

**Representaciones del cuerpo y la nación en tres películas
del cine mexicano contemporáneo:
Verano de Goliat (2010), Post tenebras lux (2012) y Roma (2018)**

Por

María Cortés Montenegro

Tesina presentada al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado académico de licenciada en Estética

Profesora guía: Carolina Urrutia Neno

Índice

- I. Introducción
- II. El rostro de una nación
El no-actor como acercamiento a lo real
- III. El cuerpo en el entorno
- IV. Conclusiones
- V. Bibliografía

Esta tesina forma parte del proyecto Fondecyt Inicio N° 11190709 de la investigadora responsable Carolina Urrutia Neno, titulado: “Desbordes de lo real en el cine latinoamericano contemporáneo: Chile, Argentina y México.”

I. Introducción

Desde comienzos de este nuevo siglo las temáticas de corte más social y político han ido en ascenso durante el desarrollo del cine mexicano. Aparecen nuevas historias que refieren de modo directo e indirecto a conflictos sociales y a las desesperanzas de las personas ante el sistema capitalista. La historia del cine mexicano nos ha mostrado la realidad de un país con películas de alto valor social, pero también a través de focos espectaculares, especialmente a mediados del siglo pasado, cuando la industria fílmica proliferó en una búsqueda por la representación de una nación en claves estereotípicas desde la narración hasta la presencia de los cuerpos en pantalla. Sin embargo, hoy vemos algo distinto: historias tomadas desde la contingencia de un país y encarnadas por personas comunes y corrientes.

Como cuenta Abel Muñoz¹ en la revista *Icónica* la industria fílmica mexicana ha construido un mito más potente que cualquier dato o informe de la realidad porque se trata de una utopía retrospectiva: ir hacia el pasado donde todo era mejor de los conservadores y que tiene gran arraigo social y político en México. La llamada *Época de Oro* del cine mexicano, que contempla aproximadamente desde 1930 a 1950, instauró una imagen nacional potente de México tanto hacia dentro como hacia el exterior del país, recreando en pantalla a héroes nacionales inmersos en dramas propios de la época, como también representando a personajes tradicionales, paisajes naturales, estilos de habla y géneros musicales (García Benítez, 2). Esto se suma al ritual institucional de reunir a una comunidad de un mismo territorio en un espacio físico, como es el cine, en donde ellos y ellas podían entrar en contacto con lo que reconocían de sus realidades (*ibid*), armando el escenario perfecto para la consolidación de un carácter nacional. Ante esta realidad unificadora como es el imaginario de nación, definido por Benedict Anderson como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23), se hace imperante pensar en cómo la idea de nación ha rondado la consolidación de una industria cinematográfica desde aquellos años hasta el día de hoy. La visión de Anderson cuestiona los imaginarios nacionales considerados como realidades fijas, enfocándose así en la relación del nacimiento de la nación y los nacionalismos con la proliferación de lenguas propias y diversas, cambios en las

¹ Muñoz, Abel. “El sueño de la industria fílmica mexicana”. *Revista Icónica* (2018): 17 diciembre 2018. Web. Junio de 2020

relaciones productivas (capitalistas) y las tecnologías de las comunicaciones (se basa en el impacto que tuvo en el medioevo la aparición de la imprenta).

Comprenderemos acá nación como un conjunto de consideraciones lingüísticas y territoriales, políticas y culturales que definirían a una comunidad. Se hace importante mencionar el concepto de nación cuando hablamos de cine mexicano por la marca que sus representaciones han dejado en la concepción de identidad de los mexicanos, ya que durante décadas tales películas olvidaron mirar a los ojos a comunidades muy variadas y en constante cambio que viven dentro del amplio territorio considerado como México. Los nacionalismos del siglo XX aparecen en pantalla como un relato que utiliza narrativas ligadas a hechos históricos como la Independencia y la Revolución Mexicana, en tiempos en que se hace importante para las naciones generar relatos de cohesión que identifiquen a la ciudadanía. En ese cine estos imaginarios se plasmaron en personajes arquetípicos mantenidos en pantalla durante décadas, sin embargo, el rostro del pueblo mexicano se escondió detrás de maquillaje y actores del *star system*. A pesar de que existieron algunas excepciones en la época², el real cambio ocurre a fines de los 90s y principios de este nuevo siglo, en el que varias películas del cine mexicano revisitan los imaginarios en torno a aquello llamado “nación mexicana” para dar presencia al cuerpo y las sensibilidades modernas.

La crisis política y económica de los 80s y la crisis de la identidad nacional, debido al auge de la globalización e importación de productos culturales, genera en el cine latinoamericano la aparición de nuevas temáticas y modos de relatar las problemáticas contemporáneas (León, 20). Especialmente en México, los relatos nacionales que ya habíamos presenciado durante el siglo XX se comienzan a disgregar en películas que, bajo lógicas más modernas de *star system*, llevan estrellas de la música y del cine a nuevos planos como la comedia juvenil de alto alcance comercial (Aleman). Sin embargo, principalmente a finales de la década de los 90s, el cine mexicano aborda narrativas mucho más críticas en tiempos de ultra neoliberalismo, uniéndose así a la corriente latinoamericana de corte más autoral y ligado a

² No podemos olvidar películas como “Los olvidados” (1950) de Luis Buñuel, que llevó a pantalla personajes marginales con sus propios problemas ligados a una condición precaria en medio de la ciudad, . Sin embargo esta película fue una excepción dentro de lo que la hegemonía imponía en esos días, al igual que toda la filmografía de Buñuel en México.

las nuevas corrientes europeas más independientes. Así “surgen un conjunto de películas de temática urbana que retratan con desencanto la vida de seres marginados por las instituciones sociales. Un cine que relata sin ningún ánimo redentor la violencia y el desamparo que se experimenta en la subcultura de la calle.” (León 23). No hablamos de un cine de denuncia como fue en su tiempo el Nuevo Cine Latinoamericano, del que México casi no participó, sino que de un cine que mostró en pantalla la explosión de sentimientos de injusticia y soledad en contextos de desigualdad y violencia social y política en compañía de narrativas clásicas, pero de temáticas novedosas.

En medio de procesos de renovación social e histórica, el cine mexicano contemporáneo ha evolucionado hasta hoy en la búsqueda de diversas perspectivas críticas sobre la realidad de una nación en constante cambio. Sin embargo, vemos que estas temáticas aparecen entremedio de una gran diversidad de películas que conviven hoy en el cine mexicano, las que van desde la comedia (u otros géneros) de estilo hollywoodense a historias muy íntimas de poca circulación. Aun así, las que han causado más revuelo en circuitos de festival y en la prensa son las que han mostrado una parte de la realidad mexicana como es el gran tema del narcotráfico y la violencia institucional, la historia reciente del país y la crisis de los afectos³. Así es como en este panorama aparecen diversos cineastas con visiones particulares, exploraciones que nacen primordialmente desde sentimientos sociales, y que a su vez emergen de experiencias personales. El rol que juega el cuerpo en estas búsquedas se hace primordial, debido a que ya no solo hablamos de eventos históricos, sino de cómo estos son encarnados en cuerpos diversos y cómo estos cuerpos, a su vez, se ven afectados y toman sus propias posiciones ante la vida.

³ Existe un gran catastro de películas de ficción dentro de este último decenio que han tocado estos temas y han sido reconocidas tanto nacional como internacionalmente. Entre estas se encuentran algunas como *Miss Bala* (2011), *Heli* (2013) y *La Jaula de Oro* (2013), las cuales trabajan desde la violencia explícita hasta la violencia institucional en donde entra el mundo del narco. *Almacenados* (2015) y *La Camarista* (2018) trata sobre la violencia, pero de forma menos explícita como en las películas anteriores ya que lo hace desde las esferas de la precarización laboral. Por otra parte, películas como *Güeros* (2014), *Roma* (2018) y *Museo* (2018) ocurren en el contexto de hechos históricos recientes de México, dándoles otra mirada alejada de la tradicional. Además podríamos hablar de un cine de la crisis de los afectos, de corte más íntimo, pero no menos contingentes, tales como *La región salvaje* (2016) y *Nuestro tiempo* (2018) (acá último entraría todo el cine de Carlos Reygadas).

Para hablar del cuerpo y el rostro, tomaré como punto de partida la idea de *gestus* desarrollada por Deleuze:

“Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol.” (255)

El *gestus* toma importancia para analizar películas que albergan una nueva concepción de identidad de pueblos en base a corporalidades diversas y reales y su actuar en pantalla. Un cine de los cuerpos diría Deleuze, en donde más que importar la historia, la narrativa y su linealidad, ésta se amolda a las actitudes de los personajes. Y estos personajes pueden ser interpretados por actores o no-actores, estos últimos que muchas veces se interpretan a sí mismos, teniendo en sí incorporadas actitudes y cotidianidades que les son propias por la vida misma. Así también es importante hablar de rostros en el contexto de un cine que poco a poco ha hecho aparecer a los pueblos. Desde la mirada de Didi-Huberman aparecer es “ser-nacer o renacer- bajo la mirada de otro.” (11), lo cual implica el reconocimiento, especialmente del rostro de un otro. En tiempos en que los pueblos están expuestos a desaparecer (ser olvidados) por el accionar ultra capitalista que homogeneiza todo a su paso, se hace imperante volver a hacerlos aparecer, pero para esto se necesita reconocer al otro. Aquí es cuando se hace importante el cara a cara, el encuentro en dignidad que deje atrás convencionalismos en torno a una identidad nacional y que resalte la expresión de la gente. Es así como en el cine contemporáneo se recurre a nuevos rostros, los cuales hablan de nuevos modos de acercarse a la realidad de un país, pero también a sus raíces, bajándole a la espectacularización de los rostros perfectos. Así, tanto en México como en el resto de Latinoamérica, se trabaja cada vez más con no-actores. Estos, además, son expuestos a territorialidades poco exploradas y/o reconocibles en el cine tradicional, haciéndose presente la vida cotidiana en estos espacios, los cuales forman un cuadro que enmarca a estos personajes mientras deambulan.

En el cine mexicano actual, dentro del contexto de un cine global, pareciera que los relatos nacionales ya no son tan importantes, como lo es la mirada personal de cada cineasta entre los cuales aparecen personajes en búsqueda de un sentido en medio de las urbes o paisajes rurales. Así, la crisis de las naciones en el cine se refleja principalmente en las producciones cinematográficas latinoamericanas que desde el 2000 se abren a acuerdos transnacionales (por hacer crecer una industria abandonada por los Estados principalmente), alcanzando también a las historias mostradas en pantalla. Pero como hemos visto, la historia del cine mexicano estuvo basada durante mucho tiempo en un discurso nacionalista que intentó encausar un gran torbellino de realidades en un único significado, y que, a pesar de la influencia transnacional, actualmente ha devenido en historias individuales que alegóricamente hablan de un asedio de la cultura capitalista del “tercer mundo” (Jameson, 69). Así, podemos ver en el último tiempo la vuelta a ficciones que desbordan estos imaginarios de nación, desechando sus antiguos significados y dándoles nuevos sentidos en concordancia a los padecimientos de la gente en un sistema que les arrebató todo, menos la sensibilidad del cuerpo, que aún logra sobrevivir de distintas maneras.

La hipótesis u observación que acá planteo se relaciona con los nuevos rostros y las nuevas corporalidades presentes en las producciones mexicanas de la última década, los cuales aparecen en el cine para destronar los antiguos estereotipos dándole realidad a ficciones que hablan sobre el padecimiento del mexicano. En este ensayo trabajaré con tres películas mexicanas de los últimos diez años donde exploraré precisamente estos aspectos de la nación que se ven desbordados por la introducción de sensibilidades ligadas a los cuerpos de pueblos latinoamericanos. Las películas serán analizadas bajo los conceptos de *cuerpo* y *nación*, considerando principalmente los alcances de lo real en la ficción.

Abordaremos, por una parte, el trabajo que realiza Carlos Reygadas, quien no se guía por ideas en concreto o acercamientos políticos de algún tipo, sino que trabaja desde su biografía y experiencias, transmite en sus imágenes sensorialidades únicas que más bien están ligadas a momentos precisos de la vida y no a historias relatadas de la forma clásica. "Mi cine tiene que ver conmigo, con lo que siento, con lo que pienso. El cine es general sobre el presente, pero si nuestro cuerpo se encuentra en el presente, nuestra cabeza está muchas veces pensando en el pasado o imaginándose lo que va a ocurrir en el futuro. Así es mi guión"

(Orozco), explica Reygadas ante las interrogantes de la prensa sobre su película *Post Tenebras Lux* del 2012, la cual llena de momentos incómodos y carnales, nos lleva a explorar a una familia burguesa capitalina que vive en medio de montañas y en donde tiene contacto con algunos lugareños como con la naturaleza -exterior como interior-. En esta película, sin una línea temporal y argumental clara, existe un acercamiento a los rostros de personas que conviven en un mismo espacio, pero que manifiestan distintos rasgos. Estos rasgos responden a distintos modos de concebir al *mexicano* y que a su vez responden a una realidad propia latinoamericana de choques culturales. Así en distintas escenas se producen tensiones respecto al *ser mexicano*, centrándose más bien en los modos de actuar de cada uno y de cómo se expresan sus cuerpos, cómo se muestran ante la cámara y cómo son mostrados.

En segundo lugar, *Verano de Goliath* (2010) de Nicolás Pereda, es una película que aparece también en festivales de cine, pero de corte más independiente y underground como ocurre en general con el trabajo de Pereda. *Verano de Goliath* explora las narrativas y los procedimientos formales propios del cine, pero trabajando con personajes interpretados por personas comunes y corrientes que llevan carrera de actores solo con este cineasta en particular. Pereda deja que sus personajes relaten sus historias por medio de entrevistas o viéndolos actuar y repetir diálogos frente a cámara, procedimientos formales de experimentación muy importantes como es en el último caso la *repetición*, la que se trabaja más “como movimiento perpetuo de la vida, movimiento de territorialización y desterritorialización” (Rangel 91) que como imitación o semejanza. Esta película presenta diversas historias llevadas por personajes de un pueblo que vagamente tienen relación entre sí, jugando con lo real y lo no real entre ensayos y entrevistas a cámara donde entremedio se cuele la vida, especialmente en el movimiento que continuamente llevan, un nomadismo sin mucha sorpresa.

Por último, Alfonso Cuarón⁴ el 2018 estrena *Roma*, película de Netflix que se cuele con una sensibilidad relacionada con las demás cintas, de la mano de un nuevo rostro que aparece protagonista en pantalla a contarnos su historia, pero que habla también de la de una nación

⁴ Cuarón ha mantenido a lo largo del tiempo una filmografía más basta en Hollywood que en México, realizando películas como *Hijos del hombre* de 2006 y *Gravity* de 2013, esta última otorgándole el Oscar a Mejor director aquel año.

completa. *Roma* se posiciona desde una historia intimista que a su vez relata hechos históricos importantes para el país, como es la llamada Masacre del Jueves de Corpus de 1971, suceso en que grupos paramilitares atacaron a manifestantes dejando un saldo de 120 muertos. Si bien estos acontecimientos y contextos se presentan, la película se concentra en la vida de Cleo, la sirvienta de una casa de clase media alta, ocurriendo el hecho como telón de fondo de su cotidianidad, hecho que afecta directamente a su cuerpo, quien rompe aguas en ese preciso momento para luego perder a su bebé. La carga emocional que llevan los cuerpos es uno de los tópicos de la película que podemos analizar bajo el alero de una crisis de la nación que se representa en la carne de actores no-actores que llevan en la piel la historia de los pueblos.

Si bien las tres películas son diferentes en sus estéticas, presupuestos, modos de producción, de circulación, etc. así como lo son sus respectivos directores, me interesa reunir las acá porque las tres nos hablan de nuevos modos de acercarse a ideas de nación desde el padecer de los cuerpos de quienes viven la historia diariamente, sin necesidad de acciones épicas nacionalistas, sino que desde la sensibilidad misma de la vida.

II. El rostro de una nación

Desde el nacimiento de las naciones ha surgido la pregunta de cómo representar la identidad nacional en el arte. El cine de por sí representó un nuevo modo de acercarse a la realidad de múltiples maneras al mismo tiempo, sirviéndose de la imagen principalmente, imagen que conmueve, tal como los bellos rostros que se fueron estampando en la memoria de la gente. Así fue como a principios del siglo XX el cine fue el gran mecanismo lingüístico que permitió retratar lo que para el Estado debieron ser las características básicas de una cultura nacional y cómo debía mostrarse al exterior, y también entre los mismos coterráneos. El cine mexicano fue precisamente trabajado en esa línea, especialmente luego del caos que significó la Revolución de 1910, la que llevó al país a dividirse entre revolucionarios y no revolucionarios. Urgentemente se precisaba unir a un pueblo desconfiado, por lo que la narrativa heroica nacional comenzó a retomar fuertemente a personajes pre-Revolución y a los mismos que participaron de esta. Pero además para este objetivo fueron utilizadas las tradiciones del folclore nacional como son la música y los bailes, las cuales terminaron por

institucionalizarse tanto dentro del país como fuera de éste. Y es que las adaptaciones hollywoodenses del utilizado *star system*, con actores como Emilio Fernández y María Félix, fueron de gran éxito en la representación del ideal del mexicano, apareciendo así prototipos de rostros clásicos dentro de las películas: mujeres de densas cejas y cabellos negros y hombres de frondosos bigotes y de rasgos toscos. Con el paso del tiempo los rostros en pantalla comenzaron a cambiar y mostrar un poco más de la realidad del cuerpo típico mexicano, especialmente con la apertura de su cine al financiamiento de otras entidades o países que no fueran el estado mexicano (Jablonska 222), lo que llevó a dejar atrás discursos nacionales con sus antiguas formas de representar la identidad, todo esto en medio de un proceso de crisis de los Estados-nación.

Roma es una película que causó gran interés desde un comienzo principalmente por la participación de su protagonista Yalitza Aparicio, mujer de origen mixteco que nunca antes había aparecido en pantalla. Y es que desde hace ya unas décadas el cine mexicano y en general el latinoamericano, se ha tomado de nuevos rostros sin un parámetro de belleza establecido. La llegada de no-actores a la pantalla transformó la visión de los rostros que ya no responden a una generalidad caucásica, sino que más cercana a la contextura de origen mestizo propio de México. Así, los personajes propiamente ignorados por la estética espectacularizada del cine y la televisión, se abren paso ante una puesta en cámara en conjunto a problemáticas cotidianas (Valdéz 6)⁵. *Roma* nos lleva a la vida íntima de una trabajadora del hogar de los 70s en Ciudad de México⁶. Hablando de la clase burguesa mexicana, los excesos aristocráticos, la crisis conyugal, la violencia de género y la maternidad, la película nos permite ingresar en la vida de la joven Cleo, de quien su vida se ha volcado a la familia para la que trabaja. En esta película nos encontramos con el rostro de una mujer que expresa, haciéndose más importante esto que lo que pueda decir en palabras, ya que mediante su rostro y su cuerpo podemos ingresar a una intimidad única que se despoja de ideales y concepciones previas a su figura. Aun cuando la película no destaca por sus primeros planos a los personajes, sí hace algunas excepciones con Cleo lo cual resalta la

⁵ En el caso de los pueblos indígenas es fácil caer en idealizaciones étnicas, de las que conocemos bien gracias a literaturas y cine que históricamente cultivaron la imagen del “indio bueno” o de los oprimidos por clases sociales más privilegiadas (Jablonska 223).

⁶ La película está basada en vivencias de la infancia del director Alfonso Cuarón, quien retrata la vida de su nana de infancia y algunas de las historias que escuchó de ella, lo que la hace semiautobiográfica.

expresión propia de su rostro. Así es como uno de los primeros momentos en que accedemos a su reacción es en la cama de un motel, rodeada de elementos desgastados y ella, risueña ante la desnudez de su compañero, que demuestra sus habilidades marciales ante su mirada. Siempre a su altura, estos planos ponen a Cleo en el centro de la imagen, rodeada por objetos que la encuadran, en plena soledad, como aquel momento en que es abandonada en las afueras del cine o es instalada en la camilla de la ginecóloga que interroga a una avergonzada Cleo sobre su vida sexual. Cuando nos acercamos a su rostro conocemos una realidad propia, sin embargo el origen étnico de Cleo nunca es de real importancia, ya que su vida íntima, sus miedos y su trabajo se hacen más presentes que un posible conflicto que tenga relación con su modo de verse. Esto hace pensar nuevamente en la identidad nacional y la crisis de las narrativas oficiales que tanto tiempo colmaron el cine mexicano en donde el indígena era un *otro*: por el contrario, Cleo es una trabajadora como muchos y muchas más que se dedicaban y dedican hoy a labores del hogar a tiempo completo, donde su particularidad étnica es demostración de una pluralidad de rostros que conviven en un mismo territorio. El cuerpo de Cleo no es la representación de una nación, no es la imagen de una masa uniforme, es la expresión propia de su rostro reconocible ante nosotros, de su historia y de su lengua que nos habla de pueblos diversos (Didi Huberman 22). Es por esto que los momentos (a pesar de que sean pocos) en que nos enfrentamos a su rostro directamente en un encuadre que la deja sola, son importantes para poder conectar con aquella vida y aquella historia, es en donde vemos realmente fluir la vida en la mirada.

El no-actor como acercamiento a lo real

En el caso de *Verano de Goliath* nos vemos enfrentados a los habitantes de un pequeño pueblo donde Pereda desenvuelve su cine entre personajes interpretados principalmente por no-actores. Esta película recorre sin mucha progresión narrativa las vidas de varios personajes, entre ellos una mujer abandonada por su esposo, un joven con ansias de ser militar, una anciana que vende cosméticos y una pandilla de niños que merodea en el pueblo. Alejado de convencionalismos narrativos, la película se encierra en sus múltiples personajes dándoles voz y rostro desde el uso del primer plano, en donde podemos apreciar el tiempo de

las expresiones de cada una de las personas/personajes⁷ de la película. Así es como ésta comienza con una pequeña entrevista a un chico, quien cuenta por qué le dicen Goliath a su hermano, todo en primeros planos a los rostros de los niños, sin ver el espacio en donde están siendo entrevistados. El primer plano concentra la potencia de su gestualidad y se repite en cada uno de los otros personajes a quienes nos acercamos tanto para ver sus rostros como para seguir sus pasos desde atrás, con una cámara que enfoca sus nuca y olvida todo lo que pasa alrededor. Así, estos rostros individualizados cuentan sus propias historias ya sea en acciones como frente a cámara en estilo documental. Nos acercamos gracias al encuadre en primer plano a sus rostros para conocer sus historias, pero a su vez conocemos la historia de muchos en ese pueblo o en ese país: la del abandono y la violencia.

Didi Huberman expone (citando a Hannah Arendt) que para hacer aparecer a los pueblos es necesario conocer sus rostros, sus multiplicidades (sus singularidades), sus diferencias e intervalos (las relaciones) (22). Y claro, en *Verano de Goliath* no solo escuchamos las experiencias de las personas, sino que también las vemos en sus rostros, porque llevan la marca de sus propias vidas, aquello que ha afectado a sus cuerpos tanto a nivel físico como psicológico y que se hace visible en sus acciones al momento de ser puestos en el rol de personaje (146). Es el rol que los llamados figurantes han cumplido durante toda la historia del cine, personas comunes y corrientes que eran puestas como telón de fondo cumpliendo el propósito de parecer lo más posible una persona cotidiana sin mucha acción, dando predominancia a las estrellas que protagonizaban las películas. Y es ese figurante el que hoy ha pasado a ser protagonista, en este caso, junto a muchos otros que se permiten actuar frente a cámara y al mismo tiempo relatar sus historias para reconocerles.

A pesar de que en esta película los rostros se individualizan en el primer plano, éstos mismos terminan siendo parte de historias corales y de un pueblo que aparece en cada uno. A la luz de León (2016), quien estudia un cine de la marginalidad latinoamericano, uno de los rasgos que caracteriza a este cine es la disolución del sujeto, la crisis del personaje individual (49). Lo que en realidad ocurre, aunque nos hagamos partícipes de cada una de sus historias, es que ninguno de ellos tiene un objetivo muy planteado a largo plazo: existe una errancia en su

⁷ Al ser no-actores, pero estar representando personajes desde una ficción con aspectos de documental, es difícil tratarlos a ellos y ellas solo como *personajes* ya que cumplen un rol que va más allá de lo planteado por Pereda, siendo también *personas* dentro del mismo cuerpo.

proceder. Así vemos que la mujer a quien su esposo la ha dejado, parte la película con la necesidad de devolverle la ropa al hombre, pero no lo logra en un comienzo, por lo que el resto de la película trata de proponerle a su hijo algunas misiones a realizar, hijo que ha vagabundado por el pueblo durante toda la película. Así también la anciana que ofrece cosméticos no logra vender absolutamente nada en su andar por las calles, para luego no verla más. Y claro, no logramos apreciar realmente los objetivos más “existenciales” en sus vidas, pero sí logramos ingresar a esos instantes de vida que solo transcurren como una repetición constante de acciones.

Un director que habla transversalmente de la nación mexicana desde diversas aristas es Carlos Reygadas, quien también trabaja con no-actores, pero desde la idea del figurante que luego se vuelve tan o más importante que el protagonista. *Post Tenebras Lux* (2012) nos muestra una familia de clase alta proveniente de la ciudad y que vive actualmente en medio de la selva mexicana, donde interactúan con los lugareños y la naturaleza que les rodea. La película muestra la diversidad de vivencias que ocurren alrededor de una familia burguesa que asiste a fiestas elegantes, otras en el pueblo y otras orgiásticas con desconocidos en un misterioso sauna. En todas estas escenas vemos multiplicidad de rostros y figuras, escuchamos distintos diálogos que hablan de distintas clases sociales. Pero es en la fiesta a la que asiste esta familia en el pueblo en que se verbaliza realmente la pregunta ¿quién es mexicano? Aquí un hombre borracho le habla en inglés a Juan, el padre de la familia, preguntándole si considera que los mexicanos son “pendejos”, pero Juan contesta que él también es mexicano, “igual o más que tú”, dice. Pero el hombre no se contenta y le cuenta que los mexicanos tienen tradiciones como el 12 de diciembre, día en que se celebra a la Virgen de Guadalupe, ocasión en la que él “se pone hasta la madre” por su virgencita. Le invita a celebrar a su “pobre casa”, mientras se balancea frente a la mesa donde está su cerveza. Esta escena hace un paralelo con otra que aparece antes: la elegante fiesta de la familia de Juan, con un gran banquete y un músico que toca canciones de Luis Miguel en la guitarra. En una escena se representa al pueblo, quienes entre ellos no reconocen a Juan y su familia como ellos, son *otros*, no pertenecen ahí y el más borracho se lo hace saber. La fiesta para el mexicano es muy importante, principalmente las ligadas a las tradiciones como es la que celebra a la Virgen de Guadalupe o el ya conocido Día de los Muertos. Y es que estas generan un rito que une a la comunidad, les comunica y los hace olvidar aquella soledad

irremediable del mexicano, como diría Octavio Paz (53). Pero Juan y su familia se alejan, se separan, y como acto de magia (o montaje) aparecen en una playa solitarios, con nada más que las olas y la arena. En cambio, los “mexicanos”⁸, que en este caso son representados por los no-actores, se quedan en su laburar y festejar.

III. El cuerpo en el entorno

No es de extrañar ver en el cine latinoamericano y así mismo en el mexicano, la representación tanto de las grandes e importantes urbes de cada país como de los entornos rurales más característicos como una especie de postal hacia el mundo. Desde la aparición de las primeras películas de la Época de Oro del cine mexicano es que hemos visto una llamada estética del paisajismo en el que la geografía nacional se pone de relieve como símbolo de lo que es “propio”, tanto hacia afuera como hacia dentro del mismo país (García Benítez 6). García Benítez propone que este cine mexicano contemporáneo pone mayor énfasis en la estética del drama, centrándose en las acciones de los personajes y dejando de lado el paisaje o lo que rodea al personaje, pasando él o ella a primer plano (7). Sin embargo, en este análisis propuesto acerca de estas tres películas representativas de una nueva sensibilidad en el cine mexicano, puede haber una conversación más amplia entre personaje y entorno cuando lo observamos desde la noción de experiencia del propio cuerpo (e historia). Así es como lo propone por su parte Doreen Massey, geógrafa feminista, quien concibe el espacio como producto de las interacciones sociales al centrarse en el estudio de la relación entre espacialidad y nuestro ser-estar en el mundo (Depetris 2). En este diálogo entra en juego el cómo los personajes se ven afectados por lo que les rodea, pero también como ellos y ellas permean su entorno dándonos a conocer un nuevo paisaje y a su vez, un nuevo país. Es el caso de las películas acá trabajadas.

Cleo en *Roma* corriendo por las calles de México DF, yendo hacia la cantina o en busca de los niños que se le han adelantado, son imágenes que nos posicionan en un entorno temporal preciso como son los años 70s, pero que es también reconocible probablemente por un mexicano de la capital de estos años. No es un espacio que sea ajeno a algún caminante de la

⁸ Es interesante como Reygadas, por medio de esta escena de la fiesta, plantea quienes son realmente los mexicanos, dejando la pregunta abierta, pero intuyendo que Juan y su familia no pertenecen a eso que llaman *mexicano*.

urbe. Cleo, pequeña entre la gente, se pierde entre la multitud, pero avanza en confianza, reconociendo ese entorno, esas calles, mientras nosotros espectadores nos adentramos en esa ciudad gracias en parte a los *travellings* que se repiten a lo largo de la película. Pero siempre es Cleo corriendo quien lleva la escena con su movimiento, mientras a su alrededor ocurren diversos momentos de acción en el caos de la ciudad. Así, su presencia permea el entorno con su andar dependiendo la escena: camino a la cantina avanza con entusiasmo y energía juvenil interrumpiendo en la cotidianidad diurna del barrio que abre sus negocios mientras las familias pasean tranquilamente; en la segunda escena Cleo avanza pequeña y con dificultad entre las personas, en medio de un entorno caótico nocturno lleno de autos, ruidos y luces. Son calles muy parecidas que muestran la Ciudad de México como recreación de aquellos años, sin embargo, eso no es lo importante en la película, la cual está abocada netamente en las vivencias de Cleo en la ciudadela de Roma en la capital. Y es ella con su presencia quien arma su entorno, tanto en la ciudad como en la casa. En cada escena que transcurre dentro del hogar vemos los desplazamientos constantes de Cleo quien se mueve en su andar cotidiano de aseo y de atención a la familia. Muchas veces como un fantasma, ingresa a cuadro en medio de una conversación familiar en el comedor, sin embargo, es su movimiento el que permea toda la escena con su presencia.⁹

Los mundos que se nos abren en *Verano de Goliath* y en *Post Tenebras Lux* son mucho más ambiguos que en *Roma*. En ambas películas vemos espacios rurales que podrían ser identificables a la vista por cualquier mexicano como no, como es el pueblo de Goliath o el sector selvático donde vive Juan, sin embargo, no se hace necesario el reconocimiento de estos espacios ya que son sus personajes los que nos hablan finalmente de aquél territorio, esto a través de su lengua y sus vivencias, siendo más importante esto que cualquier nombre que podamos asignar a esas tierras. En *Verano de Goliath* los personajes parecieran ser todos de un mismo pueblo, al menos de un mismo sector: concurren a los mismos lugares, se conocen entre ellos y comparten vivencias. Así es como con entrevistas nos vamos enterando de historias entremezcladas donde uno habla sobre otro y el otro sobre otro, conociéndolos

⁹ En *Roma* vemos representada México DF desde la perspectiva de Cleo, como ya hemos hablado, pero también nos muestra la ciudad de Cuernavaca, de su infancia, quien ha plasmado su memoria individual en la recreación de espacios de memoria colectiva, como lo trabajan Martínez-Cano, Ivars-Nicolás y Roselló-Tormo (2020) respecto a esta película y las intersecciones entre ficción y documental.

mediante ese intercambio de relatos. Sin embargo, no son solo los relatos que nos permiten conocer su mundo, sino que su andar por el pueblo. Algunos de los personajes parecieran ir adelante con un objetivo más claro, como la mujer que va a tirar la ropa de su esposo que la ha abandonado, aunque pronto logra encontrarlo. Por su parte, los niños recorren el campo sin un fin, solo caminan entre los árboles y malezas, como los chicos pseudo-militares, que parecieran buscar algo que nunca encuentran. Ninguno de estos espacios son idílicos o comunican mucho más que abandono al no existir un objetivo real para actuar, y es que la violencia implícita en la película asoma en cada deambular. La ausencia de motivaciones sería un síntoma de la descomposición del sujeto unitario y racional, del ideal moderno (León 50) lo que se representa muy bien en una película llena de personajes diversos que finalmente forman una única historia: la de un pueblo olvidado escondido entre el campo mexicano.

Post Tenebras Lux nos presenta algo parecido a la anterior película, pero desde otra perspectiva. En este caso hablamos de un lugar sin nombre en el México profundo, el cual es habitado recientemente por una familia proveniente de la capital y que no pertenece realmente a ese poblado. Durante el transcurso de la película vemos como la familia interactúa en distintos espacios, tanto en su casa en el campo como con su propia familia que les cuestiona la idea de irse a vivir lejos, como unos “hippie”. Y es que la sensación de no pertenecer es constante en esta película, tal vez por eso escapan de la ciudad para vivir en medio de los frondosos cerros que dominan el paisaje. Choi en su texto sobre la anterior película de Reygadas *Batalla en el cielo*, propone cómo su cine plantea la necesidad de repensar los lugares y los territorios prestando atención a los cuerpos y sus movimientos, logrando así más comprensión de su entorno (65). En la película la familia se ve constantemente tratando de estar y buscando lugares donde pertenecer: así vemos a Juan intentando entrar en un grupo de ayuda para adictos en el mismo poblado, pero se ve ridículo ahí y nunca más vuelve. No logra encontrarse en ese espacio, con esa gente. Tampoco lo logra en la cena familiar donde se le juzga por irse a la selva, tampoco en los baños donde ve a su esposa tener sexo con otras personas. Y Natalia, la mujer, busca su espacio en el bosque con sus hijos, sentada en una gran roca en medio de los sonidos de aves y reptiles propios del lugar, sin embargo, solo se queda ella solitaria con su desesperación. Y son esas sensaciones de desarraigo las que permean toda la película: ellos están en contacto con su entorno, pero pareciera ser que el entorno se los come en su vacío interno, porque no es suficiente

conectarse con la naturaleza en una sociedad de ciudadanos burgueses. Podemos hablar de que existe esa conexión personaje/entorno, sin embargo, no es como anteriormente en las otras películas, donde el espacio les era conocido para los y las personajes, sino que este les es totalmente ajeno y eso genera finalmente una opresión en los cuerpos.

La energía que se acumula en los cuerpos por culpa de la desconexión y la violencia externa debe salir de alguna forma. Paz (2015) se refiere justamente al cine de Reygadas utilizando la idea de anomia que ocurre en México, donde las normas sociales y conductuales ya no sirven para ordenar las acciones de la gente, lo que lleva a un desarraigo de sí mismos (4). El desarraigo y la desconexión de la que hablamos respecto al entorno y las formas de violencia que el sistema sociopolítico ha generado en las personas, se representa en cuerpos que necesitan descargar su energía de formas violentas, tanto contra un perro como en el erotismo demostrado en la adicción a la pornografía de Juan o en las escenas del sauna en las que la pareja intenta lograr una reconexión con sus cuerpos mediante la penetración de la mujer en una especie de rito. Siete, por su parte, personaje más arraigado a su entorno, termina por sacarse la cabeza en medio del campo, luego de haberse negado a cortar un árbol y luego de tratar de conectar con su familia. Su cuerpo queda desparramado en el pasto y la naturaleza llora sangre por su muerte.

Finalmente, la película podría preguntarse (entre muchas otras interrogantes): ¿cuál es mi lugar? Juan y su familia buscan su lugar constantemente, pero no se hallan, aunque pasen horas en el bosque o quieran conectar con las otras personas que habitan ahí; Siete y el resto de los pobladores si se hallan en su tierra, sin embargo, se ven obligados a trabajarla y destruirla lo cual genera una desconexión parecida a la de Juan y su familia. La pregunta por el lugar propio por mucho tiempo ha sido contestada por el imaginario de la nación que perfectamente fue representada por el cine durante mucho tiempo, el cual llevó los paisajes nacionales y los idearios urbanísticos a las pantallas de los mexicanos, creando imágenes del propio país que traspasaron los niveles geográficos e introdujeron imaginarios socioculturales potentes que duran hasta hoy. Como dice Pierre Nora “la nación es completamente una representación” (Tafur 6) o, en este caso, una imagen. Esta frase nos hace pensar que la unión entre cine y nación se hace aún más tácita cuando entendemos que ambas son construcciones de la realidad, siendo la nación construida por el cine a su vez (7). La

aprehensión de la nación como construcción no podría existir sin el cine y es que esa pregunta sobre el hogar y la pertenencia se refugió en tal imaginario nacional, hasta su quiebre con la crisis de los Estados nación. Es entonces que la pregunta vuelve a aparecer y vuelve a buscar representación en el cine, pero de otro modo, del modo en que cada pueblo pueda explorar sus propias búsquedas y expresar con las particularidades inherentes a cada uno.

IV. Conclusiones

El cine mexicano contemporáneo plantea ser un abanico de nuevas expresiones relacionadas a narrativas mucho más sensoriales de lo que habíamos visto anteriormente, en una búsqueda por poner en pantalla paisajes y rostros diversos con experiencias diversas. El legado que la Época de oro dejó en el cine y principalmente en la sociedad mexicana ha sido de gran impacto debido a cómo se ejerció la representación de los valores nacionales y de características propias de una estructura cultural. La vida del mexicano apareció en el cine llena de estereotipos que quedaron anclados en la memoria colectiva tanto en el país como en el exterior, esto principalmente por una búsqueda de unificación nacional. En estas tres películas contemporáneas que hemos revisado el cuerpo aparece como un desestabilizador de preconcepciones de ideas nacionales previas, tales como la unificación de la identidad nacional y más allá, la unificación de una nación entera. El cine contemporáneo mexicano ya no busca esa fusión, sino que se atreve por diversificar la mirada de lo que son los pueblos que componen una nación y a su vez, sus expresiones.

Los ideales nacionalistas, sus héroes e imágenes que sustentaron la cultura del siglo XX, han caído. El capitalismo que lo consume todo, devoró durante muchísimo tiempo los relatos nacionales para vender una identidad sin matices, sin embargo, ese nuevo relato fue tan potente y descabellado, alejado de la realidad de las representaciones de los pueblos, que el sueño terminó por caerse a su vez que aparecieron las preguntas ¿es esto realmente el “nosotros” que tanto vimos en pantalla? ¿son estas las representaciones reales del vivir mexicano? Así es como cineastas contemporáneos han vuelto la mirada a la misma gente y sus historias, alejados de estereotipos y dando nuevos rostros al cine nacional que hoy es permeado por intereses internacionales como locales, entre los cuales el más importante es el interés del autor.

En las películas de Cuarón, Pereda y Reygadas se problematizan las relaciones del cuerpo en cuanto ser sensible que dialoga con su entorno, entorno que se ha vuelto cada vez más violento, pero que cada personaje adopta como suyo. Aquella relación nos habla de un nuevo modo de entender el convivir de las experiencias propias de la persona con una identidad nacional, la cual durante mucho tiempo estuvo arraigada a una mirada institucional con prototipos de personajes, escenarios y temáticas. Vemos en este cine contemporáneo latinoamericano en general y mexicano en lo particular, una expresión ligada a nuevos rostros en pantalla (los cuales fueron siempre los rostros del pueblo) y sensibilidades únicas que aparecen gracias a experiencias propias de los cineastas como a búsquedas de tipo más documental, transformándose en ficciones cargadas de contenido real.

La conexión entre el cuerpo y el entorno hace que este diálogo sobre la nación destaque en estas películas personajes que se desenvuelven con su propia naturalidad como es el caso de los no-actores y su esencial papel en el trabajo actoral. En *Roma* la acción y movimiento de la historia se basa primordialmente en la presencia de Yalitza Aparicio quien representa a Cleo, en cambio en *Verano de Goliath* la multitud de rostros hacen de la película una especie de narración coral, las cuales le dan vida con sus experiencias envueltas en experimentaciones autorales con el propio lenguaje cinematográfico. A pesar de sus diferencias, ambas películas demuestran ese “nosotros” del que hablábamos, como también hace *Post Tenebras Lux* con escenas de misteriosas procedencias tiempo espaciales, pero que convive con la expresión de múltiples cuerpos con diversas formas de desenvolverse.

Así es como probablemente el cine mexicano se expanda cada vez más en una introspección de los cuerpos, valiéndose de esa identidad nacional tan promulgada para trocarla en favor de una deconstrucción de la nación como la conocemos, al mismo tiempo en que algo nuevo surge.

Bibliografía

- Alemán, Ma Cristina. “¿El cine de la crisis? Películas mexicanas en los 80”. *Morelia Film Festival*. 4 mayo de 2015.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Berti, Agustín. “Nación, modernidad y analogía en Octavio Paz: El problema de la soledad”. *Escribas, Revista de la Escuela de Letras* (2003): 113-125. Impreso
- Choi, E. “Plural Perspectivism: From Flag to Bodies in Batalla en el cielo”. *Mexican transnational cinema and literatura*. 2016. Impreso
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. Impreso
- Depetris, Irene. *Geografías afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos*. Estados Unidos: Latin American Research Commons. 2019. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014. Impreso.
- García Benitez, Carlos. “La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2010): 06 enero 2010. Web. 20 junio 2019.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar Ediciones Abya-Yala, 2005. Impreso.
- Jablonska, Aleksandra. “La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo”. *Revista de Crítica Latinoamericana Contemporánea* (2017): Vol 5, N° 9. Web. Octubre 2020.
- Martínez-Cano, F. Ivars-Nicolás, B. Roselló-Tormo, E. “Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma”. *Fotocinema. Revista científica De Cine y Fotografía* (2020): N° 20. Web. Agosto de 2020
- Muñoz, Abel. “El sueño de la industria fílmica mexicana”. *Revista Icónica* (2018): 17 diciembre 2018. Web. Junio de 2020
- _____ “La paradoja del cine latinoamericano contemporáneo (Presentación)”. *Revista Icónica* (2018): 17 diciembre 2018. Web. Junio de 2020
- Orozco, Gisela. “Post tenebras Lux. Los claroscuros de Carlos Reygadas”. *Chicago Tribune* (2013): 24 mayo 2013. Web. Septiembre de 2020.
- Paz, Mariano. “Las leyes del deseo: sexualidad, anomia y nación en el cine de Carlos Reygadas”. *Bulletin of Spanish Studies* (2015): s.p. Web. Mayo de 2020

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso

Rangel, Sonia. "Nicolás Pereda. Potencia(s) de la imagen-repetición". *Ensayos imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Bela Tarr y Nicolás Pereda*. Ed. Sonia Rangel. México DF: Editorial Itaca, 2015. 83-118. Impreso

Tafur, Andrés. "Imágenes sobre cine y nación: huellas de historia a través de la pantalla". *Guerra, Nación, Medios y Cultura*. Ed. Sandra Ángulo. México: Centro Universitario del sur de la Universidad de Guadalajara, 2013. Impreso.

Valdez, Hugo. "El cine mexicano contemporáneo. La emergencia de nuevos figurantes". *Cinémas d'Amérique latine* (2010): 25 septiembre 2015. Web. Agosto de 2020.