

Capítulo XIV

**El ojo ante
el
espejo**

*El cine. ¿fotografía de lo evidente o proyección de los sueños?
(...) Negación insondable, irreplicable unidad (...) ¿cuál es el reflejo
del espejo? O ¿cuál es el espejo del reflejo? (...) ¿Cuál es el retrato?
¿El único posible de la realidad alterada por el designio y el sueño?*

Miguel Littin

Desde que el argentino Carlos Sorín, en *La película del rey* (1986), relata paralelamente la historia sobre el visionario francés que intenta convertirse en monarca de la Patagonia, junto con la descripción de los esfuerzos de un joven cineasta por filmar el *biopic* de tal iluso, comenzaron a ser más frecuentes las películas del área que describían y reflexionaban sobre los modos en que los latinoamericanos realizan, o perciben el cine. Así, hemos visto larga serie de títulos concebidos desde el placer narcisista de refractar el mundo del cine desde el cine mismo, en operaciones marcadas por el descubrimiento, la complicidad, el afán de improvisación y relectura, la ironía o el homenaje. Todo ello exige la previa degustación cinéfila y el pleno conocimiento de causa por parte del realizador-guionista, presto a revisar y a reeditar a su modo la historia del medio.

“El arte es juego, y otras cosas, pero sin juego no hay arte”, afirma Octavio Paz, y el también mexicano Jaime Humberto Hermosillo se dedicó a desmontar, a desnudar impudicamente —sobre todo en *La tarea* (1990) y *La tarea prohibida* (1992) pero también en la comedia erótica *De noche vienes Esmeralda* (1996)— todo lo que de estratagema lúdica contiene el acto de realizar un filme. En solo cuatro días fue rodada *La tarea*, resuelta casi totalmente desde el estatismo de la cámara, para simular el tiempo real y respetar la continuidad de la acción.

Al ver *La tarea*, el espectador empieza por preguntarse sorprendido si realmente es cine: un solo plano, una cámara que mantiene la misma posición frente a dos personajes que hablan sin cesar y salen a veces del campo visual, dejando vacía la pantalla. (...) Poco a poco nos hacemos cómplices de un juego de actitudes engañosas entre los dos personajes que parecen querer ocultarse algo recíprocamente. (...) Pero toda la verdad solo surge al final. Nos enteramos de que Virginia no es Virginia, sino María; que Marcelo no es Marcelo, sino José, su marido, y que este la ayuda a rodar una película para la escuela de cine en que ella estudia.¹

Reflexión sobre el poder absoluto de quien sostiene el punto de vista, es decir, la cámara (en este caso una mujer), *La tarea* pone de relieve la mirada potencial y necesariamente voyeurista, morbosa y en ocasiones hasta semipornográfica de quienes hacen el cine, pero llega incluso más lejos: desentraña el carácter fictivo, semienajenado y fantástico de toda representación escénica. El estatismo del encuadre, la actuación por momentos farsesca y distanciada, además de la complicidad del auditorio, consciente desde el principio de que todo lo que ocurre está puesto en función de una cámara, le confieren a *La tarea* el más alto nivel de autorreflexividad patente en el cine latinoamericano de esta época, pues el espectador es compulsado a distanciarse, a entrar y salir de la ficción, a colocarse en posición de testigo y de juez.

Una de las mujeres que protagoniza la comedia coral y sentimental *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1996), también asume una tarea audiovisual: la realización de un documental sobre la vida en pareja, y para ello realiza entrevistas a familiares y amigos. Con este pretexto argumental, el director incorpora escépticas reflexiones sobre el matrimonio y el naufragio del romanticismo, a la vez que se apropia de recursos visuales típicos de la televisión, la publicidad, el video clip y el llamado cine directo, aquel que pretendía plasmar espontáneamente la realidad sin la marcada intervención del documentalista.

¹ José Carlos Avellar en "México: La afición por el melodrama", artículo aparecido en *El Correo de la UNESCO*. Número julio-agosto, 1995.

A los años 30, y a las películas norteamericanas de aquel período, se refieren Carlos García Agraz y su guionista Consuelo Garrido en *Mi querido Tom Mix* (1991), la historia de una solterona cinéfila, aliada a un niño, en el propósito de resucitar heroicos *cowboys*. Así, el filme se transforma en mística, ingenua, inclasificable mezcla de ficciones, que trastorna conscientemente los conceptos de verismo y ensoñación en un todo indistinguible. Además de acarrear reflexiones sobre la soledad fabuladora que caracterizan a todo cinéfilo, y sobre la posibilidad de naturalizar en otros contextos el heroísmo estereotipado del *western*, García Agraz le confiere otros matices autorreflexivos una vez que su propio hijo es el niño que acompaña a la solterona en esas aventuras que refractan, burlescas, las incidencias de mil oestes, comedias y melodramas. El mismo director emprendió en 1995 la realización de *Salón México* (*remake* del título homónimo dirigido por "El Indio" Fernández), otra vuelta de tuerca, desde contemporáneos puntos de vista morales y estéticos, a los temas de la cabaretera y el hampón *versus* el inspector del policía, triángulo que sirve de juguete para el reciclaje y reflexión intelectual sobre una época, y acerca del tipo de cine que le era consustancial.

A exaltar el poder transformador del cine, su influencia sobre el contexto, y a reafirmar la capacidad de este arte para proponer ideas y hacer que progresen las mentalidades, se consagran, desde diversas aproximaciones, la mexicana *El cometa* (Marisa Sistach), la brasileña *¿Quién mató a Pixote?* (José Joffily) y la argentina *El lado oscuro del corazón II* (Eliseo Subiela). En *El cometa* (1998) la protagonista es testigo de las turbulencias políticas, en tiempos de Porfirio Díaz y Francisco Madero, hasta que encuentra el amor de un joven fascinado con el recién inventado cinematógrafo y además decidido a filmar los históricos acontecimientos que sacudían a México en aquel entonces. El brasileño Joffily toma de texto básico el filme *Pixote* (1980) de Héctor Babenco, para conformar inusual secuela que reexplora los temas de la violencia y la exclusión a partir de continuar las brechas temáticas abiertas por aquella película. Y Subiela se toma de modelo a sí mismo, es decir a su propia película *El lado oscuro del corazón* (1991) para reiterar, en injustificada

continuación, las pesquisas del poeta insatisfecho, *alter ego* del propio cineasta.

Casi todos los filmes del cubano Juan Carlos Tabío (desde *Plaff* hasta *El elefante y la bicicleta*), muestran la complacencia del realizador en el rejuego melodramático y cómico que ponga en evidencia el carácter de la representación, de la puesta en escena. Es cierto que, en mayoría, sus filmes buscan la empatía con el espectador implicándolo en la fluidez de una narración cronológica y diáfana aristotélica, pero prevalece la intención por distanciar al público, por dejarle en claro que se trata de una ficción reconstruida a partir de ciertas intenciones e ideas. *Plaff* (1988) significa la iniciación plena en ese juego brechtiano. Los múltiples cabos sueltos de la anécdota, la edición conscientemente atropellada, la actriz hablándole al equipo de rodaje en algún momento "cumbre" de su conflicto, los finales de rollo evidenciados a voces por el supuesto proyccionista, el parche surrealista del final (cuando la tortugueta talismán se transforma en delirante galápagos y aparece la propia protagonista revelando el misterio de los huevazos), todo apunta a reforzar la reflexividad del espectador y su distancia crítica, con la intención de liberarlo de la tiranía afectivo-anecdótica secularizada por el cine convencional.

El verismo testimonial de los primeros filmes de Tabío es abandonado, formal y provisionalmente, para realizar la farsa metafórica *El elefante y la bicicleta* (1994). La Fe se llama esta isla imaginaria, adonde llega el recién inventado cinematógrafo. Sus habitantes ven cortado el frágil puente de madera que los une al resto del mundo, y desde entonces el cine (vía Eisentein, Chaplin, Titón, Rocha, Buñuel y el Hollywood de aventuras) se convierte en la única fuerza inspiradora para transformar una realidad aislada, castrante y opresiva. Cinco siglos de historia latinoamericana, como en el Macondo garcía-marquiano, transcurren en este homenaje al cine concebido también para celebrar su centenario. Entre el prólogo, cuando unos niños discuten si las nubes semejan elefantes o bicicletas, y el epílogo, con el público sentado ante una pantalla que muestra cubanos trabajando en el campo, coreografiados al modo de los musicales clásicos, el filme no para de colocar en

tela de juicio la utilidad y funciones del cine en estas tierras de América.

El único contacto con el mundo exterior de los habitantes de un pueblo perdido en la Patagonia, en *El viento se llevó lo que* (1998) se verifica a través de las películas viejas; pero he aquí donde el filme fluctúa y se tambalea entre el homenaje al ritual contemplativo del deslumbramiento con las imágenes, y las múltiples compulsiones que implica atrapar, definir, testimoniar el mundo a través de una cámara. ¿El cine es hechizo o carta de ciudadanía, magia o reglamento, éxtasis, pandemonio, letra, sentido...? Filme-sinfonía del nuevo mundo y del séptimo arte, arquitectura con basamento en la dislexia y la atonalidad, rapsodia de sombras chinescas que asumió la imperfección como área de juegos, la obra mayor de Alejandro Agresti aspira a dinamizar el diálogo con el espectador y, de paso, intenta el somero replanteamiento de algunos estilos, géneros y lenguajes que en el cine han sido. Filme de la fracción y el escorzo, de fuga hasta el confín del mundo —solo en sus márgenes puede inventarse todo de nuevo— por momentos recuerda la colectiva alucinación de *Cinema Paradiso*, o la irrefrenable voluntad creativa, en medio del páramo, que asistía a *La película del rey* (1986). Por cierto, el autor de este último título, Carlos Sorín, junto con Agresti y Tabío clasifica entre los directores latinoamericanos que con mayor ahínco difumina los límites entre realidad y ficción (*Historias mínimas*, 2002), juega con el absurdo en combinación con el realismo referencial de la *road movie* clásica (*Eversmile New Jersey*, 1989), todo ello apuntando a sembrar el relato de evidentes señas enunciativas, de elementos distanciadores que favorezcan la reflexividad del público.

No te mueras sin decirme adónde vas (1995), de Eliseo Subiela, sintetizaba los principales temas sobre los cuales venía trabajando el autor hasta ese momento (muerte y amor, reencarnación y poesía, humanismo e indiferencia) mediante metafórico homenaje al cine, materializado en utópicos inventores de aparatos que abren puertas insospechadas, hacedores de milagros, capaces de crear una máquina de recolectar sueños, evidente alegoría y loa sentimental al dominio fantaseador del séptimo arte.

Otro ámbito de intertextualidades autorreflexivas elige Subiela para homenajear al cine todo y en particular al argentino en *Pequeños milagros* (1997): la protagonista, Rosalía, sueña en blanco y negro con las heroínas del cine mudo (referidas a las matines que alegraron la infancia de Subiela), esta muchacha hace de hija de Ana María Picchio y Héctor Alterio, la pareja protagónica del celebrado melodrama *La tregua* (1974); Rosalía es interpretada por la joven Julieta Ortega (hija del músico Palito Ortega), el hada es Guadalupe Subiela, hija del realizador; y finalmente un personaje viejo y ciego pide la misma música que se utiliza en el clásico *Crónica de un niño solo* (1964), cuyo realizador Leonardo Favio fuera asistido por Subiela en la época en que este último llegaba al cine.

Martín Hache (1997) la película más personal de Adolfo Aristarain, afrontaba las crisis afectivas y laborales de un realizador argentino radicado en España—como el propio Aristarain—y de soslayo le ajustaba las cuentas a la tensa relación productor/cineasta. Los tres personajes mayores de la trama, estrechamente relacionados con el mundo del cine, reflexionaban sobre la identidad, la tolerancia, la capacidad afectiva, el vacío y la intransigencia de una generación a la cual pertenecen, también, los actores elegidos. El filme terminaba siendo, entre muchas otras cosas, angustiada reflexión sobre los entretelones de inactividad y concesiones que rodean a ciertos realizadores y artistas obligados al exilio político o económico.

A reseñar las culpas, prejuicios, aprensiones y límites de otra *troupe* de rodaje, que se interna en las montañas bolivianas para realizar una película-crítica sobre la conquista de América, se dedica *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), de Jorge Sanjinés, otro notable ejemplo no solo del subgénero llamado cine dentro del cine, sino de la intencionalidad que puede alcanzar la reflexión sobre el medio en tanto espejo de muchas otras realidades y representaciones mentales.

Para celebrar un siglo del invento de los Lumiere, Nelson Pereira Dos Santos concibió *Cine de lágrimas* (1995), melodramática historia de un cineasta que busca en archivo un viejo filme mexicano visto por su madre, años atrás, antes de sui-

cidarse. De tal pretexto argumental se vale el veterano realizador brasileño para antologar, cronicar y comentar la edad de oro, el período clásico del melodrama latinoamericano. Llama la atención la calidez del homenaje a un género denostado por toda una generación de cineastas, los del Nuevo Cine Latinoamericano, de la cual Pereira Dos Santos ha sido uno de los máximos gurúes.

El personaje protagónico de *Baile perfumado* (Paulo Caldas, 1996) es también un joven religioso, aspirante a director de cine, quien colecciona información e investiga entre muchas personas antes de filmar la historia de Lampiao, el famoso cangaceiro. Terminado el filme no consigue exhibirlo, prohibido por el gobierno de Getulio Vargas. Si Nelson Pereira Dos Santos fabrica un director ideal que además idealiza un período del cine, Paulo Caldas se remite a personajes reales, utiliza fragmentos del filme cuya historia relata, y al mismo tiempo acomete dimensionado discurso sobre el antagonismo entre tradición y modernidad, entre lo universal y lo regional, con esta suerte de *road movie* recargada de significaciones.

No siempre es el mismo cine (desde la cita o a partir de evidenciar los modos en que se realiza) la disciplina artística elegida para discursar sobre el poder o las imitaciones de la representación filmica. En las argentinas *El dedo en la llaga* (Alberto Lecchi) y *La nube* (Fernando Solanas), en las cubanas *La bella del Alhambra*, *Papeles secundarios* (Orlando Rojas) y *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotto) y en la mexicana *Santa Sangre* (Alejandro Jodorowsky) era el teatro el medio elegido para alegorizar indirectamente la capacidad fictiva del cine, mientras la radio suplía al séptimo arte en tanto objeto de análisis, núcleo irradiante de drama en *¿Dónde estás amor de mi vida...?* (Juan José Jusid) y *El chacotero sentimental, la película* (Cristian Galaz).

Respecto a la televisión, elegida como estrategia argumental autorreflexiva, ya asegurábamos en el capítulo anterior que el cine en Latinoamérica no solo se veía moldeado formalmente por la estética televisiva (video clip, telenovela, *reality shows*) sino que en muchos filmes se hacía alusión expedita al inmenso poder de este medio, a su doble carácter de instrumento enajenante y

develador, muchas veces sugiriendo paralelismos entre las capacidades y manquedades de ambos medios: *Días mejores vendrán* (Carlos Diegues) y *Cómo nacen los ángeles* (Murillo Sales), *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera) y *Bolívar soy yo* (Jorge Ali Triana), *Todos somos estrellas* (Felipe de Gregori), *Apariencias* (Alberto Lecchi), *El hombre que imaginaba* (Claudio Sapiain), todas ellas alusivas al universo televisual como poderoso medio creador de fábulas y ficciones.

Hacia el final de la brasileña *Ciudad de Dios* (2002) se muestran los rostros verdaderos de los afavelados en supuesto material de archivo que reproduce con exactitud algunas escenas del filme, en franca evaluación del futuro emanada desde la propia puesta en escena del filme, al cual se le confiere así carácter documental. Además, la profesión de fotógrafo del protagonista, puede verse cual índice intertextual y autorreflexivo sobre la capacidad de la cámara para aprehender la realidad, puesto que en varias ocasiones la acción dramática está contemplada desde el encuadre visual de su lente.

El lado cierto de la vida errada (Octavio Becerra, 1996) muestra a un demente encerrado en enajenante diálogo con la pantalla del televisor, que replica el drama que lo confina. La cuarentona que sueña con hacerse actriz-estrella y termina doblando al portugués un novelón norteamericano (*Días mejores vendrán*, 1990), junto al director de doblaje que quiso alguna vez hacer cine, representan no más que el triste ensimismamiento de algunos artistas latinoamericanos obnubilados con Hollywood y Disneylandia, mientras sus países reclaman la mirada auténtica y comprometida que difícilmente podría ofrecer Norteamérica.

En *Pizza, birra, faso* (1997), uno de los personajes está viendo en televisión el filme *Tarde de perros*, que además de prefigurar de algún modo el destino de estos bonaerenses marginales, provoca comentarios autorreflexivos del televidente-personaje.

El ansia deificadora de los medios se ve expuesta, solemne y cínicamente, por los guionistas que, ante los ojos confundidos del espectador, enhebran la historia de Jesús-Kennedy-Che-Marat-Lennon en la cubana *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotto, 1995). Menos ambiciosa, la brasileña *Buffo y Spellanzani* (Flavio

Tambellini, 2001) entrecruza también la creación de un escritor de novelas con la misma ficción que se está redactando, mientras corre en paralelo la trama policiaca sobre un investigador insoportable, cuyo destino se trenza con los designios del escritor demiurgo. Tanto el filme cubano como el brasileño apuestan por la franca abolición de las fronteras entre "lo real" y lo representado.

Los límites entre testimonio documental y representación filmica, la confusión de lo público y lo privado, la mirada del creador en constante vínculo con esas fuentes que lo nutren son puestos en evidencia en *El chacotero sentimental, la película* (1999), debut en el largometraje del periodista, realizador de documentales y video clips, Cristian Galaz. El filme chileno no solo escenificaba las tres historias personales confiados por los oyentes al programa de radio que le sirve de nombre al filme, sino que además se adentra en los entresijos de la realización del espacio radial, en una suerte de *making of* del programa, de modo que los tres segmentos mayores, *Patas negras*, *Secretos* y *Todo es cancha*, vienen a ser ficción dentro de la ficción, desembragues hipodéuticos que confirman el sentido de la anécdota primaria: la relativa a un locutor y al modo en que realiza su programa, espacio dramático en el cual se incrustan los demás segmentos. El marcado realismo de una mirada respecto al contexto social avala la tesis autorreflexiva de que los medios, tanto la radio como el cine, aboguen por acercarse espontánea y francamente al contexto social, denunciando sus problemas y mancuadades.

Menos cargada de elementos sicosociológicos, y más propensa a lo melodramático fue la similar argentina *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?* (1992) del experimentado Juan José Jusid, en la cual también se discursa emotivamente sobre la soledad y la necesidad de afecto a partir de un programa de radio que concentra una serie de historias de filiación más abiertamente romántica, pero permanece el interés del realizador por exhibir los interiores de un medio (la radio) en tanto excusa para reflejar el poder expositivo del cine a la hora de acercarse a las angustias contemporáneas.

La trama de *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2001) confunde realidad y ficción en la biografía imaginaria de este actor televisivo

Latitudes del margen

que entra y sale a voluntad de la alucinación pública y colectiva que lo identifica con El Libertador en persona, luego de haber interpretado a Bolívar en una telenovela. Sátira histórica, al pasado y al presente de Colombia, y de Latinoamérica, parodia del mundo telenoveleros con su vanidad, histerias colectivas y mitologías compartidas, el filme se atreve a encontrar paralelismos entre los traidores y entreguistas de ayer y de hoy, al tiempo que reflexiona sonriente sobre la necesidad de los mitos en estas tierras, y manifiesta el imperativo de que las pantallas se mantengan atentas a la palpitación de la contemporaneidad y a los destellos originados en las tradiciones y en la historia, recuperación vinculada necesariamente con la sobrevivencia del cine en Latinoamérica, como veremos en el último capítulo.