



Desencanto y posmodernismo de oposición en *Japón* y otros filmes latinoamericanos de los 2000

Justo Planas¹

Maestro en Lingüística Aplicada por la Universidad de La Habana; Maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México; Cursa el Doctorado en Lengua y Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileñas en la Universidad de La Ciudad de Nueva York

Resumo: O mexicano *Japón* (2002), de Carlos Reygadas, está entre os filmes latino-americanos mais estudados do início de 2000. Tal como acontece com um notável conjunto de obras neste período, o *Japón* tem sido considerado pela crítica como um material onde a estética pende sobrepondo-se ao social. Este artigo tenta provar o contrário e desenvolver a sua análise com outros títulos relevantes na primeira década do século.

Palavras-chave: cinema latino-americano; cinema mexicano; desencanto; modernidade, Carlos Reygadas

Resumen: La película mexicana *Japón* (2002) del autor Carlos Reygadas se encuentra entre los filmes latinoamericanos más estudiados de principios de los 2000. Como ocurre con una muestra notable de obras en este período, *Japón* ha sido considerada por la crítica como un material donde lo estético sobresale por encima de lo social. El presente trabajo intenta probar lo contrario y proyectar su análisis hacia otros títulos relevantes de la primera década del siglo XXI.

Palabras-clave: cine latinoamericano; cine mexicano; desencanto; modernidad; Carlos Reygadas

Abstract: The Mexican film *Japón* (2002) by the auteur Carlos Reygadas is one of the most studied Latin-American movies from the beginning of the 2000's. Like an outstanding group of films from that period, *Japón* has been considered by the critics as a material in which the esthetic elements excel over the social concerns. This article aims to prove the opposite and to enlarge the analysis toward other relevant films from the first decade of the XXIst century.

Key-words: Latin American cinema, Mexican Cinema, disenchantment, Modernity, Carlos Reygadas

¹ jplanascabreja@gradcenter.cuny.edu

Es interés de esta investigación indagar hasta qué punto el séptimo arte latinoamericano más reciente conserva preocupaciones de orden social similares a las del Nuevo Cine Latinoamericano, valiéndonos de *Japón* (Carlos Reygadas, México, 2002) como columna vertebral del análisis. *Japón*, como se verá, destaca dentro de un grupo de cintas de la primera década de los 2000 que la crítica suele asociar con una enfática recurrencia hacia valores estéticos y escaso interés por factores sociopolíticos. Nuestro propósito es, precisamente, demostrar lo contrario y reivindicar varios títulos aquí incluidos como continuadores (y cuestionadores) del Nuevo Cine Latinoamericano y sus presupuestos.

Lejos de lo que podría creerse, *Japón* se desmarca de las dicotomías tradicionales en la literatura y el cine latinoamericanos de campo contra ciudad, y civilización contra barbarie. Intentaremos proponer a continuación que el filme, en tanto discurso utópico, ejecuta la erección de un nuevo tiempo, desde un espacio otro, que no es ya ni la Ciudad de México de donde huye el pintor, protagonista del filme, ni la comunidad de Ayacatzintla, que como se verá, segrega a Ascen, la señora que hospeda al personaje principal.

Se estudiará con detenimiento la manera en que se trabaja con el tiempo en el filme, uno de los elementos que abordan los estudios sobre *Japón* de manera recurrente. Exploraremos cómo conspira para este nuevo tiempo la música que Reygadas cita y la estética de la banda sonora en general. El retorno a la niñez quedará registrado además como otra evocación de cronos.

Abordaremos aquí varios títulos latinoamericanos contemporáneos a *Japón* para dilucidar el comportamiento de dos tipos de posmodernismo que el filósofo portugués Boaventura de Sousa identifica: el “celebratorio” y el “de oposición”. A partir de este distingo, alcanzaremos a precisar finalmente cuáles son los rasgos que agrupan esos “filmes latinoamericanos de desencanto” que anunciamos desde el título de este trabajo.

Japón cuenta la historia de un intelectual de la Ciudad de México que decide viajar a una comunidad lejana y aislada para suicidarse. Nunca dice explícitamente las razones que explican su propósito, ni tampoco conocemos su nombre. Aunque presuntamente el prota-

gonista ha sido salvado por la anciana Ascen, quien, como explica Rufo Caballero (2005), troca su vida por la de él; el desenlace del filme es frustrante y está cargado de pesimismo, pues la utopía que se deduce de la sinergia entre Ascen y el pintor ha sido interrumpida, derruida. Lejos de lo que algunos autores concluyen – por ejemplo: (CABALLERO, 2005)–, no es el viaje a Ayacatzintla *per se* lo que libera al héroe de su pesado fardo existencial. La gente del pueblo, tal como la de la ciudad, es concebida como una amenaza que se cierne sobre ambos y termina destruyendo su hogar.

Cuando el sobrino de Ascen llega con sus hombres a llevarse las piedras de la casa, ni ella ni el artista pueden ofrecer resistencia, pues no hay institución legal ni moral que los ampare en la lógica compartida por aquella comunidad. Ruffinelli (2010) interpreta así la escena: “El hombre intenta disuadir al sobrino, pero para este y los demás hombres, él es un fuereño y ella una loca: dos inexistentes”.

Ascen carece de voz porque es mujer sin hombre que la represente. El artista tampoco tiene voz –lejos de lo que a veces se supone idealizando a la gente de campo– porque, como ocurre en su espacio, aquí lo externo se interpreta como absurdo. Podría ampliarse la idea de Boaventura de Sousa cuando asegura que “Las formas de pensamiento no occidental han sido tratadas de forma abismal” (SOUSA SANTOS, 2009), y concluir que este tipo de pensamiento abismal puede encontrarse en comunidades no occidentales igualmente; y que toda posibilidad de diálogo entre dos culturas se sostiene en la voluntad y la capacidad de escucharse y reconocerse en la diferencia.

Así podemos identificar la primera de las formas sociales de no existencia de De Sousa: “lo ignorante”. “Lo producido como no existente es radicalmente excluido. Se encuentra más allá del universo de lo que incluso se considera como otro” (SOUSA SANTOS, 2009).

¿Bajo qué ley Ascen es expropiada de su casa y por qué niega con resignación el reclamo del pintor: “Señora, la están engañando. Ese tipo ya no tiene ningún derecho sobre esta casa. ¿Hace cuántos años que vive usted aquí?”? ¿Qué puede pesar más que los cuarenta años que ha vivido esta mujer en la casa? Ella misma explica que el sobrino heredó la casa del abuelo; y sobre esta tran-

sacción hecha entre hombres no hay palabra de mujer que prevalezca. La necesidad del hombre supera la de esta mujer soltera: “Juan Luis no me va a dejar sin casa. Solamente se va a llevar las piedritas, que a ellos les hace más falta que a mí”, explica Ascen. El hijo del sobrino, aún no del todo viciado por la moral falocéntrica, se lamenta: “Pobre tía, está rependeja”, e inmediatamente legitima un derecho que posiblemente le fue explicado: “Pero lo que es de uno, es de uno” (62”).

Mientras dismantelan su casa, y con ella toda su existencia, Ascen se limita a servirles pulque a los hombres. Para mayor énfasis, uno de ellos, Raymundo, canta “Anillo de compromiso”, tema conocido de Vicente Fernández, que interpretara en el filme *La ley del monte* (Alberto Mariscal, 1976). La referencia crítica a este filme, que como muchos melodramas mexicanos rinde culto al matrimonio como institución, termina de redondearse cuando, en tono de sorna, los compañeros de Raymundo subrayan la relación de dependencia patriarcal que existe entre este hombre alcohólico y su mujer e hijos. La servidumbre de Ascen deviene aquí su mayor acto de rebeldía, pues los que destruyen su casa, beodos ya cuando bajan la pendiente hacia el pueblo, carecen de facultades para entender el peligro que se cierne sobre sus vidas, y se dejan conducir por la anciana hacia la muerte. Ella, que ha subido la colina hacia su casa durante 40 años, sabe que el peso de aquellas piedras que antes hicieron su hogar, arrancará la existencia de todos en aquella pendiente; le dice a su sobrino: “Mira, hijo, aquí está esta piedra que se te olvidó”. Esta frase, envuelta en sumisión, exuda la rebeldía de una mujer hecha Calibán.

En escenas previas, podemos percibir cómo entre Ascen y la gente de Ayacatzintla se trazan fronteras tenues que le sustraen algunos de sus derechos dentro de la comunidad. Hacia el minuto 40, algunos pobladores conversan en un círculo y comparten bebida. Ascen descansa fuera del círculo, pero reconoce su presencia y es a la vez reconocida por los otros. Esto resume hasta cierto punto su posición de mujer sin hombre en aquella comunidad. Le ofrecen pulque, solo para burlarse luego de ella y gritarle “borrachina”.

En esta forma social de no existencia, lo ignorante, también entran los niños, que sin embargo para Reygadas transitan por una etapa

privilegiada de lucidez. No olvidar que el renacimiento del protagonista de *Post Tenebras Lux* acontece porque “me sentí como cuando era niño”, e igualmente son presentados como lúcidos el niño de la paloma en la introducción de *Japón*, las pequeñas de *Stellet Licht* que asisten con naturalidad a la resurrección de Esther, la bebé de *Post Tenebras...* atenta a la autoridad de vacas y perros, entre otros personajes infantiles.

Este conocimiento conlleva una dimensión religiosa, una naturaleza deificada con la que los niños pueden comunicarse más fácilmente. Mariano Paz (2015) nota que al final de *Batalla...*, Marcos persigue una suerte de rescate espiritual en la peregrinación hacia la Basílica guadalupana. “De todos modos esta búsqueda desesperada está condenada al fracaso, ya que Marcos muere dentro de la iglesia”, afirma. A diferencia de Juan y el pintor, Marcos no puede acceder a “la mente más amplia” que anuncia Boaventura de Sousa, porque no hay diálogo con la naturaleza en la ciudad. Y la muerte del niño que Marcos y su esposa secuestraron anuncia desde el mismo comienzo la imposibilidad de este renacer que los otros cuatro protagonistas de Reygadas sí experimentan. Marcos no puede regresar a la infancia, pues trata de sacar provecho económico de ella mientras que las otras dimensiones se esfuman; no hay dios para él, solo degradación y muerte.

El hijo de Juan Luis, el sobrino de Ascen, que vuelve angustiado y de forma recurrente sobre la idea de desahuciar a la anciana, percibe también que las piedras sobre la carreta significan “mucho peso” para una bajada tan peligrosa. Pero la autoridad del padre (“Ve a hacer el trabajo que te estoy mandando”), que es quien paga, le arranca la voz. Es sobre esta operación continua de imposición y reescritura simbólica que se pasa de la niñez a la adultez. Vuelve a ejecutarse aquí un acto similar al ya interpretado en otras páginas cuando se describe cómo el artista retuerce el cuello de la paloma frente a otro pequeño como un acto de enseñanza.

En estas escenas finales, el artista ha encontrado ese estado de comunión natural que le permite identificarse con el ratón de su cuarto o con el placer de un caballo. Hay una suerte de regresión a la niñez similar a la que ocurre con Juan en *Post Tenebras Lux*. Por contraste, el sobrino de la anciana y sus empleados descubren

que el tractor en que posteriormente morirán no puede arrancar porque un gato ha quedado atrapado en su mecanismo. La indiferencia con el dolor del animal (“Es un pinche gato”) deja claro la ausencia de una relación con el entorno similar a la de Ascen y el pintor, tara que será aquí castigada con la muerte tal como le ocurre a Siete en *Post Tenebras...*

Hasta que el bumerán de una existencia incapaz de coexistir con otras lógicas destruye su refugio, Ascen y su inquilino, el pintor, parecen mantenerse a salvo de Ayacatzintla y el Distrito Federal, viviendo cada uno en una suerte de exilio espiritual y geográfico. El artista, al tanto de que aquel pueblo reproduce ciertos esquemas de la ciudad a los que teme, le confiesa a la anciana en su primera entrevista: “su casa me gusta porque está lejos del pueblo, aquí, en lo alto”. Lo “alto” no surge en el diálogo como una palabra fortuita sino que alrededor de ella orbita un discurso que refiere en primera instancia a lo apartado, es decir, la separación de estos dos sujetos del resto de la comunidad humana; y en segunda, a la cercanía al cielo y por lo tanto, a la adquisición de cierto carácter de divinidad. En este mismo diálogo, reelaborando semánticamente la palabra y sus derivados, la señora explicará al artista:

No soy Asunción, soy Ascensión, porque ascensión es la de nuestro señor Jesucristo cuando subió a los cielos sin ayuda de nadie y ascensión de la Virgen María que subió con los ángeles al cielo. Pero no se preocupe porque aquí todos me dicen Ascen (25”).

La anciana, poco antes de inmolarse, utiliza un antónimo de esta familia de palabras para anunciar veladamente su decisión al artista. Agarra su abrigo y le aclara valiéndose de todo el peso semántico que han adquirido estos términos en la obra: “Es solo para bajar”.

Aquella casa y Ascen como anfitriona insuflan en el protagonista un nuevo tiempo, un nuevo ritmo. Este nota que las conversaciones con Ascen suelen ser sinuosas (RUFFINELLI, 2010). El pintor llega a quejarse: “¿Siempre contesta algo distinto de lo que le preguntan?” Pero no es solo en la palabra donde la anciana reta el

pensamiento lineal. En la secuencia donde se le ve organizar el cuarto del pintor, el ritmo y el orden en que compone el cuarto se alejan de agrupaciones habituales de tareas por objetos o por cercanía: va de la cama a la ventana, de la ventana a unos libros y luego a la cama..., pone la sobrecama, hojea un volumen y luego sacude unas sábanas... En *Les mots et les choses*, Michel Foucault (1966) sintetiza en el concepto de episteme el orden y sentido que los sujetos otorgan a la realidad, a las “palabras” y las “cosas”. La episteme que jerarquiza el universo para Ascen lleva una sincronía distinta a la de sus coterráneos, pero la posibilidad de entendimiento que se establece entre la suya y la del pintor contribuye a la recomposición espiritual de este último.

Sería inexacto decir que las lógicas del protagonista y las de Ascen alcanzan una sincronía. Existe una distancia evidente entre ambos marcada por sus diversas educaciones afectivas, sus dispares competencias culturales y sus orígenes. La cópula física y existencial que termina fraguando la relación, no sugiere una síntesis, pero sí la culminación de una transacción, ejecutada en términos bien distintos a los que fundaron la Modernidad con el encuentro entre Europa y América y persistieron en épocas y contextos posteriores.

En una dimensión muy distinta a la antes expuesta, Ascen y el artista operan ambos como traductores de sus propios espacios y tiempos, y en aquella casa y lapso que comparten tiene lugar lo que Boaventura de Sousa llama “cosmopolitismo subalterno” (2009), marcado por su “profundo sentido de incompletud”, es decir, que no pretende fusionar dos mentalidades en una y buscar una sola verdad, sino que acepta que “comprensiones híbridas son virtualmente infinitas” y la “diversidad del mundo es inagotable”. De esta forma, ambos superan lo que antes describimos como pensamiento abismal (SOUSA SANTOS, 2009).

La choza de Ascen deviene el espacio idóneo para el ensayo de este nuevo mundo, que termina salvando la modernidad agotada que encarna el protagonista. La choza comparte varios rasgos en común con grandes espacios utópicos, entre ellos la isla de Utopía imaginada por Thomas More. El aislamiento fue un criterio de peso para que el artista eligiera aquel sitio. Además, el hecho de que Ascen tenga sus propios cultivos permite hablar de una economía endógena. La

existencia de un sistema de valores diferente a la que opera en el exterior, donde por ejemplo el pintor y Ascen pueden tener relaciones sexuales y pasar por encima de las prerrogativas de edad, origen e incluso cortejo que sí deberían considerar en otro sitio.

El manejo del tiempo, que es una de las categorías sobre las que insisten varias de las críticas hechas al cine de Reygadas y otros directores latinoamericanos de su generación, adquiere en las secuencias de la choza los visos comunes de una región utópica.

Rufo Caballero (2005) destaca como uno de los “rasgos de estilo de *Japón*”, la “sensualidad del tiempo real” que “facilita la inmersión del espectador en el mundo de la Barranca”. Rebeca Ferreiro (2013) se queja de la “ralentización” del filme, mientras que García Tsao (2008) resume *Japón* como un filme “sobre un pueblo abandonado y personajes que han dejado atrás al tiempo”. La dimensión utópica de la choza de Ascen revela que el tratamiento del tiempo, lejos de ser un recurso arbitrariamente formal, responde a preocupaciones sociales y en último término filosóficas.

Solo a través de un nuevo espacio-tiempo será posible identificar y valorizar la riqueza inagotable del mundo y del presente -precisa Boaventura de Sousa-. Simplemente, ese nuevo espacio-tiempo presupone otra razón. Hasta ahora, la aspiración de dilatación del presente ha sido formulada solo por creadores literarios (SOUSA SANTOS, 2009).

El escrutinio de actividades cotidianas, la contemplación dilatada de paisajes y rostros, los movimientos reposados de cámara, todo esto contribuye a que el espectador no pase por alto en la intimidad de la sala de cine el presente que oblitera por considerarlo “irrelevante” ante lo que David Harvey llama “el impulso general de progreso [, que] parece estar siempre orientado hacia adelante y hacia arriba, en dirección al firmamento de lo desconocido” (1998). En otras palabras, en *Japón* la escena en sí misma, es decir, el ahora, prevalece sobre la concatenación de peripecias que encaminan al desenlace, es decir, el después, o lo que en un sentido sociohistórico Harvey y otros autores llaman “progreso”.

Rebeca Ferreiro confirma el empleo de este recurso, aunque se resiste a su uso (como debe ocurrir con varios espectadores acostumbrados a estéticas cinematográficas más “modernas”), cuando escribe: “La historia no complace con nudos argumentales. Nos desespera, aburre y nos hace vivir el mismo no-pasa-nada que experimenta el personaje” (2013). Sentencias como estas legitiman la necesidad de un nuevo mapa de interpretación de filmes como *Japón*, que le permita al público encontrar un camino de sintonía con las verdaderas intenciones de la obra en lugar de vagar en el desconcierto y sentir que pierde su tiempo mientras corren las imágenes sobre la pantalla.

La banda sonora es el puntal que marca en *Japón* un *sui generis* sentido de temporalidad. No en balde, David Harvey afirma que “La combinación de cine y música constituye un poderoso antídoto contra la pasividad espacial del arte y la arquitectura” (1998). Pero antes de llegar a la música, resulta imprescindible acotar que el silencio deviene un elemento clave en este esfuerzo triunfante de traducción que reúne a dos marginales en una choza en las alturas, cada uno liminares de Méxicos distintos. Varios autores destacan, a ratos con un énfasis negativo, la ausencia de diálogos del filme. Desde nuestra perspectiva, la palabra queda supeditada a otras formas de comunicación. Si asumimos, como ya se ha hecho en análisis previos, que la naturaleza o Dios devienen sujetos en el filme, con los cuales el protagonista y Ascen, en secuencias climáticas, sostienen conversaciones tensas y decisivas; no puede ser entonces el verbo el centro de intercambio cognitivo en la cinta.

Como explica Boaventura de Sousa, una de las dificultades en un proceso horizontal de “traducción”

reside en los silencios. En este caso, no se trata de lo impronunciable, sino de los diferentes ritmos con que los diferentes saberes y prácticas sociales articulan las palabras con los silencios y de la diferente elocuencia (o significado) que es atribuido al silencio por parte de las diferentes culturas. La gestión del silencio y la traducción del silencio son las tareas más exigentes del trabajo de traducción (SOUSA SANTOS, 2009).

Hacia las postrimerías de *Japón* comienza a asomar esta posibilidad de comunicación entre los dos personajes, luego de varios intentos fallidos del artista por sostener un diálogo con Ascen en los términos verbocentristas a los que está acostumbrado. Así ocurre, por ejemplo, cuando ambos asisten a la caída del sol, y la anciana esquiva el atrevimiento de encerrar el paisaje en palabras y solo responde: “¿Yo qué podría decirle?” La comprensión y el respeto de estas nuevas formas por parte del pintor podría registrarse en el momento en que este deja de llamar a la anciana “señora” y comienza a decirle “Ascen”. Es aquí donde se hace notar que el protagonista ha descubierto al individuo, puede desprenderse del arquetipo, y se permite llamarlo por su nombre propio. Estos silencios marcan, en concordancia con la cita de De Sousa, “ritmos”, la dimensión de un nuevo y mejor tiempo. El título del filme, que anuncia un “renacer” (SHAW, 2002), desde la perspectiva de Mariano Paz (2015) “bien podría hacer referencia a un tipo de sociedad nueva o desconocida”. Es este el renacer utópico que se vislumbra en el hogar de Ascen.

En las escenas de la choza, el distanciamiento de la dictadura de las palabras permite al espectador redescubrir el viento. Este es uno de los sonidos de naturaleza que distingue las tomas en aquel espacio, y en varios momentos asistimos a su contemplación por parte del protagonista. En una diégesis marcada por símbolos judeocristianos, donde vivir en las alturas es equiparado con la “ascensión” del hijo de Dios, donde el protagonista pide disculpas y se arrepiente ante una deidad encarnada en la naturaleza; resulta lógico afirmar que el insistente sonido del viento en la choza marca una presencia trascendental y metafísica.

La repetición de actividades cotidianas: despertar, comer, dormir; conjura pautas de enunciación que desbordan al cine y se remontan al recurso que hace única el aria de Johan Sebastian Bach citada en el filme. Así lo confirma Bernard Chazelle al escribir sobre “*Erbarme dich, mein Gott*”: “the melody is eminently hummable. It repeats the same motif over and over [...]. It’s in such minimalist harmonic constructions that one can best appreciate Bach’s contrapuntal genius [...]. Yet the secret of the aria lies not in its melody but its rhythm” (CHAZELLE, 2009). Minimalismo y ritmo, canon en el sentido musical del término, son dos cualidades estéticas que acompañan el pulso narrativo de *Japón*, ampliamente enjuiciadas

y mal comprendidas por los estudios de la obra. En ella se esconde una dimensión también religiosa que, una vez más, permite reconocerlas como recursos que se apartan de cualquier capricho formal. Siguiendo la tradición de Bach, Arbo Pärt, el otro compositor que se cita recurrentemente en la cinta, hace del ritmo, el minimalismo y la repetición un estilo que él llama “tintinnambuli”.

Explica Rice (2010), que la idea de “timelessness”, es decir, de atemporalidad a la que aspira Pärt, tiene sus raíces enterradas en el pensamiento cristiano medieval, y describe cómo el patriarca católico Santo Tomás de Aquino defendía que Dios estaba fuera del tiempo. En su tratado *De existencia y esencia*, una suerte de genealogía de criaturas, Santo Tomás afirma que “la existencia de Dios es su esencia”, lo que confirma el criterio de atemporalidad divina suscrito por Rice.

Podemos sobre esta cuerda afirmar que la angustia existencial y teológica del pintor lo lleva a buscar una nueva temporalidad, una temporalidad otra lejana a la de la ciudad, allá en lo alto de Aya-catzintla, donde el viento marca el ritmo de la naturaleza. La choza encarna por lo tanto –sea en el espacio, sea en el tiempo– los rasgos esenciales de una utopía. En ella, dos elementos representativos de esos Méxicos que Bolívar Echeverría distingue en su conferencia “Modernidad y anti-modernidad” logran coexistir y dialogar sin por ello buscar anularse en uno solo, como fue quizás la pretensión de otros tiempos en busca de una identidad nacional o continental única; logran copular y reedificarse en una atemporalidad que se proyecta como esencial y utópicamente pospretérita.

Esta utopía podría inscribirse en un “posmodernismo de oposición” (SOUSA SANTOS, 2009) que, en lugar de renunciar a los proyectos colectivos modernos, como sí lo hace el “posmodernismo celebratorio” (SOUSA SANTOS, 2009), “propone la pluralidad de proyectos colectivos articulados de modos no jerárquicos” (SOUSA SANTOS, 2009). Es así que en el espacio y tiempo de la choza tanto la lógica de Ascen como la del pintor son legítimas, y no pretenden confrontarse sino que aceptan su no correspondencia.

Sobre el contraste que establece De Sousa entre posmodernismo celebratorio y el de oposición, es necesario distinguir las obras de

Reygdas, Martel, Eimbcke, algunos títulos de Valdivia, Fernando Pérez, Miguel Coyula, Lisandro Alonso, y un selecto etcétera, donde se retoman proyectos inconclusos de la modernidad; de otras como las de Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, Argentina, 2008), *Relatos salvajes* (Damián Szifron, Argentina, 2014), *Cidade de Deus*, *Tropa de elite*, y muchísimos filmes más.

En este último grupo, el pesimismo de principios de los 2000 lleva un matiz crucialmente distinto, pues se intentan rebasar las aspiraciones sociales latinoamericanas de mediados de siglo, aquellas que entre otros fueron la levadura del Nuevo Cine Latinoamericano a partir de juegos formales que legitiman modelos colonizados de enunciación. La saga de *Tropa de elite* y *Amores perros* son dos casos paradigmáticos donde la violencia y sus orígenes sociales sirven de telón de fondo para ensayos de sus directores dentro del llamado cine “de acción” hollywoodense. Títulos como *Y tu mamá también* o *Un mundo maravilloso* (así como el resto de los de Luis Estrada) no fundan utopías sino que llegan por caminos distintos a la conclusión de que “el mundo es así y no hay nada que hacer al respecto”, es decir, su nihilismo termina legitimando involuntariamente el *status quo*.

Los cambios de focalización de *Tropa de elite* sugieren con su deconstrucción textual obsesiva “la imposibilidad de formulación de la resistencia por estar ella misma también entrampada en la deconstrucción del poder que constituye en cuanto a resistencia del poder” (SOUSA SANTOS, 2009). José Padilha captura la ciudad con tomas aéreas y cenitales que develan el propósito del autor de entenderlo “todo” desde una distancia “objetiva”. Sin embargo, esto no impide (más bien impele) que el director permita a cada uno de los personajes defender sus puntos de vista con argumentos rotundos. Como si se tratara de un gran reportaje, José Padilha proscribiera esos amagos que obligarían al espectador a quedarse con la verdad de ciertas bocas ante la incapacidad del resto de expresar empáticamente las suyas.

En su documental *Ómnibus 174* (Brasil, 2002), la edición nerviosa propia de los reportajes televisivos, esos cambios de planos en busca de la agilidad noticiosa, se nos antoja aquí una búsqueda

compulsiva del punto de vista que mejor revele lo que sucede ante nuestro ojos; o partirá quizás de la convicción de que solo múltiples ángulos ofrecen una perspectiva más completa. ¿Son acaso los medios de comunicación y su maquinaria simplificadora los que llevaron a los telespectadores a creer que aquel hombre se reducía solo al estereotipo de delincuente? ¿Es la policía, insegura de su verdadera misión y casi tan pobre como Sandro, la responsable del estado de cosas en Río de Janeiro? ¿O son los hombres de a pie quienes deben cargar con la culpa? En las películas de José Padilha, como en otras afines, los personajes parecen accionar aplastados por el peso de sus circunstancias. En *Ómnibus 174* como en las cintas de *Tropa de elite*, el individuo siente su libre albedrío asfixiado por un destino trágico que solo llega a presentir cuando el desenlace de su historia personal le respira en la nuca. La verdadera protagonista en las obras de José Padilha es la sociedad carioca, un organismo autónomo. Sus ciudadanos llegan a intuirlo como un vivo presente pero nunca a comprender el curso de sus acciones. Los términos en que Mario Magallón Anaya define la antiutopía y la asocia a la posmodernidad, se ajustan con la inviabilidad de São Paulo como proyecto desde la óptica de *Tropa de elite*. Magallón asume lo posmoderno como “contraparte de lo utópico” y lo asocia con un ideario de “escepticismo y desesperanza”, de un “pesimismo sin horizonte histórico ni social” (CARRO BAUTISTA, 2012). Defendemos aquí, sin embargo, la postura de De Sousa, quien concibe dos tipos de posmodernismo, siendo el “celebratorio” el que se ajustaría con los rasgos expuestos por Magallón.

Historias extraordinarias manifiesta también ese “recurso obsesivo de la deconstrucción textual” que Boaventura de Souza adjudica al “posmodernismo celebratorio” (SOUSA SANTOS, 2009). Carro Bautista (2012) prefiere decir que el posmodernismo es “difuso” y “no desea construir”. Así puede verificarse en *Historias...*, que discursa sobre el sentido del tiempo y el espacio en una sociedad presuntamente argentina donde los sujetos parecen vivir asfixiados por el “aire de semejanza” y el “ritmo de acero” que denuncian Horkheimer y Adorno (1988). Sin embargo, la escapada sirve de pretexto para jugar con el modelo actancial de Greimas, construir cajas chinas, ejecutar diferentes estilos narrativos y fotográficos..., recursos que solo provocan el “efecto *collage*”, la “crisis de la relación espacio-tiempo” y la sensación de “ambigüedad de la rea-

lidad” que Judith Esther Carro Bautista adjudica a la “antiutopía” y la “condición posmoderna contemporánea”. Es decir, lo que se presenta en este filme como un problema existencial y social termina “resolviéndose” como un problema formal. El entrecomillado aquí de la palabra resolver pretende connotar que esta resolución es solo es aparente.

Filmes como *Güeros* (2015), del mexicano Alonso Ruizpalacios, *No* (2012, del chileno Pablo Larraín, *Tropa de elite*, *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000), forman parte de una ola pesimista que ha renunciado por completo al proyecto de cambio social que bullía en las bases del Cinema Novo, las producciones del grupo Ukamau o las del Cine Revolucionario Cubano. Sobre la base de lo que define Boaventura de Sousa (2009), su “posmodernismo celebratorio” renuncia a las prácticas no discursivas (algunos cineastas del NCL consideraban que el arte era una forma de acción política) para reducir la realidad social a su “discursividad”.

Muy lejos de esta tendencia, aunque suscribiendo algunos de sus recursos formales, *Japón* se inserta dentro de “posmodernismo de oposición”, pues en lugar de renunciar a proyectos colectivos, propone su pluralidad y los articula de modo no jerárquico; en lugar de renunciar a la emancipación social, propone su reivindicación; en lugar de abrazar un estéril relativismo, defiende la pluralidad; en lugar de la deconstrucción infecunda, es autorreflexiva y no se empeña en distanciarse de “la propia resistencia que funda”.

Podría objetarse que la utopía que se deduce de la relación entre Ascen y el artista termina socavada por la misma sociedad de la que huyen. Es que prevalece aquí lo que califica De Sousa como “optimismo trágico” (2009), y Claudio Magris (2006) asume como desencanto. Como explica el filósofo italiano,

El desencanto, corrige la utopía, refuerza su elemento fundamental, la esperanza [...] La esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate.

Magris emplea la palabra “desencanto”, pues ella sintetiza la disolución del “encantamiento” que hizo creer a los occidentales en un tiempo y espacio donde todos los conflictos presentes se disolverían, mientras que paralelamente el “desencanto” lleva a una comprensión más madura del devenir. No significa una renuncia a la utopía. Sino a la certeza de que los ideales forman parte de una conquista cotidiana.

Utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente. El final de las utopías totalitarias sólo es liberatorio si viene acompañado de la conciencia de que la redención, prometida y echada a perder por esas utopías, tiene que buscarse con mayor paciencia y modestia, sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva, pero también sin escarnecerla.

La antítesis que emplea De Sousa: “optimismo trágico” hace evidente esa aparente contradicción que Magris delinea entre utopía y desencanto posterior al “breve siglo XX”. Esta es una tesis explorada no tan ampliamente como la que anuncia la muerte de lo utópico, pero que ha tenido su eco en otros pensadores. Francisco Fernández Buey jugando con una frase del filósofo alemán Peter Sloterdijk reconoce que “tal vez pueda decir que después de los desastres del siglo XX la utopía ha perdido su inocencia, pero no su vigencia” (FERNÁNDEZ BUEY, 2007) (SLOTERDIJK, 2005). El propio Fernández Buey insiste en “la necesidad” de repensarse la utopía como “esperanza militante” (FERNÁNDEZ BUEY, 2007), que es una forma de distanciarse de otras conceptualizaciones.

Con estos pilares construye Reygadas un mundo en *Japón*, una dimensión de realidad que, aunque desmantelada en el presente por la fuerza mayor de la lógica moderna (el símbolo explícito es la destrucción del hogar de Ascen piedra a piedra por su sobrino), se proyecta como una circunstancia pospretérita. Así también lo hace Juan Carlos Valdivia en *Yvy Maraey* al enunciar pautas de un diálogo en una Bolivia multicultural, un diálogo no exento de conflictos, pero signado por la voluntad de traducción.

En otras cintas como *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, Argentina, 2008), el desencanto no viene compensado con la utopía. Sin embargo, la asfixia de la protagonista dista mucho de la desidia lúdica que pretenden insuflar películas del “posmodernismo celebratorio” analizadas. La opresión de un mundo dominado por jerarquías de clases, sexo y raza, en *La mujer sin cabeza*, no ofrece salidas compensatorias al espectador, como sí ocurre con el erotismo desbordado de *Y tu mamá también* y la seguridad de ciertas pautas de género bien cumplidas en *Cidade de Deus* o *Todos tus muertos* (2011), del colombiano Carlos Moreno. En la cinematografía de Lucrecia Martel, el espectador respira tanto en lo formal como en lo sociopolítico la vacuidad y pastosidad cenagosa del tiempo y el espacio.

Ante filmes polisémicos y abiertos como estos últimos mencionados, se hace legítima la afirmación de Magris de que

Tal vez no puede existir un verdadero desencanto filosófico, sino sólo poético [intercambiable en el contexto del ensayo por el término: “estético”], porque solamente la poesía [el arte] es capaz de representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiéndolas en una unidad superior, elusiva y musical (MAGRIS, 2006).

Siguiendo estas pautas descritas por Magris, una ciénaga similar a la de Martel se traga bloque a bloque la casa de Ascen y se la lleva consigo, pero en la última escena de *Japón*, queda en lo alto de La Barranca el pintor como testimonio trágico del optimismo. No pasa inadvertido que, cuando caen los créditos, se mantienen presente los ruidos de naturaleza. Queda así pronunciada una palabra pospretérita.

Con este extenso, pero necesario análisis de filmes latinoamericanos contemporáneos a *Japón*, buscamos localizar dos grupos y distinguir cómo cada uno de ellos reacciona a las promesas incumplidas y las insuficiencias modernas en Nuestra América. *Japón* queda así inscrito entre los filmes cuyo posmodernismo es de “oposición”, ligado al optimismo trágico de las utopías actuales, al

desencanto, y la esperanza militante, según los términos que cada filósofo le ha atribuido a estas ideas de origen común. Desde lo que ya hemos distinguido dentro del discurso utópico de *Japón* pretendimos señalar puntos de comparación con estas otras cintas, con el objetivo de identificar una dimensión continental en varias de las posiciones que asume Reygadas, y finalmente con el propósito de enunciar la tendencia de filmes latinoamericanos de desencanto, que en los términos de Magris, significa la búsqueda ininterrumpida de utopías (estas ya sin paraísos, ni tierras prometidas).

Ese desencanto resulta diáfano en *Japón*. Queda subrayado en la muerte de Ascen, la destrucción de su casa, todo ello símbolo de la Barranca y la utopía de tolerancia cultural fundada allí. Y a pesar de todo, la redención del pintor es testimonio de la esperanza, de la lucha constante por un futuro mejor, que no significa ya un futuro de “final feliz”. El tiempo deviene una categoría clave dentro de la obra, y dentro de los cines latinoamericanos del desencanto. Así lo han notado ya múltiples autores, pero aquí defendemos la comprensión de algunas de las líneas temporales de ciertas cintas como pospretéritas. Y pospretérito es el deseo de retorno a la niñez, retorno imposible pero necesario en las obras de Reygadas. Y pospretérita es, en tanto atraviesa pasado, presente y futuro sin tocarlo, el deseo de contemporaneidad entre el México occidental y el otro México, como quisimos exponer.

Por último, es necesario considerar que, dado que nos encontramos en un tiempo de transición, tal como ya se ha dicho (SOUSA SANTOS, 2009), un tiempo de incertidumbres profundas; el pospretérito deviene la forma de enunciación por excelencia del cine latinoamericano del desencanto, la línea que divide su posmodernismo de oposición de otras variantes y que ofrece consistencia a su discurso utópico. Reivindicamos así títulos de la Retomada, del cine cubano pos soviético, del argentino y el chileno, y el uruguayo, boliviano y mexicano como materiales cuya estética lleva implícita un acento legítimamente sociopolítico.

BIBLIOGRAFIA

Caballero, Rufo. **Un pez que huye. Cine Latinoamericano 1991-2003**. La Habana: Arte y Literatura, 2005.

Carro Bautista, Judith Esther. **El pensamiento social moderno. Utopías y antiutopías en América Latina**. Ciudad de México: UNAM, 2012.

Chazelle, Bernard. «Erbarme Dich.» **A tiny revolution** (2009). 8 agosto 2015. <<http://www.tinyrevolution.com/mt/archives/002903.html>>.

Fernández Buey, Francisco. **Utopía & ilusiones naturales**. Ciudad de México: El viejo topo, 2007.

Ferreiro González, Rebeca. «El cine mexicano de la contemplación.» (coordinador), Edgar Soberón. **Los cines de América Latina y el Caribe**. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, 2013. 283-287.

Fignoni Armanasco, Alicia. «Subjetividad y tiempo en la construcción de la utopía.» **Espiral** septiembre-diciembre 2000: 11-26. <<http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/EEES/article/view/1174>>.

Foucault, Michel. **Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines**. París: Gallimard, 1966.

García Tsao, Leonardo. «México. Batallas sexenales desde el cine mexicano.» **Cineastas de Iberoamérica. Generaciones en tránsito (1980-2008)**. Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2008. 183-238.

Harvey, David. **La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural**. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno. **Dialéctica del iluminismo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Magris, Claudio. **Utopía y desencanto (historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad)**. Cienfuegos: Reina del Mar, 2006.

Nichols, Bill. **Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Paz, Mariano. «Las leyes del deseo: sexualidad, anomía y nación en el cine de Carlos Reygadas.» **Bulletin of Spanish Studies** (2015): 161-182.

Rice, Philp. **In 'Spirit' and in truth. Rythm and time in the music of Arvo Pärt as related to medieval polyphony and philosophy**. Westminster Choir College. Westminster, 2010. 12 agosto 2015. <https://www.academia.edu/1495619/In_Spirit_and_in_Truth_Rhythm_and_Time_in_the_Music_of_Arvo_Pa_rt_as_related_to_Medieval_Polyphony_and_Philosophy>.

Rorty, Richard. «Utopías globales, historia y filosofía.» **Elementos**. Rio de Janeiro, 2002. 13. 21 junio 2015. <<http://www.elementos.buap.mx/num45/htm/13.htm>>.

Ruffinelli, Jorge. **América Latina en 130 películas**. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010.

Shaw, Deborah. «(Trans)National Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*. (2001) and Carlos Reygadas' *Japón* (2002).» **Iberoamericana. América Latina, España, Portugal** XI.44 (2011): 117-134.

Sloterdijk, Peter. «La utopía ha perdido su inocencia.» 2005. **Enfocarte**. 21 mayo 2015. <<http://www.enfocarte.com/1.8/entrevista.html>>.

Sousa Santos, Boaventura de. **Hacia una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social**. Ciudad de México: Siglo XXI, 2009.