

El rumbo del cine hispanoamericano. El eterno caminar de Lake Tahoe

Escrito por : Gabriel Domínguez Partida



RESUMEN

El presente artículo parte de la pregunta ¿Hacia dónde va el cine hispanoamericano?, de la cual se obtiene una respuesta aplicada al discurso fílmico de *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008) en donde se explora el minimalismo como una de las técnicas más utilizadas actualmente por los realizadores hispanos para expresar su preocupación hacia un sentido común de humanidad, de esta forma se plantea una nueva vertiente que explora nuestro cine al separar su rumbo de las propuestas que genera, en su mayoría una industria como la norteamericana, de ahí que el cine hispano, encuentre una voz universal al enfocar la problemática al interior del individuo particular y su entorno para de ahí partir a la estructura macro de una colectividad compartida que ha dejado de ser el epicentro de las historias.

Palabras Clave: *Lake Tahoe*, minimalismo, estética hispanoamericana,

ABSTRACT

This article begins with the question, at where will goes Hispanic American cinema? This obtains her answer applying an analysis of the *Lake Tahoe's* (Fernando Eimbcke, 2008) film discourse. Where minimalism is explored as one of the most used techniques, currently, by Hispanic filmmakers, to express their concern to a humanity's common sense; so, with this, begins the new dimension that explores our cinema by separating its course of generating proposals of some industries, mostly as the U.S., hence the Latin cinema, find a universal voice to approach the problem within the individual and its environment, starting point of

the macro structure of a shared community that is no longer the epicenter of the stories

Keywords: *Lake Tahoe*, minimalism, Hispanic aesthetic,

Este escrito pretende plantear a través de un análisis particular de la cinta *Lake Tahoe*, la visión con la que los nuevos cineastas mexicanos han irrumpido en la escena cinematográfica y con ello relegar a segundo término una estructura de denuncia social que tanto tiempo permeó en el cine nacional, además, contrario a las cinematografías de otros países, se vislumbra cómo el cine hispanoamericano ha roto con las pautas planteadas del cine contemporáneo para demostrar que utilizando un reducido lenguaje audiovisual es posible contar una historia con gran profundidad.

En el constante caminar del cine hispanoamericano los espectadores nos hemos presentado ante la disyuntiva de consumir este cine más cercano o dejarlo diluirse entre las diversas propuestas de una industria dominante como la norteamericana, en el fondo del espectador, el morbo dubitativo al que se enfrenta, lo lleva a cuestionarse si se encuentra o no preparado para ponerse al tú por tú con una idiosincrasia hecha celuloide que compartimos, o simplemente dejarse seducir por aquel cine “malo por conocido” en muchas ocasiones.

En el vaivén de las formas y los fondos, el cine hispanoamericano ha buscado reconstruirse y reinventarse para hacer frente a su público más difícil, el propio; con ello ha intentado romper esa animadversión que permea hacia el cine que nos llama pues compartimos más con él que con el del vecino del norte.

Así, el cine hispanoamericano, sobre todo aquel proveniente de Latinoamérica, ha registrado un cambio radical no solo en los contenidos que había desarrollado desde sus orígenes, si bien Jorge Ruffinelli en el ensayo *Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina* explica la evolución de dicha cinematografía para consolidar un “nuevo cine” y Andrea Molfetta profundiza en la transformación del “héroe” del relato, en la disertación *Naturaleza y personaje en el cine Latinoamericano del nuevo siglo*, también es necesario señalar que el proceso de metamorfosis del cine latino se ha dado también en la forma, permeando nuevas estructuras estilísticas contrarias, en muchas ocasiones, a la dirección que se han planteado otras cinematografías mundiales.

En el caso de México es necesario reconocer, en sus inicios, su vinculación directa con la industria fílmica estadounidense, no solo por la cercanía geográfica sino también por la influencia que las estructuras cinematográficas de este país ejercieron por mucho tiempo en el desarrollo de técnicos y profesionales del cine en México, “el cine mexicano alcanzó sus mejores momentos de 1941 a 1950 representado la época de oro, porque al recibir apoyo de Hollywood, mejoró la calidad en sus películas, amplió su temática, llegó fuertemente al mercado hispanoamericano y la industria captaba divisas consolidando una burguesía cinematográfica.”^[1]

Las modificaciones de las reglamentaciones del país y la repetitiva formulación de similares planteamientos cinematográficos, propiciaron un declive en calidad y cantidad de filmes en México así como el distanciamiento de la industria norteamericana. Imelda González explica que a partir del sexenio iniciado en 1978 la política del estado por apoyar la cinematografía dio un viro brusco para retornar a una “reprivatización”, luego de que en el sexenio anterior se buscara que el gobierno apoyara la producción cinematográfica para crear una industria nacional independiente, este ir y venir contribuyó al declive del cine mexicano pues por un lado se perdió el apoyo gubernamental, dejándolo a su suerte, por el otro se apostó a que industrias enfocadas en la producción de contenidos televisivos hicieran su incursión en la pantalla grande, lo que devino en un detrimento en la ya de por sí paupérrima producción cinematográfica.^[2]

Este decaimiento de la industria provocó que surgiera una nueva oleada de cineastas cobijados por el cine independiente, lo que les dio total libertad para trabajar y replantear la idiosincrasia de la cinematografía nacional, tal como explica Ruffinelli. “El ‘nuevo cine Latinoamericano’ se desarrolló a partir de la diversidad económica, política y social... se independizó de la producción de estudios, cuya influencia disminuyó hasta desaparecer después de los cincuentas, dando paso a un innovador y vigoroso cine independiente”.^[3]

El nacimiento de este cine independiente generó un replanteamiento de los modos y temáticas que hasta ese momento se desarrollaban nacionalmente, Ruffinelli explica en ese sentido que el nuevo cine de autor de los países hispanos se volcó a trabajar en desarrollar diversas cualidades artísticas que lo alejaron del cine comercial y se apostó por un “público de festivales” más arriesgado para comprender nuevos estilos y expresiones que enmarcaban propuestas ideológicas específicas.^[4]

Si bien el Nuevo Cine Latinoamericano surgido de los años cincuenta en adelante transformó al individuo en colectividad y se vinculó casi de forma directa con el cine documental en la búsqueda de una denuncia social; con la llegada del nuevo milenio, Ruffinelli explica que el cine retornó a las preocupaciones existenciales del individuo. “De la épica de masas del ‘Nuevo cine’ se pasó a la individualización; de lo colectivo se pasó a la exploración de la identidad personal.”^[5]

En México, el cine que autores como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Gabriel Retes, por mencionar algunos, —cuya búsqueda era una crítica a las problemáticas sociales actuales— poco a poco fue cediendo terreno a un cine cuyo eje era la crisis del individuo y a nuevos cineastas forjados en el nuevo milenio. Nombres como Carlos Reygadas, Amat Escalante, Fernando Eimbcke, Julián Hernández, Michel Franco, son ejemplos del grupo de cineastas que han realizado un cine íntimo, donde lo importante son los personajes, y la crítica social, aunque presente, es un mensaje en conjunto con el todo, donde el individuo se ve envuelto en las problemáticas y hay una crisis marcada hacia el interior.

Las características del cine del milenio buscaron un replanteamiento alejado de los convencionalismos del cine que comercialmente acaparaba las salas y que en su mayoría provenía de la industria estadounidense. David Bordwell señala que son cuatro los avances técnicos que han influenciado la estética del cine comercial y se han desarrollado y perfeccionado en las últimas décadas: una edición más rápida, donde la duración del plano es menor y el número de planos por filme ha aumentado considerablemente; el uso de lentes cortos y largos indistintamente en un mismo filme; el acercamiento de los encuadres en las escenas de diálogos; y una cámara en movimiento, siempre entrometiéndose y colándose en todos los rincones de la acción.^[6]

El cine del nuevo milenio no cambió la confrontación entre cine comercial y cine independiente; y lejos de adoptar algunas características del primero pugnó por desarrollar un cine diametralmente opuesto. Ruffinelli señala que el compromiso de este cine ante la cotidianeidad apostó por un estilo minimalista: "...desenvuelven un estilo desprovisto de énfasis, concentrándose en el nivel de la cotidianidad, olvidados de «cambiar el mundo», pero atentos a ese otro mundo que se desenvuelve ante sus ojos y en el cual deben buscar y encontrar sus identidades."^[7]

En la técnica, este cine minimalista optó por una economía narrativa, en contraparte a la edición rápida se privilegió a los planos contemplativos y a la larga duración de los mismos. El uso intercambiable de lentes no fue una opción y en la mayoría de los casos el personaje se presenta como un elemento insignificante ante la totalidad del plano, la cámara permanece fija y las acciones ocurren frente o fuera de ella, su movimiento es casi nulo y su presencia es solo indicativa, los cortes se redujeron y el tiempo real se hizo clave. Argumentalmente Molfetta explica hacia donde se inclinó el cine del nuevo milenio:

La historia no aparece como un campo de acción e intervención. Los filmes se sitúan todos en el presente actual, todos sin excepción, y sus tiempos históricos, generalmente, no superan el plazo de algunos días. No realizan síntesis, ni juicios históricos. No hay perspectiva histórica o política en estos relatos, ni en los asuntos, ni en el abordaje de la historia que hacen los personajes. Y veo esto como un síntoma peculiar nuestro o, más que como un síntoma, como una cicatriz de la ficción.^[8]

El minimalismo aplicado al cine: *Lake Tahoe*. El perpetuo retorno

Lake Tahoe (2008), segundo largometraje del realizador Fernando Eimbcke es un ejemplo que ilustra el minimalismo cinematográfico en la práctica, pues tanto la temática de la historia como en la presentación de la misma, el estilo y la narración, cumplen con una serie de patrones que permiten catalogar al filme en el ya mencionado nuevo modo de hacer cine. Si bien algunas de estas características también pueden ser encontradas en el primer trabajo del

realizador, *Temporada de patos* (2004), es *Lake Tahoe* la que cumple al pie de la letra la fórmula.

La historia sigue los pasos de Juan, un chico adolescente, que luego de chocar el auto de la familia, comienza a buscar la forma de repararlo, en el camino conocerá a un mecánico anciano, Don Heber, cuya única compañía es un perro; Lucía, una jovencita, madre soltera y dependiente de una tienda de refacciones que sueña con ser cantante de rock; y al joven encargado de dicha tienda, David, quien es fanático del karate y de Bruce Lee. En su recorrido, Juan, regresa constantemente a su hogar, donde su madre se encuentra sumida en la depresión ocasionada por la muerte de su esposo, mientras su hermano menor tiene que arreglárselas solo. Tratando de rehuir a estar en su casa, Juan continúa con su odisea solo para atestiguar el desprendimiento de Don Heber de su perro, iniciar una amistad con David y tener su primer encuentro sexual con Lucía. Juan finaliza su recorrido en su hogar para cuidar de su hermano y de su madre, con lo que asienta el primer paso para superar la muerte de su padre.

De acuerdo a lo explicado por Molfetta, se puede reconocer a ese cine minimalista en la brevedad de su anécdota y su presentación. *Lake Tahoe* ocurre en el presente, en un lapso de un día completo, la cinta inicia temprano por la mañana y finaliza aparentemente a la misma hora del día siguiente, su simplicidad no apela a hacer un juicio de valor ni una crítica histórica social, al contrario el relato se vuelca en la crisis que sufre una familia por la muerte del padre, en específico en cómo Juan enfrenta dicha crisis establecida a través de su constante ir y venir del hogar sin permanecer por mucho tiempo y siempre huyendo.

La ficción, en este relato, apela a construir un micro universo en el que dota a los personajes de la misma simplicidad de la historia, no se les conoce mucho, ni se profundiza en sus emociones o situaciones. El espectador solo es capaz de sacar deducciones por lo que ve sin que en realidad se trate de mostrar algo más allá de la mera imagen, siendo el más “elaborado” de los personajes, Juan, de quien poco sabemos, más que su frustración ante la actitud de su madre y su impotencia hacia la muerte del padre, ilustrada a través de tres escenas específicas: el arranque de ira de hacia el coche al golpearlo con el bate de béisbol, el llanto frente a Lucía cuando ella se desnuda, y el coraje en el momento en el que insisten por teléfono en hablar con su padre. Tres escenas que aunadas con el final del relato permiten comprender de forma escueta los sentimientos que invaden a Juan.

Situación que Molfetta explica y concluye que el nuevo cine Latinoamericano del milenio ha buscado la forma de simplificar la sintaxis fílmica y se ha asentado en un plano meramente superficial en el cual el filme cumple, siempre y cuando esboce someramente a los personajes en relación con sus características espaciales para de ahí provocar que el espectador intuya o especule sobre sus objetivos.^[9] Así, Juan, es descrito a través de su contexto espacial, en su mayoría errante ante la vastedad del paisaje rural, al cual se referirá más adelante, en

completa soledad. Sumado a las acciones descritas, el espectador formula su suposición sin que ésta sea del todo resuelta.

Particularmente, Molfetta señala que son los filme sudamericanos contemporáneos los que en su mayoría utilizan el modelo del viaje para ilustrar el argumento de sus relatos, sin que se presente una solución verdadera al conflicto, sino simplemente el personaje continua en ese deambular.^[10] Aún cuando el filme es mexicano, el viaje de Juan encaja en dicha categoría. Al igual que los personajes que describe Molfetta, Juan parecería ir a ninguna parte, el filme inicia con el recorrido de Juan en auto y su consecuente impacto con un poste, lo que lo obliga a avanzar a pie por las calles de la ciudad, siempre en un ir y venir de distintos lugares. El pretexto de la búsqueda es lo de menos, un mecánico, la pieza del auto, David, el perro de Don Heber, cualquier cosa que lo mantenga en un viaje en el que una vez conseguida la supuesta meta, el personaje continúa avanzando con tal de no regresar a su punto de partida, su hogar, sin embargo, lo hace en más de dos ocasiones.

El viaje de Juan, al contrario de los personajes descritos por Molfetta, parecería llegar a un fin al decidir volver a su casa para permanecer en ella, pero en realidad poco o nada encuentra que lo haga cambiar. Si bien la “transformación” se da, ésta no parece venir de ningún lugar en específico de los que frecuenta, ni de su relación con Lucía o su amistad con David, ni de explotar en contra del auto o de presenciar la despedida de Don Heber de su mascota. Al final parecería que el deambular termina simplemente porque debe de hacerlo, sin justificación clara:

Hay en los personajes de estos filmes, casi siempre, antes que el descubrimiento de una nueva situación, el luto por lo perdido, por aquello que se dejó atrás. Como viajantes son, de cierto punto de vista, pasivos, llevados por una circunstancia irremediable que los mueve... Pero no las motivaciones del viaje, en tanto sus resultados les competen por entero a ellos mismos. Todos son viajes emprendidos por sujetos que son empujados por sus historias, y no viajes que el sujeto emprende con espíritu de búsqueda: Estos viajes, más que un recorrido propuesto con un punto de llegada, parecen fugas o preámbulos desorientados.^[11]

El espectador presencia el viaje de Juan iniciado, sin saber a dónde va o por qué lo emprendió, así como no conoce su motivación tampoco conoce su objetivo. Por un lado, su misión es huir; por otra parte, constantemente regresa a los mismos lugares, sin avanzar. El viaje de Juan es empujado, en las ocasiones en que regresa a casa, por la presión y no porque lo desee, simplemente porque no encuentra la razón para dejar de hacerlo. No hay un punto final, su jornada no terminará en ningún lado, simplemente al retornar.

La apatía y la opresión de los espacios íntimos que Molfetta señala haber encontrado en los filmes que ha visto, también están presentes en este relato, Juan es apático a lo que lo rodea, en un momento decide acompañar a David y ayudar a Lucía influenciado por la opresión destilada de la indiferencia de su

hogar y en su “huída” acude a los únicos lugares que le parecen acertados para refugiarse.

El espacio como elemento significativo del minimalismo

En este sentido de opresión, la condición rural del filme, los grandes espacios abiertos, las calles vacías, en las que Juan transita, insertadas en un paisaje siempre visible (el cielo y la naturaleza siempre presentes) se convierte en un espacio de reflexión para el personaje, que aparentemente deambula ensimismado en sus pensamientos. “...es el escenario de desplazamientos desorientados, que no indagan nuestra identidad colectiva. Es escenario de indagaciones personales, irresolutas.”[\[12\]](#)

El espacio se construye como un obstáculo para el personaje, como un distanciamiento que debe ser recorrido de principio a fin, una ruptura con el visionado del espectador que se enfrenta a un “no fluir” del tiempo ante la necesidad de recorrer amplios parajes naturales, una soledad a la que en la mayoría de las ocasiones se enfrenta el personaje en su caminar. Esto provoca, según señala, Molfetta, una densidad del tiempo, una pesadez que poco parece estar relacionada con la progresión dramática del relato interponiendo una barrera entre lo que ocurre dentro del personaje y la visión del espectador. Un tiempo de pausa que termina por afectar y que en su mayoría alarga el relato de *Lake Tahoe*, incrementa la distancia entre la problemática y la solución, lo que propone un tiempo real con mayor verosimilitud para quien lo presencia.[\[13\]](#)

“(...) esta *pausa* que surge en el contacto con la naturaleza se presenta de algún modo naturalizando una situación opresiva y todavía colonial, naturalizando lo que es histórica y políticamente construido, explicable y pasible de transformación... parece que esta estética cinematográfica posee una deuda crítica con nuestros contextos de pobreza.”[\[14\]](#) Pobreza reafirmada no solo por la constante referencia a la naturaleza, sino por la ruralidad completa, la marginación del pueblo descubierta en las fachadas, en las calles, en los lugares; pobreza que exhalan las poblaciones alejadas y contrastadas con las grandes urbes, puesta en segundo plano, pero que al igual que en muchas cintas Latinoamericanas mencionadas por Molfetta, está presente como marco escenográfico de la historia.

En la foto 1, se puede observar uno de los primeros planos de la cinta en donde Juan se convierte en un elemento más de un paisaje áspero, que solo puede ser interpretado en conjunto con los demás planos similares en los que Juan camina para ilustrar la larga distancia que conlleva su peregrinar, sin embargo por separado el plano solo sirve para enmarcar un lugar geográfico en el cual Juan es un elemento más, una parte del decorado. Un plano sobrante puesto que ninguna información aporta a la historia del relato, solo la función del tiempo real.



El minimalismo narrativo. Las temáticas

Para analizar a fondo el minimalismo utilizado en las estrategias narrativas tanto visuales como auditivas es necesario, en primer lugar, profundizar en las temáticas que la película desarrolla. A través de las situaciones que presenta el relato es posible encontrar una serie de subtemas que giran en torno a dos macro temas recurrentes, la familia y el duelo.

Referente durante toda la historia resulta el proceso de duelo por el cual atraviesan Juan, su madre y su hermano. “¿Qué es el pésame?” pregunta un Joaquín asilado en su casa de campaña instalada en el patio a un Juan caminante, a partir de ahí las inferencias del espectador acerca de la muerte del padre continúan acentuándose, se reflexiona sobre la depresión de la madre encerrada en el baño de la casa, las constantes referencias a los álbumes fotográficos que tanto Joaquín como la madre observan, y se corona con la aparición de un cuaderno plagado con recortes del padre.

El duelo también es metafórico, cada uno de los personajes sirve como catalizador de la situación. Don Heber se desprende de su único amigo, un perro quien ha encontrado un lugar para ser feliz. La tristeza se denota, sin embargo Heber renuncia a él, la pérdida se hace presente, pero aunque es dolorosa, es liberadora, en aras a un lugar mejor. Con David la situación es distinta, pero al mismo tiempo liberadora, la frustración de Juan, la impotencia ante la partida de su padre y el sopor de su madre, se refleja en cada batazo que propina al auto familiar, como si Juan tratara de esa forma descargar todo el rencor por un abandono precipitado. La última etapa del duelo se presenta ante Lucía. Ella, desnuda, seduce a Juan pero la tristeza se hace presente y él llora desconsolado, el dolor se manifiesta y lo afecta, su padre ha muerto. El duelo manifestado en esos tres estados termina por reconocer que siempre hay un nuevo día para comenzar. Amanece y Juan regresa a su casa, la vida sigue.

Final que sirve para afianzar el otro tema central del relato, la familia, presente en todos los personajes y en forma tan disímolas la una de la otra. Juan regresa con ellos, entiende en su recorrido que aún debe luchar por su hermano y su madre. A su regreso besa a su madre, consuela a su hermano y lo ayuda a preparar el desayuno. Hace eco la figura del padre, presente a través de los recuerdos, las fotografías, su uniforme del equipo, la calcomanía que tanta desavenencia causó en la familia y que remite a un lugar al que no pertenecen y al cual nunca asistirán juntos, sin embargo, *Lake Tahoe* se hace presente como un lazo conectivo más.

Familias disfuncionales pero presentes en cada uno de los personajes y de las cuales Juan también es partícipe, Lucía, la madre soltera adolescente que cuida a su bebé a la que Juan asiste como “niñero” para que ella pueda asistir a su concierto de Jessy Bulbo; David quien lo invita a desayunar junto con su madre aunque esto implique una perorata religiosa por no rezar antes del desayuno; y la comentada “familia” entre Don Heber y su mascota, único vestigio de compañía que copia los hábitos del amo. Familias desbaratadas que dejan como moraleja que la familia importa, sin interesar que ninguna sea perfecta, y es que ¿quién tiene una familia feliz?, termina por ilustrar Eimbcke.

No es casualidad la forma en la que las familias son ilustradas, si bien Juan nunca es capaz de convivir con los dos miembros de la suya al mismo tiempo, su madre siempre apartada y solo algunos momentos compartidos con su hermano, no sucede igual con las demás. La presentación de ellas es completada con la presencia de Juan, él se convierte en el elemento integrador de una nueva familia, la cual siempre está incompleta, y solo a través de su presencia termina por generar la triangulación necesaria para completarse (Ver foto 2, 3 y 4). Así Juan se vislumbra como el elemento faltante de su relación familiar, él es el nuevo padre de familia y es necesario su retorno para ocupar el lugar que le corresponde dentro de la suya.





Otros temas presentes en el relato son la amistad (David – Juan, Heber – perro) que por un lado se gesta y se afianza. “Te dije que te iba a arreglar tu coche” menciona David a Juan ante la decepción de éste porque el auto no funciona con la segunda refacción conseguida, para acto seguido, ser testigos de cómo David roba la pieza “cara” de otro automóvil. Lo mismo sucede con Don Heber que ante la visión de felicidad de su mascota con otra “familia” decide renunciar a ella para sacrificarse por la felicidad del otro. Amistades que implican sacrificio, pero que engrandecen al ser humano, “Quién es tu *sensei*” bromea David con Juan al reparar el auto.

Completan la serie de subtemas, la religión (el fanatismo) presente en el personaje de la madre de David, mismo fanatismo que desarrolla su hijo hacia las artes marciales con un homenaje al karate y *Operación Dragón* (*Enter the Dragon*, 1973), el sexo, la música, la maternidad y la hermandad. Además de la pobreza, marco escenográfico, no desarrollado como temática.

La función del plano como elemento narrativo minimalista

Así, los temas que Eimbcke plantea a lo largo del relato, son ilustrados a través del cine minimalista que tanto Molfetta como Ruffinelli disertan y explican como tendencia del cine hispanoamericano contemporáneo. Visualmente el ritmo de la narración termina por contrastar con la puesta en cámara del relato. Al deambular de Juan se le antepone la estática visión de la cámara que no realiza movimiento alguno. Encuadres fijos que son testigos de las acciones de los personajes, registrándose solo tres movimientos de cámara en todo el relato. Dos de ellos en el primer recorrido de Juan a su casa, la cámara al igual que él avanza unos cuantos metros siguiendo su movimiento, movimiento que termina por enmarcar el primer regreso al origen.

El otro movimiento, casi imperceptible, se realiza como presentación de uno de los personajes. Cuando Juan abre la puerta del baño en el cual se encierra su madre, descubre con decepción la tristeza en la que ella se encuentra sumida. Tras la cortina del baño, el personaje de la madre, sentada en la tina a medio llenar, con un álbum de fotografías sobre el excusado, llora desconsolada la muerte de su esposo, ahí la cámara se acerca con lentitud hacia ella. Un acercamiento ínfimo pero que logra transmitir la intimidad del momento hasta que, enérgica, decide correr a su hijo.

Planos fijos que terminan por encuadrar la vastedad del paisaje en una toma general que en su mayoría enmarca las acciones. Planos medios, completos y generales, que se vuelven como una barrera para los espectadores, una ventana puesta a una serie de instantes, en donde al contrario de las cintas que Bordwell explicaba, donde la cámara se inmiscuía por todos los lugares posibles o era subjetiva al grado de convertirla en un personaje más de la acción, aquí la cámara permanece, como en el cine clásico de Hollywood, estática para que el espectador sea capaz de captar su atención en el más mínimo detalle de una composición construida meramente para ser apreciada como si de una pintura se tratase.

Ahí los actores se mueven como en una puesta en escena teatral y la cámara es un testigo absorto inamovible como el espectador. Un ritmo llamado de *pausa* y que Molfetta explica es el que ha acompañado a los nuevos directores hispanoamericanos este milenio:

(...) las narrativas audiovisuales modernas ensayan la posibilidad de obstruir el acceso a la historia a través del obstáculo de la reflexividad, exponiéndonos a la lectura de un tiempo discursivo puro, puro relato, ritmo narrativo que Genette llamara de *pausa*, y que es absolutamente transtornador para el espectador, quien debe decidir el rumbo de su lectura sin referente, deteniendo, todo el funcionamiento del verosímil.^[15]

Pausa proveniente, como ya se había explicado, de la presencia de la naturaleza, pero reafirmada por la puesta en cámara, que a final de cuentas, a través de su amplitud de alcance, es la que determina la ruralidad en cuadro. Los grandes espacios desérticos de personas pero invadidos por el paisaje predominan la puesta en cámara propuesta por Eimbcke.

Otra estrategia recurrente es el uso de los fundidos a negros, situados para cortar la acción de la trama y dejar al espectador sin una pieza de lo que ocurre, pero también cortes que dan respiro a la historia, sugieren el transcurso del tiempo, avanzan el relato segundos, minutos o incluso lo que podría parecer horas. Dos funciones que terminan por hacerse de uso común a lo largo de la historia. Por un lado sembrar en el espectador la duda de construir los planos inexistentes a través del uso del sonido, trabajar la imaginación y deducir qué se presenta en esos fragmentos en donde la pantalla se torna oscura. Juan llora desconsolado en los brazos de Lucía (ver foto 5), sin embargo la acción no se completa, se vuelve inconclusa y remite de inmediato, tras el corte, al día siguiente y a Juan que se marcha de la casa (ver foto 6). En el inter cualquier cosa pudo haber ocurrido, sin embargo como espectador se logra complementar, no solo por el uso del sonido, sino por la secuenciación de planos que existe una relación carnal entre Juan y Lucía, la desnudez de ambos cede paso a Juan levantándose de la cama vestido para abandonar a Lucía desnuda acostada tras él. Indicado todo a través de la luz de la lámpara del buró que los ilumina abrazados en plena noche, en contraste con la luz del día que entra por las ventanas al levantarse Juan.



—



Ejemplos similares hay en todo el relato, la incursión de Juan al taller de Don Heber, en donde de nuevo la acción nos remite, después del corte, a Juan y Don Heber frente a frente; lo mismo ocurre cuando Juan y David entran al cine a ver *Operación Dragón*, el sonido fluye pero en el lapso fílmico, en la temporalidad real, la historia es obviada de un punto a otro; pero también ese fundido sirve para dar un ritmo al relato, dar por entendidos tiempos que pudieron ser reales, fragmentar las duraciones y dar la sensación de que ha transcurrido bastante. Juan llega a la refaccionaria y espera junto con Lucía a David, el fundido en este caso sirve para señalar que la espera corta se prolongó demasiado.

Elipsis fundamentales para obviar “tiempos muertos” que el realizador no quiere presentar y que estratégicamente corta y antepone a las pausas del relato. Eimbcke se decide a mostrar situaciones donde los personajes solo están frente a su tedio o su soledad y las intercambia por aquellas acciones importantes y que mejor apelan a la imaginación del espectador.

En ocasiones el plano general que presenta el relato obliga a que el espectador se quede aislado de las acciones que ocurren al interior de las locaciones; Juan entra a una refaccionaria, la cámara permanece fuera, en un plano general, espera, como un testigo carente de omnipresencia, después de unos segundos Juan sale sin que nada se haya dicho al espectador, aún así se infiere a partir de la serie de hechos que continúan, que Juan sigue en su peregrinar de la búsqueda de la pieza faltante. Cámara fija que opta por permanecer ausente de algunas acciones y que permite el libre desplazamiento a Juan.

El sonido funcional

Las estrategias visuales se combinan con las auditivas para transformar el discurso y apelar a una construcción de lo que ocurre fuera de cuadro. Esta función, para el caso de *Lake Tahoe*, puede dividirse en dos, el fuera de cuadro con audio y sin audio.

Caso recurrente es el uso de los fundidos, pues dentro de las estrategias narrativas auditivas, Eimbcke, aprovecha esos momentos para apelar a la imaginación del espectador que construye el plano a través de los sonidos que infiere. Si bien visualmente la cámara no se encuentra presente, los sonidos terminan por definir lo que ocurre en esos momentos, hacen los señalamientos a las situaciones que el ojo no ve, pero sus consecuencias sí. Así, el perro ladra de forma furiosa cuando Juan entra al taller de Don Heber y crea una elipsis entre el momento en que entra y el instante en que permanece sentado en una silla frente al perro. Incluso el inicio del relato está determinado por ese uso, el momento del choque que desencadena la historia no se hace presente, sin embargo, el sonido sí, por lo que el espectador termina por darle sentido lógico a las acciones aún cuando éstas, visualmente, no estén completas. “...en la fase más útil, los sonidos cumplen una función de índice y señal, nos aportan informaciones sobre la fuente que los produce (tanto en el campo como fuera del campo) y sobre el espacio que transitan...”^[16]

El sonido también está presente como un elemento que permea en la creación del ambiente. La inmensidad de los planos generales son acompañados del sonido del aire, del polvo que es arrastrado por él, de los árboles en movimiento, sonido que remite a los parajes desérticos en donde la naturaleza se antepone a la vida humana, sonido seco que remite a la soledad y que refuerza el sentido dicho por Molfetta al respecto de los espacios abiertos para la auto reflexión y la interioridad del personaje, sobre todo para su enfrentamiento a la soledad.

Una estrategia narrativa auditiva más, utilizada por Eimbcke, es el uso de la música, si bien, su presencia es casi nula en el relato, no hay un uso generalizado de la música instrumental como acompañamiento, sí hay uso de una pieza musical hablada. La canción “Sexo sin amor” de Jessy Bulbo, agrupación de garage rock caracterizada por canciones feministas, termina por servir de marco descriptivo de la visión y forma de vida de Lucía, quien entona las primeras estrofas de la canción, cuyo contenido alude a una vida en la que no importa nada y la apatía es constante. Del mismo modo Lucía la utiliza como himno e incluso la lleva a la práctica, no solo por el hecho de ser madre soltera, sino también porque a la menor provocación decide desnudarse ante Juan y tener sexo con él.

Jullier Laurent explica que en ese sentido la música tiene una función que ayuda a “evocar personajes, lugares o sentimientos en ausencia de los elementos a los que en principio se asocian. En este momento la música funciona como una extensión del fuera de campo, evocando algo que no se encuentra en la imagen sino, por ejemplo, en la mente de un personaje o en un espacio-tiempo diferente.”^[17]

La sexualidad despreocupada, liberal, es de esa forma no solo referenciada por las palabras que conforman las estrofas de la canción, sino también por el desinterés de Lucía, apatía también presente en los demás jóvenes del relato, dónde parecería que el tiempo no avanza entre películas de karate, recorridos a pie, conciertos atrasados y una ausencia casi por completo de los habitantes de un pueblo que bien pudiera ser fantasma.

Por último, los diálogos utilizados en el relato apelan a la construcción de la naturalidad de los personajes, ninguno de ellos actores de renombre, que buscan plasmar la cotidianidad a través de las palabras usadas que no intentan generar una poética sino ser lo más realistas y apegadas a las personalidades de quienes las emiten. Es por ello que los diálogos de David siempre hacen referencia a las enseñanzas de las películas de artes marciales, Lucía muestra su desenfado y desgano reflejado también en la música de Jessy Bulbo, incluso en el lenguaje simple y directo de Don Heber, la característica del diálogo natural está presente.

El constante retorno

Es de esa forma que *Lake Tahoe* construye un relato con sencillez narrativa de acuerdo a las características del minimalismo del cine del nuevo milenio en Hispanoamérica. Ejemplo claro de una economía narrativa que anecdóticamente

no sobrepasa el tiempo de un día completo para contar un incidente concreto, la muerte del padre y sus consecuencias sobre todo con el hijo mayor de la familia. Una historia que termina por resolverse, al igual que su planteamiento de forma apresurada y sin un final concreto, sino un final abierto que aboga por guardar esperanzas en el futuro.

Con ello, los nuevos cineastas se hacen de armas de un cine reducido en costos que permite realizar una historia de forma rápida, sin necesidad de un inflado presupuesto, ante la presencia de un relato breve y sobre todo de una necesidad artística que se resume en la simplificación de planos, ausencia de música y uso de actores no profesionales.

Directores como Carlos Reygadas han hecho gala de estas herramientas narrativas para ilustrar situaciones humanas apegadas más a la anécdota que a la denuncia, aquella secuencia cuasi documental con la que inicia *Luz silenciosa* (*Stellet Litch*, 2007) o el recorrido de un hombre que enfrenta al suicidio como medio de escape ensimismado en una ladera de la serranía en el caso de *Japón* (2002); cineastas que han trazado la ruta a través de la cual han hecho eco en festivales internacionales y que pertenecen a una muy noble legión de nuevos cineastas mexicanos. La soledad ilustrada por medio de la dependencia sadomasoquista como válvula de escape en la que un departamento sirve apenas como única escenografía como en el caso de *Año bisiesto* (2010) de Michael Rowe; la compleja relación familiar de un grupo de caníbales cuya casa es refugio y las disputas de liderazgo que acompañan a la muerte del padre en *Somos lo que hay* (2010) de Jorge Michel Grau; y como más reciente caso el duelo de un padre ante la pérdida de su esposa y las vicisitudes de su hija víctima silenciosa del abuso escolar, donde también encuentra eco la falta de movimientos de cámara, los pocos diálogos y el mínimo uso de recursos narrativos ante un final impactante, carente de veredicto pero a la vez enfocado a una relación familiar torcida cuyo trasfondo son los problemas sociales en *Después de Lucía* (2012) de Michel Franco.

Una nueva forma de contar cine que pronto se ha constituido como el pilar que la mayoría de los cineastas hispanos usan para llevar a la pantalla grande sus relatos. Regresando a lo que Molfetta mencionaba, es quizá esta forma de hacer cine la que demuestra que aún hay una cicatriz muy grande en las formas y fondos de las historias hispanoamericanas, pero aún así este se ha convertido en el sello distintivo de una generación que apela a la realización de otro tipo de cine, un cine de pausas, un cine minimalista, idiosincrásico.

CITAS

[1] Imelda González, *Dos aproximaciones analíticas al texto fílmico* Danzón, Tesis de Licenciatura inédita presentada en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Guadalajara, Jalisco, 1994, pág. 11.

[2] Cf. *Ibíd.*, pág. 14.

[3] Jorge Ruffinelli, “Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina”, en Juan Carlos Vargas (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011, págs. 121 y 122.

[4] Cf. *Ibíd.*, págs. 122 y 123.

[5] *Ibíd.* págs. 127 y 128.

[6] Cf., David Bordwell, “Una mirada veloz al estilo visual en el Hollywood de hoy”, en *Letras Libres*, Ciudad de México, Ed. Vuelta, año VI, no. 61, enero de 1994, págs. 16-18.

[7] Jorge Ruffinelli, *Op. cit.*, pág. 128.

[8] Andrea Molfetta, “Naturaleza y personaje en el cine Latinoamericano del nuevo siglo”, en Lauro Zavala (coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Toluca de Lerdo, Gobierno del Estado de México, 2011, págs. 55 y 56.

[9] *Ibíd.* pág. 46.

[10] Cf. *Ibíd.* pág. 47.

[11] *Ibíd.* págs. 47 y 48.

[12] *Ibíd.* pág. 53

[13] Cf. *Ibíd.* pág. 55.

[14] *Ídem.*

[15] *Ídem.*

[16] Jullier Laurent, *El sonido en el cine*, Barcelona, Paidós, 2007, pág. 42.

[17] *Ibíd.* pág. 50.

BIBLIOGRAFÍA

BORDWELL, David, "Una mirada veloz al estilo visual en el Hollywood de hoy", en *Letras Libres*, Ciudad de México, Ed. Vuelta, año VI, no. 61, enero de 1994.

GONZÁLEZ, Imelda, *Dos aproximaciones analíticas al texto fílmico* Dazón, Tesis de Licenciatura inédita presentada en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Guadalajara, Jalisco, 1994.

LAURENT, Jullier, *El sonido en el cine*, Barcelona, Paidós, 2007.

MOLFETTA, Andrea, "Naturaleza y personaje en el cine Latinoamericano del nuevo siglo", en Lauro Zavala (coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Toluca de Lerdo, Gobierno del Estado de México, 2011.

RUFFINELLI, Jorge, "Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina", en Juan Carlos Vargas (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011.

SIETY, Emanuel, *El plano. En el origen del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

FILMOGRAFÍA

CLOUSE, Robert, *Operación dragón (Enter the Dragon)*, Hong Kong/Estados Unidos, 98 min.

EIMBCKE, Fernando, *Lake Tahoe*, México, 2008, 89 min.

_____, *Temporada de patos*, México, 2004, 90 min.

GRAU, Jorge Michel, *Somos lo que hay*, México, 2010, 90 min.

FRANCO, Michel, *Después de Lucía*, México, 2012, 93 min.

REYGADAS, Carlos, *Japón*, México, 2002, 130 min.

_____, *Luz silenciosa (Stellet Litch)*, México, 2007, 145 min.

ROWE, Michael, *Año Bisiesto*, México, 2010, 94 min.