



PROJECT MUSE®

Propuestas para el análisis de espacio fílmico y
dimensión social en los cines de Brasil e Hispanoamérica

Isis Sadek

Hispanófila, Volume 177, Junio 2016, pp. 221-238 (Article)

Published by The University of North Carolina at Chapel Hill, Department
of Romance Studies

DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0040>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/643133>

PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS DE ESPACIO FÍLMICO Y DIMENSIÓN SOCIAL EN LOS CINES DE BRASIL E HISPANOAMÉRICA

Isis Sadek

INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ ANALIZAR EL ESPACIO FÍLMICO?

EL filme *Diarios de motocicleta* de Walter Salles (EEUU) se convirtió rápidamente en un éxito tras su estreno en el 2004, llegando a ser un clásico entre públicos jóvenes del norte y sur de las Américas. Dada esta avidez por volver sobre el controvertido personaje de Ernesto “Che” Guevara, puede sorprender que *Che*, el filme en dos episodios de Stephen Soderbergh (EEUU, 2009), no haya conocido la misma suerte. Aunque en ambos casos el protagonista es retratado a través del espacio fílmico, cada una de estas dos películas usa este aspecto para distintos fines. Si *Diarios* combina dos géneros establecidos, el *road movie* y el relato de aprendizaje, para retratar a sus protagonistas mediante su encuentro con las injusticias que darán pie a dos décadas particularmente conflictivas en las ciudades y zonas rurales del continente sudamericano, *Che* le da pocos anclajes a su público para seguir la trayectoria del protagonista. Al centrarse en las dos Guerras de guerrillas más notorias protagonizadas por Guevara, la que culminó en el comienzo de la Revolución cubana en 1959 y la boliviana en la que perdería la vida en 1967, la construcción del suspense en *Che* produce en el público una sensación de desubicación en el espacio similar a la que conocieron los guerrilleros. En *Diarios*, en cambio, el espacio fílmico hace participar al público de un doble descubrimiento: por una parte, grandiosos paisajes claramente identificados con lugares (desde las nieves del Sur de Chile hasta las orillas del Amazonas, pasando por el desierto de Atacama y las rutas que llevan a la antigua ciudad de Cuzco) comunican visualmente al espectador el poder afectivo de estos lugares sobre los viajeros. Por otra parte, la transformación del jo-

ven estudiante de medicina es expresada a través del espacio fílmico cuando, en una de las secuencias más tensas del filme, cruza a nado un brazo de río que separa a enfermos de lepra de los médicos y enfermeros, para celebrar su cumpleaños con los pacientes.

En ambas “biopics”, se distinguen dos tendencias principales en el funcionamiento del espacio fílmico, pues está asociado tanto a un tipo de afecto como a la posibilidad de que los personajes y el público adquieran conocimientos específicos.¹ Los paisajes de *Diarios* sirven para (re)producir en el público lo que sintieron los dos personajes al llegar a conocer esta anhelada tierra que hasta entonces definían mediante conocimiento abstracto e ideales. Sin embargo, las imágenes de estos paisajes presentados como naturales no ofrecen el mismo tipo de conocimiento que la realidad humana que llegan a conocer Ernesto y Alberto. Si este último tipo de contacto es abordado en el filme como una experiencia que los cambia, los paisajes son vírgenes, abiertos para que los personajes inscriban en ellos sus propios ideales, incluso en lugares tan cargados de peso histórico como Macchu Picchu. Al enfatizar la importancia del conocimiento del terreno en el éxito o el fracaso de sus personajes, el *Che* de Soderbergh agudiza el suspenso y tiende a provocar otro tipo de reacción afectiva en el público. Este contraste entre ambos filmes ilustra dos funciones del espacio fílmico: en *Diarios* funciona para crear un universo diegético coherente al posicionar de manera estable a los personajes y al espectador que sigue sus movimientos. En *Che*, en cambio, el espacio fílmico opera de manera contraria: para enfatizar las adversidades que enfrentan los personajes, posiciona a los personajes y espectadores de una manera que les hace dudar de su percepción del espacio y cuestionarla.

Este ejemplo demuestra que, al analizar el espacio fílmico, debemos caracterizarlo como mucho más que un trasfondo para el despliegue de la trama. Desde los comienzos del cine, el tratamiento del espacio fílmico ha sido una de las claves del efecto particular que este medio ha tenido en su público, como ilustran tanto los cortos documentales de los hermanos Lumière y el cine de estudio de George Méliès. La aparente reacción de susto en los miembros del público quienes, mientras veían el primer corto fílmico de los Lumière “Arrivée d’un train en gare de La Ciotat” (Francia, 1895; “Llegada de un tren a la estación”), temían que el tren fuese a atropellarlos, revela el potencial del medio fílmico de poner en duda nuestra relación con el espacio que habitamos y desestabilizar los conocimientos que hemos construido sobre este mismo. Además de este extrañamiento del espacio logrado por la filmación de una escena cotidiana, el corto del mismo año “La sortie de l’usine Lumière à Lyon” (“La salida de la fábrica Lumière”) permite apreciar la complejidad de los usos del espacio en/por toda imagen fílmica: filmada desde una cámara fija centrada en el movimiento de personas (los trabajadores) que ocurre en el umbral que es la puerta de la fábrica, esta escena pone en juego dos espacios fuera-de-campo, el interior de la fábrica y el destino de los trabajadores en otras partes de Lyon después de su jornada laboral (Lefebvre 21-22). Como retrata una escena real, la toma de esta fábrica pide que la relacionemos con otros espacios extra-fílmicos: con el de la vida cotidiana de los trabajadores y con otras fábricas alrededor del mundo. El cine de George Méliès, en cambio, ilustra otra función del espacio fílmico: responde a las ansias de la época por conocer nuevos mundos cuando imagina y

escenifica un viaje a la luna en su “Un voyage dans la lune” (Francia, 1902; “Un viaje a la luna”). En suma, la capacidad de sorprender e innovar que tenía el cine de aquella época radica en su manera de realzar o alterar nuestra percepción del espacio mediante los mundos producidos (o reproducidos en el caso del documental) por la imagen, movilizandole de manera específica el conocimiento y el afecto.

El desarrollo tanto de técnicas específicas como de aparatos de grabación más portátiles abriría la posibilidad de que el cine se alejara del punto de vista único de las “vues” [vistas] de los Lumière, diversificando los puntos de vista y complicando así su construcción del espacio fílmico en el retrato de espacios urbanos (Bruno 18-20).² Es esta capacidad del cine de mostrar distintos puntos de vista, creando una perspectiva móvil que le permite crear un espacio coherente, desafiando la estabilidad de la perspectiva desarrollada en el Renacimiento y plasmada en las artes visuales, la fotografía y la arquitectura, y contribuyendo así a diferenciar el cine de estas otras artes.³ Aunque podemos caracterizar el espacio fílmico en su aspiración a crear una ilusoria continuidad a través de convenciones como el eje de 180 grados, y el uso de aspectos como el encuadre, la *mise-en-scène*, y el montaje en su capacidad de relacionar planos, debemos también reconocer el potencial crítico del espacio fílmico en su capacidad de desnaturalizar nuestra percepción del espacio. El uso de la profundidad en la composición del plano/encuadre (o profundidad de campo),⁴ así como del plano-secuencia o del espacio-fuera-de-campo, son todos recursos estilísticos que llaman la atención sobre nuestra percepción del espacio fílmico y sobre nuestra experiencia del espacio y de los lugares en que habitamos. El clásico de Alfred Hitchcock *The Birds* (“Los pájaros”, 1963) ejemplifica estas dos tendencias en su construcción de la *invasión* por la bandada de pájaros en todos los espacios que atraviesa la protagonista, desde la sala de clase de la escuela primaria hasta la casa de la madre del hombre al que ella piensa seducir. Si bien el uso estable de encuadres y el diseño coherente funcionan para conectar estos distintos espacios como parte del mundo constituido por la ficticia ciudad de la costa de California, otros aspectos sugieren la crisis de este lugar y de su normatividad, particularmente el chirrido de los pájaros que constituyen una amenaza en el espacio fuera-de-campo y la ruptura de los encuadres típicos mediante el uso de planos generales o primerísimos planos.⁵

Estos ejemplos resaltan facetas claves del espacio fílmico que son definitorias a la hora de interpretar una película específica o un corpus fílmico. Tomando como premisa que la construcción del espacio fílmico es capaz a la vez de naturalizarse, y así edificar el universo diégetico como coherente, y de producir una percepción desnaturalizada de este mismo, una interpretación crítica debería proceder en etapas para caracterizar la producción del espacio fílmico.⁶ Inicialmente, buscamos caracterizar el universo diegético de una manera general (¿qué tipo de lugares están más presentes?, ¿cuáles son las características de estos lugares?, ¿qué percepción tenemos de estos lugares?, ¿qué ocurre y quienes están presentes en determinados lugares? El espacio fílmico, ¿llama la atención sobre sí mismo? ¿El filme nos da mucha o poca información sobre el lugar?). Luego, analizamos con más precisión cómo la forma fílmica construye este universo diegético (¿mediante qué tipo de planos y encuadres está detallado? ¿Cuáles son las composiciones de plano/encuadre más típicas y cómo influyen éstas en el retrato de los personajes y del mundo en que habitan?)

para luego buscar contrastes con estas tendencia (por ejemplo, en el uso de la profundidad en la composición del plano/encuadre o en el uso de una composición de encuadre distinta). Este análisis del espacio fílmico debe dar cuenta de la especificidad del medio fílmico, de su constante construcción en dos niveles: 1) dentro de un solo plano o encuadre (que, como es fijo, puede tener parentesco con la fotografía) y 2) en la contigüidad de un plano o de un encuadre con el anterior y el siguiente, la cual podemos describir al tomar en cuenta el montaje, el movimiento y el posicionamiento de la cámara y su reposicionamiento mediante el montaje y, finalmente, el movimiento de las figuras dentro de una secuencia específica.⁷

Una vez caracterizado el espacio fílmico en sus rasgos formales, podemos ampliar nuestra perspectiva crítica. En primer lugar, se trata de comprender cómo el espacio fílmico funciona para “posicionar” a los espectadores en relación con este universo diegético dotado de las características que hemos notado.⁸ Este posicionamiento de los espectadores puede tener diversos fines: crear continuidad para poder entretener a quien ve la película, posicionar al espectador críticamente respecto de los personajes o fuerzas específicas, posicionarlo en una situación de empatía con los personajes (por ejemplo, mediante el uso de primeros planos tan típicos del melodrama), e incluso sugerirle nuevos afectos.⁹

En una segunda etapa, y con el fin de analizar el espacio fílmico en toda su densidad, podemos examinar su capacidad de producir experiencias cognitivas y afectivas en distintos públicos. Partiendo de una premisa formulada con base a distintas teorías crítica del espacio, según la cual el espacio social resulta de las interrelaciones entre poder, conocimiento y espacio (Soja), podemos examinar también de qué maneras el espacio fílmico puede alentar al espectador a tomar conciencia de estas interrelaciones o, en cambio, naturalizarlas más aún para el público.¹⁰ Este análisis de la relación entre conocimiento y espacio fílmico puede centrarse en el posicionamiento de los espectadores por medio de la transmisión u omisión de información (sobre lugares específicos, sobre la trama o sobre personajes). Como el espacio fílmico también pone en juego experiencias cognitivas y afectivas, podemos, además, relacionarlo con procesos más amplios de “producción del espacio social” (Soja), por ejemplo, en las metrópolis latinoamericanas marcadas por crecientes desigualdades y relaciones de poder cambiantes o en el encierro y el secreto vividos en una sociedad dictatorial.¹¹ Nuestra interpretación se ampliaría finalmente abriéndose a un análisis cultural, cotejando la construcción del espacio fílmico en una película o un corpus específico con otras construcciones culturales del espacio contemporáneas. Esto permitiría caracterizar la contribución única del cine en relación con aquellas formaciones deteniéndose en una variedad de aspectos, desde la selección de lugares o la construcción de espacios y lugares mediante la forma fílmica, hasta la manera en que cada película pone en juego una relación entre afecto y conocimiento. A continuación, ejemplificamos dos acercamientos analíticos a la función del espacio fílmico en las tradiciones cinematográficas latinoamericanas, prestando especial atención a las maneras en que el espacio fílmico desarrolla una dimensión social, las cuales vinculamos a la vez con configuraciones históricamente específicas del afecto y/o del conocimiento.

1. PRÁCTICAS ESPACIALES, EXPERIMENTACIONES ESTÉTICAS Y CRÍTICA SOCIAL EN TORNO AL NORDESTE DE BRASIL

Los personajes, las dinámicas históricas y sociales, así como la naturaleza del nordeste de Brasil llegan a ser especialmente presentes en las películas de la “primera fase” del *Cinema Novo*, entre 1960 y 1964.¹² Conocida como *sertão* (derivado de *desertão* que significa “desierto grande”) por su clima semi-árido, esta región ocupa un lugar central en la historia colonial y nacional de Brasil.¹³ Cuna del sistema de plantación azucarera y motor de la economía colonial, el nordeste guarda la herencia cultural de este sistema basado en la mano de obra esclava de origen africano, además de un acervo de prácticas religiosas populares. En el *sertão* nordestino se fundó la comunidad de Canudos basada en las creencias milenaristas de Antônio Conselheiro y, a lo largo del siglo veinte, afloraron también otras prácticas reivindicadoras de justicia social y fuertemente cuestionadoras del Estado como el *cangaço* (bandolerismo).

Las sequías, el hambre crónica, así como la desposesión y precariedad de los jornaleros que vagan por el *sertão* nordestino hacen que esta región adquiera un valor contestatario en su contraste con las caracterizaciones de Brasil como país desarrollado durante la administración de Juscelino Kubitschek (1956-1961). La inauguración en 1960 de Brasilia como capital federal situada en el centro del país es retratada como un símbolo de integración nacional y territorial y como la culminación de una grandeza preconizada paradójicamente desde tiempos coloniales (Chauí en Andermann “The Optic” 206-67). Según esta interpretación de la historia brasilera a la luz de la geografía nacional, si la clave del futuro de Brasil yacía en la explotación de la rica naturaleza ubicada en el centro-oeste del país, la fundación de Brasilia conllevaría la superación de las etapas anteriores de la historia republicana y colonial. Al cavar en las dinámicas y rasgos culturales propios del *sertão* nordestino para exponer el “subdesarrollo” del país entero e interrogar la existencia del “pueblo”, las películas del *Cinema Novo* constituyen un contradiscurso a la redefinición desarrollista de un Brasil moderno e integrado que prefiere circunscribir este subdesarrollo al nordeste.¹⁴ Al circular por el país, estos filmes obligan a los espectadores urbanos a cuestionar tanto su percepción de la región como del país entero. Con su capacidad de evocar ritmos y temporalidades distintas, el cine puede ser un medio crucial para criticar el discurso de homogeneización desarrollista y su valoración de la velocidad y del movimiento, cristalizados en la producción automotriz o la construcción de carreteras que conectan el territorio. A continuación nos centramos en dos acercamientos fílmicos al nordeste para caracterizar la manera en que el movimiento en distintos niveles y escalas contribuye a la construcción del espacio fílmico, valorizando en cada caso la manera en que el medio fílmico re-sitúa las particularidades culturales e históricas de esta región entre el conocimiento y el afecto.

La cinematografía de Humberto Mauro ejemplifica una transición en los acercamientos fílmicos al interior de Brasil que valoran sus particularidades históricas y culturales para diferenciarlo del Brasil urbano. Los centenares de documentales que realizó Mauro dentro del marco del INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo)

durante y después de las administraciones populistas de Getúlio Vargas responden inicialmente a un imperativo educativo para luego adoptar gradualmente un tratamiento más ligado al afecto (Pessoa Ramos 134-45). Dado este contexto institucional y político, los documentales producidos entre 1936 y 1945 se acercan a la cultura popular regional para extraer de ella bases de historia, higiene y folclore que puedan favorecer la formación identitaria de un Brasil mestizo (Pessoa Ramos 128-30 y 136). Después de la primera presidencia de Vargas, Mauro produce dos series de documentales cuyo lirismo es expresión fílmica de un lamento por las tradiciones y prácticas asociadas a un pasado rural perdido: el tono nostálgico de *Brasilianas* (1945-1956) antecede otra serie dedicada a su estado natal de Minas Gerais.

El quinto cortometraje de “Brasilianas”, “Engenhos e usinas” (Humberto Mauro, Brasil, 1955; “Ingenios y fábricas”) ilustra cómo el interior rural nordestino sirve de materia prima para la innovación de la estética fílmica pero, ello, siempre y cuando esté retratado como rémora del pasado. Si la banda sonora, compuesta por los cantos colectivos que surgieron del trabajo en el ingenio, evoca la historia de este lugar y el arraigo en él de una cultura popular, ésta tiene su contrapartida visual en la poca presencia humana en el clip: en contraste con la fuerza de las voces cuyos cantos están presentados en *off* como parte de una tradición folclórica y no de una práctica viva, solo vemos siluetas de trabajadores y una sombra estetizada que cae sobre la rueda hidráulica mientras el agua la recorre.¹⁵ En los primeros planos que detallan el movimiento de la rueda y, a continuación, su ruina, las composiciones de plano y el encuadre extraen expresividad estética de la realidad material del ingenio azucarero. Estos planos retratan la rueda como tecnología, centrándose en su movimiento, en sus partes, en el fluir del agua mientras destella la luz del sol sobre la cascada. Contrastando con lo que típicamente caracteriza al ingenio azucarero (su extensión), estos primeros planos producen un juego con la escala. En su acercamiento altamente estetizante a las tradiciones de Minas Gerais, este corto ilustra la capacidad del cine documental de desnaturalizar el significado establecido de espacios específicos, en este caso mediante variaciones en la escala: si los primeros planos evocan la modernidad técnica del ingenio, los paisajes y planos generales que retratan el cese de actividad en el ingenio imprimen claramente un tono nostálgico a este documental, un elemento que predomina a medida que la voz en *off* del comienzo, típica del documental educativo, se atenúa para dejar lugar al afecto.¹⁶

El acercamiento de Mauro a la decadencia del Brasil rural antecede por muy poco la refundación del cine brasileiro efectuada a fines de los años cincuenta por los realizadores del *Cinema Novo*, posibilitada tanto por la caída del sistema de estudios brasileño como por la influencia mundial del Neorrealismo italiano. A diferencia de la película señera *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) cuyo tratamiento del espacio urbano de Rio de Janeiro sienta las bases de un cine social, las películas más emblemáticas del *Cinema Novo* en su primera fase se centran fuertemente en el Nordeste, especialmente la trilogía integrada por *Vidas secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (“Los fusiles,” Ruy Guerra, 1964) y *Deus e o diabo na terra do sol* (“Dios y el diablo en la tierra del sol,” Glauber Rocha, 1964).¹⁷ Si Mauro usa la forma fílmica para borrar la presencia humana y expresar un lamento nostálgico, los realizadores del *Cinema Novo* se centran en la gente del nordeste para

extraer su grito de descontento. Con el propósito de llevar a cabo “un estudio en profundidad de las relaciones sociales de cada ciudad y de cada región, como un modo de exponer críticamente, como en miniatura, la estructura socio-cultural del país como todo,” estos cineastas buscaban también “tomar al pueblo como tema, darle una forma humana a los conflictos fundamentales” (Diegues 66). Esta preocupación por la voz humana guió la exploración espacial de los cineastas y su ansia de que estas voces se escucharan “en el nordeste, en los latifundios del sur, en las favelas de Río, las fábricas de São Paulo, en las playas de los pescadores de Bahía y en todo lo que es experiencial” (Diegues 66).¹⁸

Los directores del *Cinema Novo* canalizan la forma fílmica para convertir esta región caracterizada por su “atraso” en fuente de modernidad fílmica en Brasil.¹⁹ La “fuerza cultural” del Nordeste (Rocha), sus extremos climáticos y de pobreza, su desigualdad y explotación social proveen inicialmente a los cineastas una base para reconfigurar la relación entre cine y afecto en el desarrollo de un cine político y social. En su manifiesto “Eztetyka da fome,” Glauber Rocha define con más precisión el tipo de conocimiento que estos “estudios” buscaban provocar en su público, especialmente a nivel internacional: se trata de agudizar su percepción del “hambre (. . .) *sentida*” a nivel físico, espiritual e intelectual por todos los sectores de la sociedad brasileira (“Estética”, énfasis mío). Los cineastas buscaban llevar al espectador a comprender este hambre como fuente de la originalidad de Brasil, situando su dimensión trágica y sus orígenes en la condición colonial permanente de Brasil y América Latina.²⁰ Esta comprensión se producía en el espectador mediante una reacción intelectual y afectiva a la vez, alejada de la identificación emotiva y suscitada por el uso de la estética fílmica en su tratamiento de personajes y tramas. Por ejemplo, *Os fuzis* crea momentos de reflexión a lo largo de la trama al impedir la identificación emotiva con los personajes involucrados en el conflicto, ya sea los hambrientos nordestinos en su procesión religiosa o los soldados encargados de cuidar un camión de alimentos varado en la localidad.²¹

La centralidad del hambre en estos filmes guía la construcción de “personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras” (Rocha “Estética”). Considerando la violencia como “la más noble manifestación del hambre,” Rocha afirma que, por amor a la “acción y la transformación,” los filmes del *Cinema Novo* debían ser violentos. Esta violencia no radica exclusivamente en los contenidos de las películas, sino que influye en la estética que inflige una violencia perceptual al público con el fin de hacerle comprender la violencia que los envuelve a todos.²²

¿Cómo podemos relacionar la construcción del espacio fílmico en los filmes nordestinos del *Cinema Novo* con esta canalización del conocimiento y del afecto? A diferencia del uso que hace Mauro del punto de vista fijo y del encuadre estable, el movimiento es central en estos filmes, tanto temáticamente (en el énfasis en prácticas espaciales que definen el nordeste en relación con la Nación), como a nivel estético y formal en aspectos que posicionan al espectador. La migración de familias nordestinas en busca de trabajo y la situación del jornalero itinerante (retratadas en *Vidas secas*), la procesión religiosa (*Os fuzis*), así como la itinerancia del *canga-*

çeiro —estas prácticas espaciales definen el pasado y el presente del nordeste y adquieren un valor de contradiscurso respecto de otras prácticas espaciales que han sido centrales tanto en la estabilización del territorio como en los discursos de identidad nacional, especialmente la expansión hacia el oeste. Esta tematización de la migración forzada o de un vagabundaje voluntario funciona para subrayar las dinámicas de explotación, desposesión y rebelión, además de comunicarle al espectador la violencia que emerge de estas situaciones.²³

Además de desestabilizar al espectador mediante el movimiento perpetuo, estos filmes realzan los aspectos sensoriales y experienciales de la vida en el nordeste, produciendo una experiencia aural violenta para el espectador. Enfatizan los rasgos distintivos del *sertão*, especialmente su cruda luminosidad, la sequedad de su tierra y su vegetación semiárida. Se destaca en este sentido la banda sonora de *Vidas secas* hecha por el crujir de las ruedas de la carreta, un sonido diegético que despoja de *pathos* la trayectoria de su familia protagonista, creando un ambiente aural y un ritmo que contrastan con el enfoque urbano del cine comercial, suplementado por escasos diálogos entre los protagonistas en su caminata itinerante, los sonidos de las magras comidas, los gemidos de la perra Baléia y los gritos de los encontrones e incidentes abusivos con autoridades del área. En *Os fuzis*, el uso en *off* de los rezos de una procesión religiosa en secuencias centradas en los camioneros es otro ejemplo de violencia aural. Expandiendo el concepto de “lugares imposibles” que propone Stephen Heath basándose en Brannigan (401-02), podemos sugerir que, junto con el movimiento constante de la cámara y de figuras en la pantalla, estos elementos realzan el espacio fílmico y, sobre todo, colocan a los espectadores en *posiciones* imposibles. Estos posicionamientos imposibles son claves para producir los momentos estéticos más fuertes e impactantes de estos filmes, y marcan precisamente la transformación de un cine social en cine político al forzar al espectador hacia una ardua toma de conciencia.²⁴ Este uso de posiciones imposibles y esta visceralidad estética continuarían en la reorientación del *Cinema Novo* hacia la ciudad y hacia la Nación entera luego del golpe de estado de 1964. El *Cinema Novo* ha dejado huellas tanto por su exploración geográfica para indagar críticamente en distintas identidades sociales como por su plasmación de personajes individuales que ejercen su rebeldía mediante sus prácticas del espacio — este aspecto se condice con la disolución de la categoría de pueblo y la valoración de experiencias que surgen de la identidad de género, la etnicidad o la localidad como base para la crítica social.²⁵

2. ESPACIO FÍLMICO, DIMENSIÓN SOCIAL Y CONOCIMIENTO EN LA DICTADURA Y EN LAS DÉCADAS NEOLIBERALES

¿Cómo podemos analizar el espacio fílmico a la luz de los cambios sociales, económicos y culturales que caracterizan las tres últimas décadas, tanto en Latinoamérica como a escala más global? El auge del neoliberalismo en los 1990 y los 2000 hizo culminar procesos sociales y económicos implantados anteriormente por regímenes militares y civiles, especialmente: 1) la precarización laboral como consecuencia de la globalización económica, 2) la merma del papel del estado en pro-

veer servicios públicos (y el simultáneo auge de su función policial) y 3) la agudización de las desigualdades económicas. Estos tres factores contribuyeron al desgarramiento del tejido social, a la consiguiente mengua del significado del espacio público como espacio común y la segregación socio-económica en ciudades y metrópolis. Si, como en los años sesenta, estos procesos orientan el cine hacia sectores marginados de la sociedad, el medio fílmico pierde la capacidad de producir conocimiento sobre éstos. Más bien, estos cambios tan dramáticos como innegables alteran la posibilidad de que el cine construya referentes en relación a un espacio social (extra-diegético) estable y aglutinador (es decir, capaz de generar un colectivo) y la construcción del espacio fílmico pasa a problematizar la dificultad de conocer los entornos y sociedades en que habitamos y la consiguiente dificultad de convertirlos en base para la acción.

Los espacios urbanos – centrales en los cines latinoamericanos de los años sesenta – han llegado a tener una nueva importancia en las últimas décadas, especialmente a la luz de las dictaduras de los años 1970-1980 en el Cono Sur y Brasil cuyo terrorismo de estado socavó militancias políticas y su crítica social. Si podemos armar un corpus de películas en torno a las dictaduras del Cono Sur (incluyendo películas tan distintas como *Tiempo de revancha* [Adolfo Aristarain, Argentina, 1981], *O que é isso companheiro* [Bruno Barreto, Brasil, 1997] y *Tony Manero* [Pablo Larraín, Chile, 2008]), es en parte por su tratamiento del espacio urbano que exacerba la experiencia del ciudadano común en una sociedad bajo dictadura.²⁶ Aristarain usa el sonido y el silencio para construir el acecho del protagonista en su vida privada, replicando posteriormente esta experiencia en sus interacciones sociales. *O que é isso . . .* enfatiza la condición de rehén del embajador estadounidense para alinear al espectador con su modo afectivo de comprender su situación ante la imposibilidad de conocerla racional y cabalmente (Podalsky 66-69). El espacio fílmico cumple, por ende, una función negativa al sugerir el encierro, el acecho, la persecución de personajes específicos, mediante recursos tan diversos como el encuadre, el movimiento de la cámara y su posicionamiento.²⁷ Al mismo tiempo que, en contraste con el Estado autoritario, estos personajes carecen de conocimiento del espacio que los rodea, estos filmes enfatizan el afecto para expresar la experiencia de estos espacios, ya sea el espacio público o espacios confinados. Esta construcción del espacio urbano reelabora la experiencia de vivir en una sociedad dictatorial y trastoca la jerarquía entre conocimiento racional y conocimiento afectivo, una tendencia que reforzarán los cines de las décadas de 1990 y 2000.²⁸

Frente al desafío de mapear y comprender las transformaciones – sociales y espaciales a la vez – consolidadas en los años noventa del siglo XX, podemos caracterizar dos actitudes principales en la producción de una dimensión social en el cine mediante el tratamiento del espacio fílmico.²⁹ La primera consiste en entrelazar tramas separadas que transcurren en el mismo espacio. Planteada ya en *Río, 40 graus*, esta técnica estructura también *Buenos Aires Vice-Versa* (Alejandro Agresti, Argentina, 1996). Las tramas dispersas de este filme pionero construyen la ciudad como escenario de una sociedad atomizada al mismo tiempo que el transcurso del filme enfatiza la progresión espacial de las trayectorias de distintos personajes entre interiores y exteriores y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000).

Esta técnica puede llamar la atención de los espectadores hacia la coexistencia de personajes de distintos niveles socio-económicos y alentarlos a reflexionar sobre paralelos o contrastes entre las distintas tramas, poniendo en juego las dimensiones cognitivas y afectivas a la vez.³⁰

La segunda tendencia principal en el tratamiento contemporáneo del espacio fílmico consiste en construir “mundos”. Gonzalo Aguilar usa esta categoría para referirse a la manera en que la atomización social lleva al cine argentino de fines de la década de los años noventa a construir universos cerrados dentro de los cuales subyacen tensiones sociales, económicas o culturales (25-8). Entre los muchos ejemplos de esta tendencia en los cines latinoamericanos recientes, sobresale *Zona sur* (Juan Carlos Valdivia, Bolivia, 2012) que escenifica la ruina de una familia de élite de La Paz y es filmada en el lujoso hogar familiar exclusivamente con planos circulares que evocan la idea de cosmos. Como respuesta a la atomización de lo social, la construcción de “mundos” es apta para detallar trastornos y transformaciones (por ejemplo, desde una óptica socio-económica, la decadencia de la familia en *Zona sur* o en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001) y también puede retratar dinámicas subyacentes, por ejemplo, la vagancia de un obrero desempleado en *Mundo grúa* (Pablo Trapero, Argentina, 1999), la despersonalización de jóvenes que trabajan en el sector terciario en *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999). Estos “mundos” cristalizan una contradicción particular: si están dotados de una fuerte coherencia tanto en las características del espacio mismo, como en las prácticas que tienen lugar en ellos (estilos de habla, comportamientos), el espectador está posicionado de una manera que no le permite comprender del todo las lógicas que rigen las vidas de los personajes.³¹ De este modo, aunque la cámara posiciona al espectador en un lugar de tercera persona – potencialmente reforzado por el montaje –, esta posición no le da la típica ventaja cognitiva sobre los personajes, que posibilitaría en un cine más clásico.³² Este uso del posicionamiento es un ejemplo de cómo el cine trabaja en su forma con la dificultad de conocer y comprender completamente la sociedad contemporánea. El sonido puede romper la contundencia de estos “mundos” y conectarlos con espacios fuera-de-campo.³³

En contraste con estos acercamientos, vale la pena especificar la manera en que el cine documental contemporáneo realza su función de producir conocimiento en su trabajo con el espacio, tanto fílmico como social. Ante la dificultad de definir y de estabilizar un lugar en una sociedad deshumanizante, el documental se propone rescatar espacios e historias individuales, conectándolos en un llamado “giro personal”. El documental despliega, además, su función social de dos maneras basadas en un uso particular del espacio: al centrarse en subjetividades marginales, la cámara documental conecta al espectador con persona(je)s que existen fuera de su propio “mundo” y, en una labor igualmente vital, el cineasta documental se centra en lugares específicos para llevar a cabo investigaciones históricas que van en contra de relatos oficiales y rastrear procesos (y a veces continuidades) históricos y personales, conectándolos con otras geografías.³⁴ El alcance crítico de documentales centrados en la estructura del capitalismo contemporáneo podría analizarse en su construcción del espacio y a la luz del concepto de cartografía o “mapeo cognitivo” que plantea Fredric Jameson para referirse a la manera en que, ante la opacidad de la globaliza-

ción económica, ciertos textos culturales pueden aclarar mediaciones globales y locales de condiciones de clase contemporáneas (53-54). En contraste con el alto grado de virtualidad y abstracción que caracteriza la cultura contemporánea, el medio documental puede realzar la materialidad del espacio y su especificidad.

CONCLUSIÓN

Esta discusión ha ilustrado distintos modos en los que el análisis del espacio fílmico puede elucidar relaciones específicas entre el cine, por un lado, y ciertos períodos de transformaciones sociales, económicas y, por supuesto, culturales, por el otro. Se ha hecho hincapié en la manera en que, en distintos contextos históricos, el espacio fílmico entrelaza la dimensión social con las dimensiones formales y estéticas al posicionar al espectador de distintos modos que ponen en juego el afecto y/o el conocimiento. Las actitudes del nomadismo y del sedentarismo que identifica Aguilar en el cine argentino de fines de los años noventa ofrecen otra posibilidad para inscribir el análisis del espacio fílmico dentro de una crítica cultural más amplia.³⁵ Ante la pérdida de estabilidad de lo social, el cine puede captar y realzar las nuevas maneras en que se enmarcan o encuadran lo social, no sólo enfocándose en nuevos lazos e identidades sociales, sino también llamando la atención hacia nuevos modos de percibir y de “encuadrar” lo social. Las actitudes que identifica Aguilar nos alientan a prestar atención tanto a los movimientos que escenifica el cine en su construcción del espacio fílmico, como al significado de estos movimientos. Si esta discusión del espacio fílmico a la luz del nomadismo y del sedentarismo puede ahondar en la dimensión social del cine contemporáneo, al iluminar los efectos de la globalización económica en un marco nacional o local, este método analítico bien puede ser canalizado hacia el tratamiento de la migración y otros tipos de desplazamientos producidos por esta globalización en filmes tan distintos como *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006) y *La jaula de oro* (Diego Quemada-Diez, 2013).

NOTAS

¹ La categoría de afecto se usa aquí en contraste y en complementariedad con la de emoción. Basándose en la distinción que propuso Gilles Deleuze, Laura Podalsky sugiere que si la emoción es socialmente codificada y expresable a través del lenguaje (“el amor”, “la rabia”, “el temor”), el afecto, en cambio, sería una “experiencia corporal” y “sensorial” que antecede la codificación social efectuada por el lenguaje y que, en el cine, no se cristaliza exclusivamente por medio de lo visual. El afecto surgiría de experiencias nuevas e inusitadas que el arte sería especialmente capaz de cristalizar (12-13), invitando al espectador a sentir sin predeterminar lo que debe sentir. Véanse también en este volumen los capítulos 4 y 11, de Anne E. Hardcastle y Nilo Fernando Couret, respectivamente.

² Véase también el capítulo 19 de Benjamin Fraser en este volumen.

³ Para un análisis detallado del desafío que plantea el cine al sistema perspectival heredado del Renacimiento (basado en la proyección central) y de la relación dual de parentesco y distancia entre el cine y la fotografía, ver “Narrative space” de Stephen Heath (esp. pp. 385-389 y ss.).

⁴ El primer *flash-back* de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) es un clásico ejemplo del uso de la escala y de la profundidad en la composición del encuadre para retratar a los personajes y expresar la relación de poder de éstos dentro de un mismo plano. Situando en el primer plano a la madre del pequeño Kane, la composición expresa el poder de ésta sobre su hijo que aparece en el trasfondo, como una pequeña silueta jugando en la nieve mientras su madre y el contador determinan su futuro.

⁵ Lee Edelman enfatiza esta desnaturalización de los espacios naturales en su interpretación de *The Birds* cuando sugiere que “en esta película los escenarios naturales tienden a metamorfosearse en/mediante efectos fílmicos que son claramente artificiales. Una y otra vez, el uso del artificio fílmico funciona en momentos clave para aplanar panoramas y vistas, asemejándolos a escenarios de rodaje o señalándolos como ilusorios” (133-34).

⁶ La metodología en tres partes que proponemos aquí dialoga con la caracterización propuesta por Eric Rohmer del espacio cinematográfico como dividido en “tres componentes: el *espacio arquitectónico*, puesto delante de la cámara, sustrato real y tridimensional del cual se tomará una imagen; el *espacio pictórico*, que es el que queda plasmado en pantalla, y el *espacio fílmico*, que nace de la combinación de los anteriores en la recepción del espectador” (Russo 98). Tal como la define Rohmer, la categoría de “espacio fílmico” apunta hacia el papel activo del público en la construcción del mismo, un factor que a nuestro juicio realza la pertinencia de dinámicas afectivas y epistemológicas.

⁷ Con esta caracterización del espacio fílmico como a la vez estático y móvil, nos hacemos eco aquí de la distinción o dualidad que propone Stephen Heath entre, por una parte, “pantalla, encuadre” para dar cuenta de cómo la pantalla produce coherencia y unidad a partir de cada encuadre singular (390-393) y, por otra, “movimiento, transiciones” (393-397) que abarcan la construcción del espacio fílmico mediante distintos tipos de movimiento.

⁸ Es pertinente aquí la caracterización del espacio fílmico como “posicionado y capaz de posicionar” que propone Heath al comentar la importancia de este aspecto en el establecimiento del cine industrial: “Significado, espectáculo, visión: el cine producido como la realización de un espacio coherente y posicionado, y cómo ésa realización *en movimiento*, es capaz de posicionar, cohesionar y aglutinar” (385).

⁹ *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968) ejemplifica la construcción del espacio fílmico como posicionado y como capaz de posicionar al espectador. Construye dos espacios interrelacionados, posicionados el uno respecto del otro: 1) la intimidad y los recuerdos del protagonista Sergio y 2) el mundo en el que se mueve Sergio dentro de la Habana, construido tanto mediante los paseos de Sergio por la ciudad como mediante clips de noticieros. La presencia de estos dos espacios en medidas casi iguales permite posicionar al espectador de modo complejo: si bien nos sentimos cerca del personaje por el uso frecuente de su voz en off para expresar sus pensamientos y por el predominio de su perspectiva y la alta proporción de escenas filmadas en su casa, no estamos posicionados para llegar a sentir su experiencia como propia. Este distanciamiento se logra en la película mediante la construcción del espacio social como uno de crisis (la película está ambientada durante la Crisis de los misiles), como un espacio que Sergio no sabe ocupar, ya que se niega a salir de su conjunto de preocupaciones íntimas.

¹⁰ Las premisas establecidas aquí para el análisis crítico del espacio social se basan en las propuestas teóricas de Henri Lefebvre en *La production de l'espace* (1974). Como demuestra Edward Soja, Lefebvre conceptualiza el espacio como productor de la vida social

y producido por ella a la vez (72). Dentro del marco de su exploración de las relaciones entre espacio, historia y sociedad, Lefebvre plantea la pertinencia de examinar el espacio en sus dimensiones materiales, ideales y discursivas para así poder caracterizar las conexiones entre conocimiento, poder y discurso que están en juego en cada espacio.

¹¹ Profundizamos en este tipo de análisis en la segunda parte de este artículo. En su libro en el que reevalúa el potencial político del afecto y la emoción en los cines contemporáneos latinoamericanos, Laura Podalsky ofrece numerosos ejemplos de la construcción mutua del espacio fílmico y del afecto, entre los cuales se puede consultar su análisis del cine de David Lynch (3-4) o su análisis del espacio fuera de campo en *Amores perros* (89-91).

¹²La designación *Cinema Novo* (cine nuevo) se refiere al primer conjunto de cineastas brasileños que logra tener una producción sostenida de cine independiente. Al emerger a finales de los años cincuenta tras la caída de los principales estudios cinematográficos, este cine independiente es tan moderno como anti-comercial y anti-colonial, caracterizándose por su enfoque en personajes, temas y dinámicas nacionales y regionales. Para una historia sucinta del *Cinema Novo* y una discusión de sus características distintivas, ver el ensayo de Eliska Altmann.

¹³ Mark Anderson rastrea las modificaciones en la definición geográfica y simbólica del *sertão*. Al referirse inicialmente a todo el interior como desierto, la palabra connotaba “una reserva ignota de prosperidad y expansión” (Anderson 62). Cuando esta amplitud geográfica y semántica fue circunscrita al territorio semi-árido hacia fines del siglo XIX, el *sertão* nordestino pasó a ser “un espacio simbólico único (. . .), una misma zona que planteaba un alto riesgo para la prosperidad nacional” (62) y, por ende, una amenaza a la modernización.

¹⁴ En su estudio crítico del cine brasileño titulado *Allegories of Underdevelopment*, Ismail Xavier observa que durante los años sesenta del siglo XX, tanto en la cultura como en la política, “el subdesarrollo se convirtió en una noción tan central como trágica,” presente desde la posguerra y tornándose más patente de los cincuenta en adelante (9). Se trata de una “conciencia catastrófica del subdesarrollo, relacionada con la idea” o percepción de “un país pobre que necesita cambios prácticos en la estructura económica para superar la miseria” (9).

¹⁵ Véase también el capítulo 7 de Sarah Ann Wells en este volumen.

¹⁶ En este uso de la escala, podemos apreciar una dimensión más autoral del cine documental de Mauro que surgiría tanto de su óptica científica que usa las posibilidades de la cámara para “mostrar un universo desconocido, pero existente, que está o estuvo en el contexto existencial de la toma,” privilegiando “la visión de mundo microscópico, del más cercano primer plano, la visión del tiempo en cámara lenta, o del movimiento en retroceso” (Pessoa Ramos 136-67) como por “la poesía del cine impresionista francés en la composición microscópica, acelerada o en cámara lenta, de la materia” (Pessoa Ramos 137).

¹⁷ La influencia del neorealismo italiano se puede comprobar en la construcción del espacio fílmico en *Rio 40 graus*, ambientada predominantemente en lugares al aire libre de Río de Janeiro, incluyendo sitios turísticos, bulevares, parques y favelas. La dimensión social de la película estriba precisamente en la conexión que propone entre los espacios que conforman la ciudad de Río de Janeiro. Mediante el deambular de personajes que protagonizan historias distintas pero conectadas por el espacio urbano, la película crea un “enlace territorial” (Bernini 75), sugiriendo así al espectador las desigualdades y tensiones de clase simuladas en las imágenes turísticas de la ciudad.

¹⁸ Publicado en 1962 en una revista de la União Nacional de Escritores, el texto “Cinema novo” de Carlos Diegues complementa bien el más conocido “Eztetyka da fome” (“Estética del hambre”) de Glauber Rocha. Si el manifiesto de Rocha es presentado en Génova en 1965 dentro del marco del congreso mundial “Tercer mundo y comunidad mundial,” en pleno auge del *Cinema Novo*, el texto de Diegues sirve de presentación del movimiento.

¹⁹ El *sertão* nordestino ha sido central en la concreción de una vertiente clave del modernismo literario brasileiro en obras como *Vidas secas* de Graciliano Ramos y *Grande sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa, las cuales renuevan la forma de la novela para hacer surgir una nueva habla conectada con las experiencias típicas del nordeste. Tanto el árido y extenso espacio geofísico como la peculiar historia del *sertão* nordestino hacen su aparición en el largometraje de ficción *O cangaço* de Bruno Barreto, premiado con el primer Óscar brasileño en 1950, un filme que retoma los cánones del Western para plantear la pertinencia de la figura del *cangaço*.

²⁰ Citamos la versión en castellano del texto de Rocha (“Estética del hambre”) e incluimos también los datos bibliográficos del original en las obras citadas. Se ha vuelto un lugar común observar que los cineastas del *Cinema Novo* convertían sus carencias (la falta de recursos y la carencia en general) en fuerza poética y en herramientas para crear un cine original. Es menos común advertir que, para Rocha, el concepto de *hambre* involucra una particular relación entre conocimiento y afecto cuando señala que “nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo *sentida*, no es *comprendida*” (énfasis míos). Se reiteran estas dos dimensiones cuando Rocha se refiere a los filmes del *Cinema Novo* como “filmes gritados y desesperados en los que la razón no siempre habló más alto.”

²¹ Sintetizamos aquí la interpretación de Roberto Schwarz en su “Cinema and *The Guns*” (160-65).

²² La violencia llega a tener una función epistemológica en el *Cinema Novo*. Si en su retrato de la violencia, los cineastas se hacían eco de la reacción violenta de persona(je)s hambrientas frente a situaciones absurdas, el *Cinema Novo* respondía al desafío de transformar esta actitud, percibida desde el exterior como “primitivismo”, en una fuerza revolucionaria que horrorizaría al colonizador para hacerle percibir y comprender la existencia de los colonizados y la fuerza de su cultura.

²³ Glauber Rocha cultiva especialmente el uso del movimiento a nivel formal, de modo contrario a la idealizada expansión hacia el oeste. *Deus e o diabo na terra do sol* concluye con la *carrera* hacia el mar del pastor Manuel en la última secuencia filmada en plano secuencia aéreo (de manera que la cámara imita la carrera) en una actualización visual de la máxima popular milenarista “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão” (el *sertão* se tornará mar y el mar se tornará *sertão*) que, cantada en off durante la corrida, hace borrosa la distinción entre estos dos términos claves de la definición territorial de Brasil como nación (ver Xavier 31-34 y Nagib 3-9 para análisis más extensos de esta escena). La práctica espiritual del trance, con su movimiento circular de la persona que gira sobre sí misma al estar poseída por un “orixá”, enraizada en las prácticas espirituales de origen africano, es deterritorializada de su contexto popular típico cuando Rocha la usa en *Terra em transe* para filmar con una cámara giratoria el abrazo entre Paulo y Sara que a su vez comienzan a girar (para un análisis de estos movimientos circulares de la cámara y de los personajes, ver Xavier 68-73).

²⁴ La nota anterior ejemplifica la capacidad de Rocha de construir posiciones imposibles. Heath desarrolla su consideración del “lugar imposible” cuando reflexiona que “el movimiento representa una perturbación potencialmente radical de la estabilidad lisa de la visión escenográfica (de ahí que sea necesario contener este movimiento mediante una organización sistemática)” (401). El “lugar imposible” sería un ejemplo de este tipo de perturbación que puede potencialmente marcar un giro en la narración. Este lugar es definido como “imposible” en comparación con “las posiciones ‘posibles’ de un observador en movimiento y esta perturbación puede romper la unidad entre la narración y lo narrado,” por ejemplo, mediante el uso de “ángulos bajos o altos que no están motivados como correspondiendo con el punto de vista de un personaje (. . .) o que, aunque estén motivados de esta manera, divergen lo sufi-

cientemente de la posición estándar de un observador parado, como para que los percibamos como ‘imposibles’ en su peculiaridad” (401). Otra perturbación (que podríamos relacionar con la carrera analizada en la nota anterior) es “el desarrollo del movimiento de la cámara como una especie de figura autónoma” que, para Burch, convierte la cámara en “una presencia omnipotente y omnisciente” (cit. en Heath 402), por ejemplo si se mueve de una manera que no está exclusivamente ligada a la narración, como puede suceder con los *travellings*.

²⁵ Varias películas contribuyen a la construcción fílmica del *sertão* como espacio y se pueden, por ende, situar en una compleja relación con el *sertão* del *Cinema Novo*. Irene Depetris-Chauvin plantea que el documental contemporáneo inscribe una dimensión háptica en el *sertão*, a diferencia del documental de los años sesenta que buscaba encontrar en la región al “pueblo” brasilero (“Ecos en el desierto”), mientras que Stephanie Dennison rastrea cómo el cine contemporáneo explora el *sertão* como pos-nacional. El *sertão* también da lugar a redefiniciones críticas de normas de género y de la subjetividad migrante (Cunha, Sadek “A *sertão*”). El interés por la geografía nacional que cultivaron los cineastas del *Cinema Novo* adquiere un renovado valor crítico al centrarse sobre el costo y las contradicciones del desarrollo en la Amazonia en filmes como *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodzansky y Orlando Senna, 1975) y *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). Gustavo Furtado y Jens Andermann (“Exhausted landscapes”) ofrecen respectivamente ensayos críticos sobre estas películas en los que reflexionan sobre la particularidad del tratamiento documental de la Amazonia y del interior del país.

²⁶ Véase también el capítulo 19 de Benjamin Fraser en este volumen.

²⁷ Los ejemplos que sugieren el acecho de un personaje o la posibilidad de que esté vigilado son especialmente interesantes porque la manera en que posicionan al espectador, dándole también un conocimiento limitado pero típicamente mayor al del personaje. Si bien construyen una posición de tercera persona para el espectador, ésta típicamente no es omnisciente. Usan también el espacio fuera-de-campo (y, con ello, el encuadre) para provocar y mantener el suspenso.

²⁸ Los análisis de Laura Podalsky (*The Politics of Affect*) caracterizan la pertinencia del conocimiento afectivo para entender las particularidades del cine de las décadas de los 1990 y 2000.

²⁹ La categoría de “dimensión social” resulta especialmente apta para la discusión del cine contemporáneo que tiende a ser caracterizado por su falta de dimensión política explícita.

³⁰ En el montaje de secuencias que pertenecen a distintas tramas, el uso de cortes de continuidad, especialmente cortes en acción o cortes por analogía de forma, puede servir para sugerir conexiones entre personajes y lugares.

³¹ En su análisis de *Mundo grúa*, Joanna Page sugiere que aunque su énfasis en personajes obreros pueda satisfacer “deseos epistemofílicos” de espectadores argentinos y extranjeros que desconozcan este mundo (36), el uso regular de planos medios frustra estos mismos deseos al posicionarnos como etnógrafos a la vez que nos niega cualquier acceso afectivo o íntimo a estos personajes (50-51). Centrándose en *La ciénaga*, Laura Podalsky plantea que la profundidad de campo funciona en contra del énfasis en la superficie (producido por el uso frecuente de primeros planos), permitiéndole a Martel registrar las emociones y los movimientos que aletean bajo estas superficies (103). Podalsky sugiere también que tanto el uso del sonido como el registro de la materialidad del entorno en que se mueve la protagonista adolescente reproducen la experiencia de esta protagonista y su modo de conocimiento (110).

³² Para una consideración más detallada del uso de la perspectiva de “tercera persona” para establecer relaciones especiales, ver Heath (400-02).

³³ Existe una tercera posibilidad para analizar la forma en que el tratamiento del espacio fílmico desarrolla una dimensión social en los cines contemporáneos: analizando un corpus de películas centradas en espacios específicos o tipos de lugares, por ejemplo, tomando distintos ejemplos del Brasil urbano, incluyendo *favelas* o edificios de apartamentos. En un corpus integrado por filmes como *O invasor* de Beto Brandt (2000), el documental *Edifício Master* de Eduardo Coutinho (2004) y *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho (2012), cada película asocia identidades con espacios específicos, respectivamente una torre de apartamentos en el centro de São Paulo en la que vive una familia acomodada, un edificio situado en la costa playera de Río de Janeiro y un edificio protegido de Recife. Tanto a nivel temático como a nivel formal en su tratamiento del espacio, constituyen propuestas diferenciadas en torno a la posibilidad de la coexistencia de diferentes identidades sociales y de clase en los espacios compartidos que son los edificios. La construcción del espacio urbano como espacio social también es realizada en una escala más reducida: mientras *O som ao redor* se concentra en la torre segura de Recife, la capital de Pernambuco, para hacer aflorar las tensiones sociales y de clase propias del nordeste (y, más ampliamente, de Brasil), el documental *Edifício Master* entrevista a los habitantes de un edificio de la costa playera de Río de Janeiro, el cual recrea como espacio social al recopilar y encadenar las entrevistas e historias de vidas con sus habitantes de diversas edades, sexo y condición social. El tratamiento del espacio tanto fílmico como social en cada filme produce una comprensión y percepción particular de las semejanzas y diferencias (de clase o de otra índole) entre persona(je)s. En su *New Argentine Cinema*, Jens Andermann ofrece un planteamiento novedoso del cine argentino contemporáneo al estructurar parte de su recorrido crítico en función de distintos tipos de espacios abordados o problematizados en este cine.

³⁴ En su análisis de *La forma exacta de las islas* Depetris-Chauvin demuestra cómo éste documental se convierte en “práctica espacial” al modificar y problematizar el significado de las Islas Malvinas en relación con el imaginario nacional argentino (“Paisajes interiores”). Centrándose en diversos documentales de Patricio Guzmán, Sadek rastrea cómo el espacio forma parte del revisionismo histórico del cine de Guzmán y su relación con la memoria personal y colectiva (“Memoria espacializada”).

³⁵ Para Aguilar el “nomadismo” corresponde a la fluidez (involuntaria), la precariedad y el vagabundaje de los personajes que han perdido o cortado su vínculo con las (cuestionadas o minadas) instituciones, antiguos baluartes de la estructura social, mientras que el “sedentarismo” caracteriza lugares, personajes y órdenes sociales decadentes o estancados (41-42). En la perspectiva crítica de Aguilar, estas dos actitudes son metáforas espaciales que abarcan y describen tanto la situación de los personajes como la del mundo en que viven.

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Altmann, Eliska. “Cinema novo”. *World Cinema Directory: Brazil*. Eds. Louis Bayman y Natália Pinazza. Bristol: Intellect, 2014. 59-63.
- Andermann, Jens. “Exhausted Landscapes: Reframing the Rural in Recent Argentine and Brazilian Films.” *Cinema Journal* 53.2 (Winter 2014): 50-70.

- Andermann, Jens. *New Argentine Cinema*. Londres: I.B. Tauris, 2012.
- . *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: Pittsburgh UP, 2007.
- Anderson, Mark D. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville: U of Virginia P, 2011.
- Bernini, Emilio. "Ciertas tendencias del cine argentino: Notas sobre el 'nuevo cine argentino' (1956-1966)." *Kilómetro 111* 1 (2000): 71-88.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Londres, Nueva York: Verso, 2002.
- Conley, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007.
- Da Cunha, Mariana A.C. "Framing Landscapes: The Return Journey in *Suely in the Sky*". *The Brazilian Road Movie. Journeys of (Self) Discovery*. Ed. Sara Brandellero. Cardiff: U of Wales P, 2013. 69-92.
- Dennison, Stephanie. "The Brazilian Sertão as Post-national Landscape in the Work of Marcelo Gomes". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 10.1 (2012): 3-15.
- Depetris-Chauvin, Irene. "Ecos en el desierto: paisaje, pueblo y afectividad en *Sertão de Acrílico Azul Piscina*". *Taller de letras* 55 (2014): 187-200.
- . "Paisajes interiores: espacio y afectividad en un documental sobre Malvinas". *Ari-zona Journal of Hispanic Cultural Studies* 18 (2014): 53-63.
- Diegues Carlos. "Cinema novo". *Brazilian Cinema* (expanded edition). 1982. Ed. Randal Johnson y Robert Stam. Nueva York: Columbia UP, Morningside Edition, 1995. 64-67.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke UP, 2004.
- Furtado, Gustavo Procopio. "The Borders of Sense: Revisiting *Iracema, uma transa amazônica* (1974)". *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 22.4 (2013): 399-415.
- Heath, Stephen. "Narrative Space". *A Film Theory Reader. Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. Nueva York: Columbia UP, 1986. 379-420.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism*. 1990. Durham, NC: Duke UP, 2002.
- Lefebvre, Martin. "Between Setting and Landscape in the Cinema". *Landscape and Film*. Ed. Martin Lefebvre. Londres: Routledge, 2006. 19-60.
- Nagib, Lúcia. *Brazil on Screen*. Londres: I.B. Tauris, 2007.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, NC: Duke UP, 2009.
- Pessoa Ramos, Fernão. "Humberto Mauro". Trad. Jung Ha-Kang. *Cine documental en América Latina*. Ed. Paulo Antônio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003. 123-41.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Rocha, Glauber. "Estética del hambre". Web. www.cinemanovo.com.ar/estetica_del_hambre.htm Accedido el 30 mayo 15.
- . "Eztetyka da fome 65". *Revolução do Cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. 28-33.
- Russo, Eduardo. "El espacio cinematográfico". *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós, 1998. 98-99.
- Sadek, Isis. "Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán". *Cine Documental* 8 (2013): 28-71. Web. <http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/index.php/component/content/article/11-numero8/50-memoria-espacializada-y-arqueologia-del-presente-en-el-cine-de-patricio-guzman>
- Sadek, Isis. "A *Sertão* of Migrants, Flight and Affect: Genealogies of Place and Image in Cinema Novo and Contemporary Brazilian Cinema". *Studies in Hispanic Cinemas* 7.1 (2011): 59-72.

- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Trad. John Gledson. Londres: Verso, 1992.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Press, 1996.
- Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1997.