde se filma todo.

Al igual que en el caso del primer procedimiento, el motivo del juego afecta en ocasiones a la narración misma de la película. En *Play* vemos cómo, en un momento determinado, la película adopta el estilo de un videojuego para relatar cómo Cristina toma imaginariamente la defensa de un niño castigado por su mamá en la calle, transformándose en *Street Fighter*, según el nombre del juego preferido de Cristina en los *flippers* de Santiago. En *Medianeras*, el encuentro final entre Mariana y Martín asume la forma gráfica de dos personajes que se descubren de repente en una de las calles de los libros de Wally y, en *Güeros*, el (des)encuentro entre Tomás y Epigmenio Cruz coincide supuestamente con la expulsión de uno de los candidatos en el programa *Big Brother*, que se trasmite en el trasfondo de esta escena. Juego y realidad se confunden, pues, lo que ya nos lleva a la tercera estrategia: la relativización del realismo.

Esta última estrategia pasa en primer lugar por la inserción de materiales gráficos y textuales dentro de las historias relatadas. En *Güeros*, cada ingreso a otra zona de la ciudad se anuncia por un dibujo (Imagen 7); en *Play*, los créditos se superponen a las imágenes iniciales de la película, moviéndose al ritmo de los pasos de los transeúntes,

Imagen 7. Dibujos insertados en *Güeros*



y, en *Medianeras*, varios edificios se representan dos veces: una vez bajo la forma de imágenes filmadas, y otra vez bajo la forma de dibujos que parecen hechos por arquitectos. *Play* contiene, además, un guiño al realismo mágico cuando Tristán, en estado casi *zombificado*, se encuentra con su exmujer y cree ver cómo una mariposa sale de su boca en un episodio filmado en estilo realista. Sin embargo, el procedimiento más evidente para borrar las fronteras entre la realidad y la ficción lo proporciona el uso de la metalepsia. Al final de la película de Taretto aparece la mano de una persona invisible seleccionando *clic* en un ordenador. A continuación asistimos a una escena en Youtube en la que los protagonistas de *Medianeras* cantan el dueto *Ain't No Mountain High Enough* (Imagen 8). Cuando el espectador va a buscar esta escena en Internet, resulta que existe realmente. En cuanto a *Güeros*, el (des)encuentro entre Epigmenio Cruz y Tomás revela también que el título en la caja de la cinta de casete que llevaba consigo Tomás es, precisamente, *Güeros*. De la misma manera, descubrimos hacia el final de la película que los dibujos que introducen las diferentes zonas de la ciudad se parecen mucho a los del mismo Epigmenio, que aparece así como avatar del cineasta Ruizpalacios.

Imagen 8. El fragmento Youtube al final de *Medianeras*



A MODO DE CONCLUSIÓN

En los últimos años hemos visto nacer un fuerte interés académico por la manera en que la transnacionalización del cine y su paso por un circuito internacional de festivales en particular está afectando el cine latinoamericano de este momento. Prima en los llamados *festival studies*, disciplina en la que este interés ha dado lugar a un acercamiento principalmente sociológico a las películas exhibidas en este circuito. La presente contribución ha querido proponer una aproximación alternativa y complementaria al cine de festival, resaltando la diversidad de estilos estéticos que se manifiestan en este circuito. Más en concreto, he opuesto al estilo minimalista, muchas veces asociado ya a la *película de festival*, otro más lúdico que hasta ahora ha pasado desapercibido, aunque también ha marcado una gran serie de películas celebradas por el público cinéfilo internacional.

No cabe duda de que se podría diferenciar aún más entre los once films recientes que he asociado a esta segunda variante. Películas como *Huacho* o *El cielito*, por ejemplo, están mucho menos orientadas hacia el juego y la autorreferencialidad que las tres obras comentadas. No obstante, todos los films listados recurren a figuras de movilidad en ambientes urbanos, distinguiéndose, así, del llamado

slow cinema que marca la vertiente minimalista. Ambos tipos encuentran, además, un punto de convergencia en la tematización del desapego, sentimiento que se desprende del estilo de actuación de los personajes, de los problemas psicológicos que enfrentan o incluso de la manera *distanciada* con la que se cuenta la historia del film. No excluyo la existencia de otros sentimientos y afectos que faciliten la circulación internacional de estos films, pero es llamativo que el desapego aparezca entre ellos como un sentimiento clave para muchos cineastas

de festival, quizás porque se opone tan claramente a las emociones fuertes que rigen las películas más comerciales. La diferenciación entre el cine de festival y el cine *mainstream* no debería descansar, pues, exclusivamente en criterios estilísticos o formalistas, que son los que generalmente se alegan en las definiciones, sino que también hay que tener en cuenta los registros afectivos que estas películas implican. En este sentido, la presente contribución constituye una invitación a ensanchar los enfoques afectivos del cine latinoamericano, centrados hasta ahora, ante todo, en géneros comerciales como el melodrama o el cine de terror, al terreno menos tenido en cuenta hasta ahora del cine de arte global y de festival.

Finalmente, valdría la pena examinar hasta qué punto la variante de la estética del desapego que he presentado en este texto se vincula con una renovación más amplia en el cine latinoamericano en tiempos de su transnacionalización. Si la película de Scherson fue reconocida ya en su momento como manifestación de un cambio en el cine chileno, sugerido por el término de Novísimos, cabe mencionar que tanto *Medianeras* como *Güeros* han sido vinculadas con la idea de una innovación en el cine argentino y mexicano, respectivamente. El rechazo de una actitud de denuncia con respecto a Buenos Aires como ciudad inhumana en *Medianeras* (Page, 2016) y el distanciamiento explícito de *Güeros* con respecto al estilo minimalista de cineastas mexicanos como Reygadas o Escalante (Smith, 2015) son dos aspectos realzados por los críticos

para singularizar estas películas con respecto a las anteriores. Al tratarlas de manera sinóptica y sintética, he querido poner de relieve la índole transnacional de la estética que practican, y así también el carácter posiblemente transnacional de las innovaciones con las que han sido asociadas. ■

NOTAS

- 1 El concepto de *película de festival* tiene claros vínculos con el de *cine de arte* europeo, tal como fue definido por Bordwell (2009) y Neale (1981). Sin embargo, resulta problemático trasponer el concepto de *cine de arte*, tal cual, al contexto latinoamericano, tanto por la relación triangular que siempre mantuvo el cine latinoamericano con Estados Unidos y Europa (y que rebasa, pues, la relación más bien dual que mantenía el cine europeo con el norteamericano en los años sesenta) como por la existencia de una tradición propiamente latinoamericana de *cine de arte*, que es anterior a la que surgió en Europa. Véase, al respecto, Couret (2018).
- 2 El texto original dice así: «[...] overt engagement with the aesthetic, an unrestrained formalism, and a mode of narration that is pleasurable but loosened from classical structures and distanced from its representations». Salvo aviso contrario, todas las traducciones del inglés al español que figuran en este artículo han sido realizadas por la autora.
- 3 El texto original dice así: «a consistently blank and affectless acting style».
- 4 Concretamente, Smith (2012: 72) señala: «They employ little camera movement and extended takes without edits; they tell casual or oblique stories, often elliptical and inconclusive and they often cast non-professionals [...]. "Festival films" may well be shot in black and white and will certainly lack a conventional musical score». Cabe advertir que esta definición de Paul Julian Smith, por cierto, no es la única. Un excelente panorama de las definiciones existentes de la «película de festival» se encuentra en Falicov (2016). Otras dos contribuciones sobre el tema, posteriores al repaso de Falicov, son Muñoz Fernández (2017), que se refiere a un cine «posnarrativo», y Couret (2018), que acuña el término

FINALMENTE, VALDRÍA LA PENA EXAMINAR HASTA QUÉ PUNTO LA VARIANTE DE LA ESTÉTICA DEL DESAPEGO QUE HE PRESENTADO EN ESTE TEXTO SE VINCULA CON UNA RENOVACIÓN MÁS AMPLIA EN EL CINE LATINOAMERICANO EN TIEMPOS DE SU TRANSNACIONALIZACIÓN

- de *aesthetics of endurance*. Si nos basamos en este ensayo sobre Smith para definir la categoría, es porque, además de introducir el interés por el desapego, sigue siendo en la actualidad la definición más usada en el ámbito de los estudios sobre el cine latinoamericano.
- 5 En *Liverpool*, el topónimo figura en el llavero que el personaje principal le deja al final a su hermana como recuerdo de su visita al pueblo cerca de Ushuaia; en *Lake Tahoe*, es el lugar adonde la familia del muerto hubiera querido viajar de vacaciones; en *Japón*, no hay explicación dentro de la película, sino que el director brinda una serie de interpretaciones en los extras del film.
 - 6 El texto original dice así: «an attention to painful suffering but without emotional display».
 - 7 El texto original dice así: «Such films mimic certain conventions of the form of “psychological realism” that David Bordwell has associated with post-World War II (European) art cinema, including characters who appear somewhat impassive and whose motivations appear unclear. Yet, the contemporary Latin American films differ quite markedly in terms of mode of address. Whereas the European films made the characters’ psychic state and affective apprehensions discernable by the spectator in an embodied way (via camerawork or narration—i.e. the plot’s distribution of story information), films by Eimbcke, Escalante and others attenuate that assurance of knowability».
 - 8 El texto original dice así: «transnational communities of feeling». Podalsky refiere a Arjun Appadurai como fuente de inspiración para esta noción. También resulta interesante en este contexto el concepto de «detached proximity», de Kathleen Newman, en que se basa Podalsky (2016: 246) para explicar cómo una película como *Lake Tahoe*, que retrata personajes desapegados, logra despertar sentimientos de simpatía en el espectador.
 - 9 El texto original dice así: «the waning of affect» (Jameson, 1997: 10).
 - 10 El texto original dice así: «a liberation from every other kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling».
 - 11 El texto original dice así: «Il ne souhaite plus communiquer, ni échanger, ni se projeter dans le temps, ni même participer au présent, il est sans désir, il n’a rien à dire».
 - 12 Algunos ejemplos: *Play* fue galardonada en el Montréal World Film Festival (2005) y el IndieLisboa International Independent Film Festival (2006); *Medianeras* ganó dos premios en el Gramado Film Festival en 2011; y *Güeros* se llevó cinco premios Ariel en 2015 y fue mejor primera película en el International Film-festspiele de Berlín del mismo año.
 - 13 Para una crónica detallada de esta huelga, véase Moreno y Amador (1999).
 - 14 El texto original dice así: «Si elle suspend le monde de manière provisoire ou durable, la blancheur est aussi une virtualité infinie, elle est une source de renouvellement même si elle est douloureuse pour soi et pour l’entourage. Elle n’est pas le rien, le vide, mais une autre modalité de l’existence tramée dans la discrétion, la lenteur, l’effacement».
 - 15 Para análisis detallados de la cuestión de la *flânerie* en *Play*, ver Barraza Toledo (2012), Wright (2013) y Page y Lie (2016).
 - 16 En la imagen de apertura de la película *Güeros* se dice: «güero: from *huero* meaning non-fertilised egg / pale, sickly man. 1. With blond hair (golden or yellowish color) 2. With light skin (Short dictionary of Mexicanisms—Academy of the Spanish Language)».
 - 17 Término introducido por Laura Marks, quien lo explica así: «Mientras la percepción óptica privilegia el poder representacional de la imagen, la percepción háptica privilegia la presencia material de la imagen. Descansando sobre otras formas de la experiencia sensorial, en primer lugar el tacto y lo kinestético, la visualidad háptica involucra el cuerpo en mayor medida de lo que ocurre en el caso de la visualidad óptica» (Marks, 2000: 163). El texto original dice así: «While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetic, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality».
 - 18 El texto original dice así: «creative and ludic participation in an aesthetic of intermediality».

REFERENCIAS

- Barraza Toledo, V. (2012). *Play*, de Alicia Scherson: la flâneuse, la ciudad y los otros. En B. Llanos, A. M. Goetschel (eds.), *Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España* (pp. 117-137). Santiago: Cuarto Propio.
- (2015, septiembre). From Sanhattan to Nashvegas: The Aesthetics of Detachment in Alberto Fuguet's Film-making. *Hispania*, 98(3), 442-451. <https://doi.org/10.1353/hpn.2015.0077>
- Bordwell, D. (2009). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. En L. Braudy y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (pp. 649-657). Nueva York: Oxford University Press.
- Cavallo, A., Maza, G. (eds.) (2011). *El Novísimo Cine Chileno*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Couret, N. (2018). Enduring Art Cinema. En M. D'Lugo, A. M. López y L. Podalsky (eds.), *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (pp. 235-248). Londres: Routledge.
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Falicov, T. (2016). The «Festival Film». Film Festival Funds as Cultural Intermediaries. En M. De Valck, B. Kredell y S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 209-229). Londres: Routledge.
- Galt, R., Schoonover, K. (eds.) (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, F. (1997). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Le Breton, D. (2015). *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris: Métailié.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Moreno, H., Amador, C. (eds.) (1999). UNAM. *La huelga del fin del mundo. Entrevistas y documentos*. México: Planeta.
- Muñoz Fernández, H. (2017). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santander: Shangrila.
- Neale, S. (1981). Art Cinema as Institution. *Screen*, 22(1), 11-40. <https://doi.org/10.1093/screen/22.1.11>
- Nelson, D. (2017). *Tough Enough*. Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil. Chicago: University of Chicago Press.
- Page, J. (2016). New Urban and Media Ecologies in Contemporary Buenos Aires. En J. Andersson y L. Webb (eds.), *Global Cinematic Cities. New Landscapes of Film and Music* (pp. 79-94). Londres: Wallflower Press.
- Page, P., Lie, N. (2016). (Re)Writing with the Feet: the Flâneur as Urban Cartographer in Alicia Scherson's Film *Play* (Chile, 2005). *Journal for Latin American Cultural Studies*, 25(4), 533-553. <https://doi.org/10.1080/13569325.2016.1229658>.
- Podalsky, L. (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. Nueva York: Palgrave-Macmillan.
- (2016). The Aesthetics of Detachment. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 20, 237-254. <https://doi.org/10.1353/hcs.2016.0049>
- Smith, P. J. (2012). Transnational Cinemas: The Cases of Mexico, Argentina and Brazil. En L. Nagib, C. Perriam y R. Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (pp. 63-76). Londres: I. B. Tauris.
- (2015). Report on Morelia International Film Festival, 17-26 October 2014. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 12(2), 197-207. https://doi.org/10.1386/slac.12.2.197_1
- Wright, S. (2013). Everything to Play for: Renegotiating Chilean Identity in Alicia Scherson's «Play» (2005). En P. Nair y J. D. Gutiérrez-Albilla (eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, Practice and Difference* (pp. 229-240). Manchester: Manchester University Press.

LA ESTÉTICA DEL DESAPEGO EN EL CINE DE FESTIVAL LATINOAMERICANO

Resumen

La transnacionalización acelerada del cine latinoamericano contemporáneo ha provocado la aparición de nuevas categorías analíticas para su estudio. Esta contribución se centra en la llamada «película de festival», y la aborda desde la óptica de sus estilos estéticos. Al introducir la noción de la «estética del desapego», el artículo sintetiza definiciones existentes basadas generalmente en características sueltas, realzando las nuevas economías afectivas que implican para llegar al público internacional. Se discuten tres casos que proyectan la «estética del desapego» sobre contextos urbanos: *Play* (Alicia Scherson, 2004), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2010), y *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2015). Ilustrando una tendencia más amplia en el cine latinoamericano contemporáneo, estas «películas de festival» presentan el desapego como sentimiento típico de la época de la modernidad tardía, trascendiéndolo simultáneamente mediante una estética lúdica y, en parte, antirrealista.

Palabras clave

Película de festival; estética; desapego; Novísimos; minimalismo; transnacionalidad.

Autora

Nadia Lie es catedrática de literatura y cine hispánicos en la Universidad de Lovaina /KU Leuven. Es autora de *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* (2017) y de *Transición y transacción. La revista Casa de las Américas* (1996). Ha coeditado varios volúmenes de literatura comparada, siendo los más recientes *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (2016, con R. Lefere) y *Transnational Memory in the Hispanic World* (2014). Entre 2013 y 2017 dirigió el proyecto internacional TRANSIT, dedicado a la dimensión transnacional en la literatura y el cine hispánicos, con el apoyo del programa FP7 Marie Curie de la Comisión Europea. Contacto: nadia.lie@kuleuven.be.

Referencia de este artículo

Lie, N. (2018). La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 13-26.

THE AESTHETICS OF DISAFFECTION IN THE LATIN AMERICAN FESTIVAL FILM

Abstract

The increasingly transnational character of contemporary Latin American cinema has led to the emergence of new analytical categories for its study. This article centers on the so-called festival film and argues that more attention should be paid to its aesthetic styles. By proposing the concept of «aesthetics of disaffection», the author summarizes and revises current definitions of the festival film, drawing attention to the affective economies on which festival films rely to reach an international audience. Three films are discussed: *Play* (Alicia Scherson, 2004), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2010), and *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2015). Being representative of a wider tendency in contemporary Latin American cinema, these three films center on «disaffection» as a key feeling of late modernity, while simultaneously transcending this feeling through a playful and partially anti-realist aesthetics.

Key words

Festival film; Aesthetics; Disaffection; Detachment; Novísimos; Minimalism; Transnationalism.

Author

Nadia Lie is a professor of Hispanic literatures and film at the University of Louvain / KU Leuven. She is the author of *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* (2017) and coeditor of several books, e.g. *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (2016, with R. Lefere). Other publications include *Transición y transacción. La revista Casa de las Américas* (1996), and several coedited books, e.g. *Transnational Memory in the Hispanic World* (2014). From 2013 to 2017 she supervised the international research project TRANSIT, dedicated to the transnational dimension of Hispanic literature and film, with financial support from the FP7 Program Marie Curie of the European Committee. Contact: nadia.lie@kuleuven.be.

Article reference

Lie, N. (2018). The Aesthetics of Disaffection in the Latin American Festival Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 13-26.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

