

Novísimos cines latinoamericanos: claves de dos décadas de ficción en América Latina

Novísimos Cines Latinoamericanos:
Essentials of Two Decades of Fiction Films in Latin America

MINERVA CAMPOS RABADÁN^a

Universidad de Castilla-La Mancha

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.058.002>

RESUMEN

La hipótesis principal de este trabajo es que, desde el año 2000, buena parte del cine de ficción latinoamericano de mayor recorrido y éxito en festivales internacionales coincide en sus dinámicas de producción y circulación y, siendo heterogéneo, presenta una serie de motivos temáticos, narrativos y estéticos recurrentes. El artículo se apoya en las dinámicas de la industria global que han contribuido en la emergencia y consolidación de estas propuestas —en las que los festivales han tenido un peso fundamental—. A partir de los títulos y cineastas de mayor circulación en este contexto, identifica similitudes y líneas de fuerza en los temas y formas que conectan a los novísimos entre ellos. Para visibilizar estas sinergias entre los temas y su construcción cinematográfica el trabajo considera tres ejes: 1) el minimalismo relacionado con el tiempo lento y lo cotidiano, 2) las identidades frecuentes asociadas a las y los intérpretes que ponen el cuerpo y 3) la estética realista apoyada en los escenarios dominantes de estas ficciones. Define un corpus amplio y transnacional a partir de ellos y analiza en detalle tres casos: *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008) y *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009). Por último, el estudio atiende a elementos (personajes, temas, enfoques, dispositivos, estéticas) que se han ido incorporando en los últimos años a este corpus creciente de películas de América Latina.

Palabras clave: nuevos cines; cine latinoamericano; cine global; circuitos culturales; festivales de cine; transnacionalidad.

ABSTRACT

This paper argues that fiction films produced in Latin America after the year 2000 that have been notably successful within the international festival arena concur in essential aspects of their production and circulation dynamics. In spite of being a heterogeneous corpus, they share some characteristics related to their themes, narratives and aesthetics. This paper considers global industry dynamics as they have been essential in the raise and consolidation of these cinemas, with special attention to the determining role of festivals. Focusing on this common background, the paper goes beyond and identifies recurrences in the stories and the way they are filmed that connect the *novísimos*. To make visible the synergies between the themes and their cinematographic construction, the work considers three axes: 1) minimalism related to slow time and the everyday life, 2) characters' identities and their performers and 3) the realistic aesthetics supported by the main scenarios of these fiction films. This article defines a broad and transnational corpus based on them and it analyses three case studies: *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Parque vía* (Enrique Rivero,

2008), and *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009). Finally, this paper also identifies new trends that have appeared more recently within this growing film corpus.

Keywords: new cinemas; Latin American cinema; global cinema; cultural circuits; film festivals; transnationality.

[a] **MINERVA CAMPOS RABADÁN** es Profesora Contratada Doctora en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Castilla-La Mancha. Es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid (2016), ha trabajado como investigadora postdoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid (2017-2020) y realizado estancias de investigación en la Universiteit van Amsterdam, Universidad de Buenos Aires, Pontificia Católica de Santiago de Chile y Cergy-Paris. Es miembro del [IUCE](#) y de los grupos de investigación [COMPUBLIC](#) y [DeVisiones](#). Sus trabajos ponen en el centro el festival de cine como un marco en el que las tensiones geopolíticas, las estéticas y los cambios en las formas de producción y financiación de la industria cinematográfica cobran fuerza y son más nítidas. Sus publicaciones sobre festivales internacionales y cine latinoamericano contemporáneo son accesibles en: <https://uclm.academia.edu/minervacampos> E-mail: Minerva.Campos@uclm.es

1. Introducción¹

Lucrecia Martel, Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, Pablo Trapero, Sebastián Lelio, Alicia Scherson, Júlia Murat, Gabriel Mascará, Carlos Reygadas, Nicolás Pereda y Paz Encina, pensando solo en términos de ficción, son algunas de las y los cineastas clave para entender el cine de América Latina en lo que llevamos de siglo XXI. La cantidad de nombres y títulos, la heterogeneidad de las miradas y propuestas y el marco temporal extenso dificultan enormemente la tarea de abordar como un todo lo que desde hace años la crítica y la programación cinematográficas, así como la propia academia, intuyen como un conjunto identificable. Como un corpus amplio y transnacional que comparte una serie de dinámicas en su producción y circulación y, sobre todo, unas estéticas, narrativas e hitos reconocibles.

El objetivo de este trabajo es, precisamente, identificar los elementos temáticos y formales —las claves que sostienen esta hipótesis de un conjunto reconocible de películas— que permitan delimitar este fenómeno colectivo al que aquí se denomina «novísimos cines latinoamericanos». Su hipótesis principal es que, desde el año 2000, buena parte del cine de ficción latinoamericano de mayor recorrido y éxito en festivales internacionales tiene en común sus dinámicas de producción y legitimación al tiempo que presenta motivos temáticos, narrativos y estéticos recurrentes. Esta hipótesis permite acotar un corpus, a pesar de la heterogeneidad de las películas, cuyas características principales pueden enumerarse preliminarmente como historias íntimas, con tiempos lentos, rostros desconocidos, protagonistas introvertidos y diversos, estéticas y bandas sonoras naturalistas, espacios domésticos y entornos urbanos o naturales igualmente áridos. Estos recursos han sido habituales en títulos programados y premiados en festivales internacionales y con frecuencia han sido también los rasgos característicos de películas latinoamericanas destacadas por la crítica.

La novedad que aporta este trabajo es analizar dichas tendencias temáticas y formales como un fenómeno transnacional que atraviesa las distintas cinematografías de la región; además, presentar los novísimos en sintonía con algunas tendencias del cine global del periodo. De acuerdo con esto, identifica tres ejes principales o líneas de fuerza, las reivindica como transnacionales y las analiza en profundidad a partir de tres estudios de caso: *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008) y *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009). Quiere superar así el análisis apegado a las particularidades de cada uno de los cines nacionales que conforman este fenómeno transnacional de los novísimos y que tradicionalmente han sido objeto de estudios individuales.

2. Los nuevos y novísimos cines de América Latina

El objetivo del término propuesto, «novísimos», es diferenciar la producción de América Latina desde el año 2000 de las tendencias que se venían desarrollando hasta ese momento. Al mismo tiempo, la idea de «novísimos» quiere separar esta producción de la del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 1960, con respecto a la que presenta diferencias sustanciales. En primer lugar, las películas del Nuevo Cine Latinoamericano tenían una impronta política que era explícita en sus historias y en sus formas radicales, violentas, experimentales y pretendidamente rupturistas. En los novísimos, si bien presentan diferencias temáticas y formales con el cine anterior, la puesta en escena y la sintaxis siguen los patrones clásicos naturalistas. A propósito

[1] Este artículo es el resultado de una investigación más amplia que desde hace años se ocupa del cine latinoamericano de los años 2000 como un fenómeno transnacional estimulado por instituciones y circuitos europeos y que, junto con las dinámicas y prácticas que se vienen renovando desde entonces, estudia tendencias narrativas y temáticas en películas de la región.

de la dimensión política que algunos críticos y especialistas echan en falta en los novísimos, este trabajo coincide con el planteamiento de Carolina Urrutia, que, en su acercamiento al cine chileno, encuentra el carácter político y social de estas películas en la intimidad, las relaciones sociales, en los espacios y las disputas más privadas². Por otro lado, además de las conexiones temáticas y formales que existían entre los títulos del Nuevo Cine Latinoamericano, los propios creadores se consideraban parte de un proyecto continental colectivo y compartían un «ideal supranacional» que estuvo en las bases «del proceso de autodefinición que [caracterizó] al Nuevo Cine Latinoamericano»³. Es posible que esta diferencia en la actitud —más individualista y autoral— de las y los cineastas contemporáneos haya favorecido el estudio de sus filmografías, y de los cines nacionales en que estas se inscriben, de manera aislada en lugar de alentar aproximaciones que dieran cuenta de la dimensión transnacional de los novísimos.

Al tiempo, «novísimos» retoma para el conjunto la idea de nuevos cines que surge desde los primeros años 2000 para referirse tanto al recambio generacional entre los cineastas como a las novedades estéticas y temáticas que se han ido sucediendo en los diferentes cines nacionales de América Latina. El primer y más destacado caso fue el del Nuevo Cine Argentino (NCA), cuya emergencia estuvo estrechamente relacionada con la aparición de nuevas instancias en el campo, como el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) (1999-) o la publicación *El amante* (1991-), consideradas fundamentales para la legitimación local e internacional de la producción argentina del momento. Las filmografías individuales y películas hito han sido centrales en los estudios dedicados al NCA desde que en 2006 Gonzalo Aguilar presentara y abriera el debate con *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*⁴. En aquel trabajo pionero, Aguilar identificó y analizó los rasgos estilísticos, temas, directores y directoras que rompían con el cine argentino de las décadas anteriores, así como los agentes y circunstancias que animaron y dieron visibilidad a estos nuevos relatos en el panorama internacional. Ha sido mucha la literatura especializada dedicada al caso argentino desde entonces⁵. También han repetido estos parámetros de análisis las investigaciones dedicadas a las tendencias que se han sucedido en otros países de la región: a diferentes tiempos, se han señalado los nuevos cines de Brasil, México, Chile, Uruguay y Colombia.

De manera específica, «novísimos» es el adjetivo con el que se han denominado las películas de ruptura de los 2000 en cinematografías como la brasileña y la chilena. Aunque no fue el primer «nuevo cine» del periodo, el Novísimo Cine Chileno es, visto hoy, el que surgió con más fuerza y mejor condensa —en una filmografía más escueta que la que conforma el NCA— las características formales de los novísimos. Su origen estuvo ligado al Festival de Cine de Valdivia, que programó las primeras películas que mostraban síntomas de cambio con respecto al cine chileno anterior⁶ y que varios años más tarde estableció el nombre y el canon del Novísimo Cine Chileno en una publicación editada con este mismo título⁷. Por su parte, el cine brasileño tiene una producción tan extensa durante el periodo que en su filmografía se diluyen los elementos más significativos de los novísimos. Sin embargo, muchos de ellos son reconocibles en títulos y cineastas concretos, como se verá. Con respecto al nombre, fue Marcelo Ikeda quien empleó por primera vez *Novissimo Cinema Brasileiro* en 2012 y estableció su origen, entre otras razones, en torno a la programación de *A alegria* (Felipe Bragança y Marina Meliande, 2012) y *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2012) en festivales internacionales de referencia⁸.

[2] Carolina Urrutia, *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013), p. 16.

[3] Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema* (Austin, University of Texas Press, 1993).

[4] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006).

[5] Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, «Bibliographie Sélective», en «Le Nouveau du Cinéma Argentin» (*CinémAction*, n.º 156, 2015), pp. 177-181.

[6] Entre otras, *Sábado* (Matías Bize, 2003), *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2004), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2005) y *Play* (Alicia Scherson, 2005).

[7] Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza (eds.), *El novísimo cine chileno* (Santiago de Chile, Uqbar, 2010). Destaca para este contexto el trabajo de María Paz Peirano sobre el papel de los festivales en los procesos de internacionalización del cine chileno reciente. María Paz Peirano, «Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente» (*Cuadernos.info*, n.º 43, 2018), pp. 57-69. Disponible en: <<https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>> (10/07/2023).

[8] Marcelo Ikeda, «O “novissimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 20, 2012), pp. 136-149. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.597>> (10/07/2023).

Ha ocurrido también que, desde comienzos de los años 2000, los agentes e instituciones locales e internacionales (fundamentalmente europeas) han sido un caldo de cultivo favorable para la producción y el reconocimiento de este cine de América Latina. El contexto general ha contribuido con apuestas relacionadas con la formación, las políticas de fomento cinematográfico, los nuevos espacios para la crítica y un nuevo tejido de estímulos y apoyos provistos por los festivales (en un primer momento europeos). Una de las claves para explicar la legitimación de los novísimos ha sido, precisamente, el papel activo de los festivales⁹: sus relaciones con otras entidades y su poder para atraer todo tipo de agentes —programadores, asesores, creadores, críticos, especialistas, docentes¹⁰— explican su importancia en la construcción del capital cultural asociado a la filmografía y los autores de los novísimos¹¹. Los grandes festivales europeos y los que nacían en Latinoamérica en torno al cambio de siglo han sido esenciales en su rol tradicional de exhibidores, impulsando la circulación internacional de estas películas durante dos largas décadas¹². Igualmente, lo han sido desde sus programas de ayuda a la producción, que han apoyado muchos títulos originales de México, Argentina, Brasil, Uruguay, Colombia y Chile, pero también el trabajo de cineastas individuales que se han convertido en embajadoras del cine de la región en sus recorridos internacionales, como Claudia Llosa (Perú), Tania Hermida (Ecuador) o Paz Encina (Paraguay).

Por ello, la categoría «novísimos» reconoce la heterogeneidad de su filmografía y se presenta como un marco integrador, conectando unos contextos y unas narrativas que son compartidos. Se concreta en la extensa lista de películas citadas a lo largo de este trabajo, títulos que presentan coincidencias o variaciones en sus temas y formas y que tienen en común el haber sido afectados por las mismas dinámicas del campo cinematográfico internacional.

3. Las películas, las claves

Uno de los ejes desde los que abordar los novísimos cines latinoamericanos es la conexión de sus temas mínimos, íntimos y cotidianos con una estética, un montaje y un tiempo del relato realistas. En muchos casos, se trata de historias dramáticas contenidas en su trama, en su puesta en escena, en sus diálogos e interpretaciones. Generalmente, estos elementos han sido destacados en películas o filmografías individuales, por lo que la contribución más significativa de este trabajo es trazar vínculos entre creadoras y creadores, pero, sobre todo, analizar desde una perspectiva transnacional las conexiones de discursos e imaginarios habitualmente interpretados como genuinos de sus respectivos cines nacionales. Los estudios de caso —*Hamaca paraguaya*, *Parque vía* y *Los viajes del viento*— responden a esta aproximación transnacional, siendo buenos ejemplos de que existen procesos de producción y circulación¹³, así como temas y formas que exceden los marcos de sus respectivos cines nacionales de origen y son recurrentes en los novísimos.

En el estudio de nuevas olas en otros contextos y momentos de la historia del cine, se han identificado elementos desde los que explicar diferentes rupturas. Algunos de ellos son operativos para explorar las líneas de fuerza de los novísimos a partir de su repetición en numerosas películas desde el año 2000. Es el caso de los cambios en las relaciones entre los sujetos, los objetos y los espacios, que se han señalado como un síntoma desde el que estudiar las nuevas olas en los cines nacionales¹⁴. También del tiempo. En este sentido, el ritmo lento o pausado de buena parte de la producción

[9] Hemos abordado en profundidad estas cuestiones en trabajos dedicados a las relaciones desiguales de los festivales y su poder relativo para afectar los cánones o tendencias del cine contemporáneo y los efectos que las políticas públicas junto con las ayudas ofrecidas por festivales han tenido en la producción y la visibilidad del cine latinoamericano del siglo XXI. Minerva Campos Rabadán, «Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos» (*Comunicación y medios*, n.º 42, 2020), pp. 72-84. Disponible en: <<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57224>> (10/07/2023); Minerva Campos Rabadán, *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina* (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2016). Disponible en: <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23801>> (10/07/2023).

[10] Aida Vallejo Vallejo, «Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History» (*Studies in European Cinema*, n.º 17, vol. 2, 2020), pp. 155-169. Disponible en: <<https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>> (10/07/2023).

[11] Las nociones de capital y campo cultural propuestas por Pierre Bourdieu son dos conceptos recurrentes en el terreno de los *Film Festival Studies* y en el estudio de las nuevas olas cinematográficas desde la década de 1990, como la que aquí nos ocupa. Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007), pp. 37-43, 126-128; Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona, Anagrama, 1992 [1995]); *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires, Montessor, 2002).

[12] El estreno y reconocimiento ha sido continuo en festivales de primera línea como Cannes, Berlín, San Sebastián, Róterdam, el BAFICI o Locarno: en 2001 *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) consiguió el Premio Alfred Bauer a Mejor Ópera Prima en Berlín; la siguiente película de la directora,

La niña santa (2004), se estrenó en la Competición Oficial de Cannes. También ese año, *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004) se presentó en Un Certain Regard. Carlos Reygadas estrenó en la Competición Oficial de Cannes *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), que ganó el Premio del Jurado. *Play* (Alicia Scherson, 2005), *La nana* (Sebastián Silva, 2009), *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011) y *Girimunho* (Clarissa Campolina y Helvécio Martins Jr., 2011) estuvieron en Róterdam; *Gloria* (Sebastián Lelio, 2012) estuvo en la Sección Oficial de Berlín y *Heli* (Amat Escalante, 2013), en la de Cannes.

[13] Vale la pena referir brevemente sus condiciones de producción y circulación. *Hamaca paraguaya*, es una coproducción de Argentina, Países Bajos, Paraguay, Austria, Francia y Alemania que se estrenó en Un certain regard y recibió el apoyo del World Cinema Fund de la Berlinale, l'Atelier de la Cinéfondation de Cannes o el Festival de Göteborg, así como fondos de la Fundación Carolina, el Fond Sud Cinéma francés y del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA). *Los viajes del viento* es una película de Colombia, Alemania, Argentina y Países Bajos que formó parte de la Competición Oficial de Cannes y contó también con la participación del World Cinema Fund, l'Atelier y el INCAA, del Fondo Hubert Bals de Róterdam, el Film Fond neerlandés, Ibermedia y Proimágenes. *Parque vía*, que tuvo sus primeras proyecciones en los festivales de Locarno, San Sebastián y Valdivia, fue beneficiaria del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE).

[14] James Tweedie, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization* (Oxford, Oxford University Press, 2013), pp. 29-30.

[15] Emre Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Palgrave MacMillan, 2018); Asbjørn Grønstad, «Slow Cinema and the Ethics of Duration», en *Film and the Ethical Imagination* (Londres, Palgrave

latinoamericana del periodo conectaría las diferentes cinematografías nacionales entre ellas y con el resto del cine del mundo¹⁵. Autores como Tiago de Luca asocian estos tiempos a otros recursos del cine de autor contemporáneo global que tienen su reflejo en los novísimos y que constituyen dos importantes líneas de fuerza desde las que analizarlos: las localizaciones reales y los actores no profesionales¹⁶.

De acuerdo con lo anterior, consideramos tres ejes para visibilizar las sinergias entre los temas y su construcción cinematográfica en los novísimos: 1) el minimalismo relacionado con el tiempo lento y lo cotidiano; 2) las identidades frecuentes asociadas a las y los intérpretes que ponen el cuerpo y 3) la estética realista apoyada en los escenarios dominantes de estas ficciones.

3.1. Un tiempo (lento) para lo cotidiano, lo doméstico y lo omitido

Estos novísimos coquetean y a veces se zambullen en la corriente del *slow cinema*, caracterizado, en lo esencial, por la larga duración de los planos y las estructuras narrativas mínimas¹⁷. Películas como *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007) o *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), analizada en el epígrafe siguiente, son tan representativas del *slow cinema* como *Harmonías de Werckmeister* (*Werckmeister Harmóniák*, Béla Tarr, 2000), *Perros callejeros* (*Stray Dogs*, Jiao you, Tsai Ming Liang, 2013) o *Elephant* (Gus Van Sant, 2003)¹⁸. No todo el cine de los novísimos se asemeja a estos títulos en su temporalidad pausada y contemplativa, pero sí comparten con ellos un tiempo lento que facilita la construcción de las historias íntimas basadas en peripecias mínimas y el acercamiento a las identidades de los personajes, así como a los espacios que estos habitan o recorren.

El ritmo pausado favorece el foco sobre personajes individuales que son el centro de las historias. Los ambientes domésticos y privados o las comunidades en las que se integran (o se refugian) los protagonistas sirven para subrayar la cotidianeidad, banalidad, repetición, aburrimiento o tedio en algunas películas. Los veranos sin horizonte, ni expectativas de los jóvenes protagonistas de *La perrera* (Manolo Nieto, 2006), *Una semana solos* (Celina Murga, 2007) o *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2014); la cotidianeidad de los paseos solitarios por el campo de *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015) y los urbanos en *Play* (Alicia Scherson, 2005) o *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009), con los protagonistas de ambas escondidos tras sus auriculares y su música. Es interesante la idea de Asbjørn Grønstad sobre cómo determinadas estrategias narrativas del *slow cinema* muestran el tiempo, hacen la duración «visible», siendo este un procedimiento estético que anima la empatía hacia el mundo desplegado en la pantalla¹⁹. Esa empatía tendría que ver, como en los casos citados, con compartir las esperas y las pausas de la ficción. En este sentido, son también los ritmos lentos y las historias pequeñas de los novísimos los que favorecen «la estética del desapego» que plantea Nadia Lie a partir de la «falta de entusiasmo que caracteriza a los personajes» del periodo²⁰.

Al tiempo que favorece historias íntimas y de proximidad, esta temporalidad lenta condiciona la manera en que se muestran las acciones en que se ven envueltos los protagonistas. Las historias de violencia o que enfrentan otras problemáticas sociales ofrecen los ejemplos más claros al respecto. En la mayoría de los casos, los episodios de violencia o conflicto son omitidos: están latentes, implícitos, pero lejos del cuadro, en *off*. El encuentro entre lo mínimo y lo político se presenta en historias centradas en crisis íntimas y personales relacionadas con situaciones de migración, pobreza, prostitución,

narcotráfico o violencia que pocas veces son visualmente explícitas en las películas. Entre las historias de migrantes, destacan *Norteado* (Rigoberto Perezcano, 2008), que pone el foco en la espera para atravesar la frontera de México con Estados Unidos en un lugar limítrofe, o *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), donde la violencia explícita se omite del relato radicalmente: tres adolescentes viajan desde Guatemala para llegar a Estados Unidos, viajan en un tren que sufre un asalto, secuestran a la chica del grupo y la película continúa con los dos protagonistas varones, omitiendo esa línea argumental paralela en la que se intuye la violencia ejercida contra la mujer.

No todas las historias sobre conflictos y problemas sociales evitan las imágenes explícitas, algunas juegan con mostrarlas frontalmente como *Los bastardos* (2009) o *Heli* (2013), ambas dirigidas por Amat Escalante. Con un sicariato y un ajuste de cuentas relacionado con el narcotráfico como marcos, estas películas muestran el disparo a bocajarro sobre el rostro de una mujer y el momento en el que prenden fuego a los genitales de un hombre maniatado, respectivamente. Lo interesante es cómo estas imágenes de violencia explícita y radical rompen con el ritmo lento, las tomas largas, los motivos argumentales mínimos, la cotidianidad y los planos estáticos que sitúan las dos películas en la línea de los novísimos y del *slow cinema* global.

Algunas historias cotidianas o familiares tienen a personajes introspectivos que animan estos tiempos lentos. Esto no quiere decir que el drama sea el único tono reconocible en los novísimos. Hay películas que mantienen estas tramas mínimas, pero se construyen sobre el humor irónico, con un tono desenfadado más inocente, más gamberro o más ácido. Es el caso de *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012) y *25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001), con universos adolescentes radicalmente distintos: por un lado, el de una joven evangélica chilena de clase media con curiosidades sexuales y, por el otro, el de tres amigos buscando en qué emplear el tiempo libre —de las veinticuatro horas que recoge la película— y que vagan entre sus casas y las aceras de Montevideo. Tienen también tintes de melodrama convencional *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004), en la que el dueño de una fábrica de calcetines le pide a su empleada hacerse pasar por su esposa durante la visita de su hermano —un empresario de éxito en el mismo sector que vive en Brasil— y *Gloria* (Sebastián Lelio, 2012), que muestra las peripecias de una mujer de mediana edad,



Hiroshima (Pablo Stoll, 2010).



Norteado (Rigoberto Perezcano, 2012).

MacMillan, 2016); Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality* (Londres, I.B. Tauris, 2014).

[16] Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema*, p. 1.

[17] Mathew Flanagan, «Towards and Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema» (16:9. *Denmarks Klogeste Filmtidsskrift*, 2008). Disponible en: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> (10/07/2023).

[18] Mathew Flanagan, «Towards and Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema»; Asbjørn Grønstad, «Slow Cinema and the Ethics of Duration»; Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema*.

[19] Asbjørn Grønstad, «Slow Cinema and the Ethics of Duration», p. 127.

[20] Nadia Lie, «La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano» (L'Atalante, n.º 26, 2018). Disponible en: <<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/download/561/494>> (10/07/2023), p. 13.

divorciada y con hijos adultos que tiene ganas de que le pasen cosas. Estarían en el lado opuesto a la contención y al diálogo mínimo algunas verborreicas (en el mejor de los sentidos) comedias de los primeros años como *Silvia Prieto* (Martin Rejtman, 1999) y *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002) o las complejas narraciones orales que guían las películas de Matías Piñeiro *El hombre robado* (2007) o *Todos mienten* (2009).

3.1.1. Una película lenta: *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006)

La película *Hamaca paraguaya* (2006) extiende y hace más lento lo que Paz Encina propuso inicialmente en el cortometraje del mismo nombre estrenado en 2000 y realizado durante sus estudios en la Fundación Universidad del Cine de Buenos Aires. En la pieza corta, que también circuló por centros de arte y festivales, un plano estático muestra a un hombre y una mujer ancianos que avanzan desde el fondo del plano hasta un primer término en el que instalan una hamaca entre dos árboles y se sientan. Conversan sobre la espera de un hijo al que extrañan y que vendrá tarde y sobre los incesantes ladridos de un perro bajo lo que estalla como una intensa lluvia: él toma mate y ella pela algún tipo de tubérculo inclinada sobre un canasto. Sus diálogos son en guaraní y están desincronizados de la imagen. Remiten a otro momento, quizá a un intercambio imaginado o deseado. Hacia el final de los 8 minutos que dura la pieza, descuelgan la hamaca y se retiran haciendo el camino inverso al del inicio. Cuando la pantalla vira al negro, un subtítulo indica «Luego el perro dejó de ladrar».

El argumento mínimo se repite en el largometraje de 96 minutos. La película y la espera del regreso del hijo de la Guerra del Chaco²¹ se construyen a partir de un número muy escaso de planos estáticos que se intercalan y se repiten, en muchos casos con una variación que es solo un reencuadre sobre la imagen anterior. Así, los diálogos de Ramón y Cándida, como en el corto, imaginados o previos y en guaraní, se superponen de manera asincrónica a planos de larga duración que ralentizan la cadencia ya lenta de los diálogos y la escasa acción de los personajes. Hay un plano (A1a) que inaugura, se repite hacia la mitad (A1b) y cierra la película (A1c): un plano muy general al que los protagonistas entran, las tres veces, caminando desde el fondo del cuadro. Al inicio, colocan una hamaca entre dos árboles y se sientan; al final, cuando es de noche en el lugar, la recogen y desaparecen por donde vinieron al principio. El plano inicial dura 15' 39"; el último, 18'. Este plano general solo es interrumpido, en cada una de las tres



Hamaca paraguaya (Paz Encina, 2006).

[21] Mariano Veliz analiza la película desde la perspectiva del relato histórico y la hipótesis de la sinécdoque, leyendo *Hamaca paraguaya* como «fragmento de un todo que no se reconstruye ni se menciona». Mariano Veliz, «La historia de los espectros: Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado» (*Toma Uno*, n.º 4, 2016), p. 73. Disponible en: <<https://doi.org/10.55442/tomauno.n4.2015.14103>> (16/04/2024).

ocasiones que se repite, por tres insertos del cielo nublado que amenaza tormenta. Tanto las imágenes como los diálogos siguen un marcado juego de rimas durante toda la película. En los diálogos: la ausencia del hijo, la guerra, las nubes que amenazan tormenta, los incansables lamentos de la perra o las conversaciones en *off* con otros personajes como el hijo o el veterinario y el cartero, que trasladan la noticia de la muerte del hijo al padre y la madre —aunque ninguno comparte con el otro lo que sabe—.

Una breve descripción de la duración y el contenido de los planos que ilustran el argumento ya descrito da cuenta de la contención en la puesta en escena y el montaje que enfatizan la temporalidad lenta de *Hamaca paraguaya*: A1a) 15'39" la pareja entra en cuadro, cuelga la hamaca entre dos árboles y se sienta B1) 3'50" plano general de Ramón apilando caña; B2) 1'17" escorzo de Ramón en plano medio corto; C1) 3'18" plano general de Cándida agachada lavando en el río; C2) 1'36" escorzo de Cándida en plano medio corto; B1) 24" plano general, Ramón y otros hombres entre la caña; C3) 40" plano general, Cándida y otras mujeres lavando en el río; A1b) 15'25" la pareja de campesinos conversa; D1) 2'47" plano general de Ramón sentado en la fachada del veterinario; D2) 1'33" reencuadre, plano entero; E1) 2'48" plano general de Cándida sentada junto a una chimenea exterior; E2) 1'10" reencuadre, plano entero; E3) 1' reencuadre, primer plano; D3) 13" reencuadre, primer plano de Ramón; E3) 16" reencuadre, primer plano de Cándida A1c) 18" anochece y se marchan con su lamparita y su hamaca, empieza la lluvia, cuyo sonido se mantiene sobre la pantalla en negro y cuando aparece el título de la película.



Hamaca paraguaya (Paz Encina, 2006). De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, los planos referidos en el texto como C1, C2 y C3 y como D1, D2 y D3.

La espera y la desesperanza por ver al hijo de regreso están en la base del argumento, pero también en la forma de *Hamaca paraguaya*. La película lleva hacia el extremo el tiempo lento, la duración prolongada de los planos y la historia y acción mínimas señalados como elementos frecuentes en los novísimos latinoamericanos. Ilustra de una manera muy nítida esa traslación de lo político hacia lo doméstico, lo íntimo y lo silenciado, en este caso, por la pareja protagonista.

3.2. Identidades diversas, intérpretes naturales y *star system* de nicho

La tendencia a las historias mínimas en los novísimos favorece la construcción de tramas a partir de los personajes —sus capacidades, actitudes, rasgos, profesiones, vínculos afectivo-sexuales, etc.—, lo que los convierte, junto con los intérpretes que les ponen cuerpos y caras, en un elemento clave del análisis.

Los personajes y tipos que encarnan estos argumentos son diversos. Vale la pena destacar algunos en tanto que han sido el germen de un *star system* transnacional «de nicho». Principalmente, porque muchos de los intérpretes han trabajado en producciones de diferentes países desde los años 2000 y en películas destacadas y premiadas en el contexto internacional, siendo rostros reconocibles de los novísimos y un atractivo para los mercados locales, regionales y globales. El *star system* «de nicho» funciona aquí en los términos que lo desarrolla David Andrews para el cine de arte (*art cinema*) en general: la idea de estrella no es absoluta, sino relativa en función de cada contexto, y son las estrellas de nicho las que, teniendo un atractivo limitado en determinados mercados, funcionan y cumplen ese rol en otros²².

Ocurre que, en su cronología de casi dos décadas, algunos actores de los novísimos han pasado de interpretar a jóvenes apáticos, lánguidos o enfrentados a problemas existenciales a ocupar el lugar de padres y madres de nuevos personajes que han heredado esos síntomas de la edad. Es el caso de Aline Kuppenheim, mitad de una pareja en crisis en *Play* y en *Turistas* (Alicia Scherson, 2009) y madre de la adolescente protagonista de *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012). También de Julieta Zylberberg: jovencísima adolescente amiga de la protagonista en *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) y madre primeriza y deprimida en *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015).

Esta diversidad de personajes pasa por las mujeres de mediana edad interpretadas por Paulina García en *Gloria* o *Las analfabetas* (Moisés Sepúlveda, 2013), o a las que da vida Mirella Pascual en *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004) y *Mi amiga del parque*. Estos personajes tienen una autonomía y una individualidad que va más allá de su condición de madres, aunque lo sean. El ejemplo es más claro en *Gloria*, donde los hijos adultos de la protagonista interfieren poco con su vida cotidiana, ni siquiera para juzgarla. El reparto masculino de este *star system* transnacional de nicho estaría integrado por actores como Alfredo Castro, Daniel Hendler o Néstor Guzzini. Y por rostros que fueron más habituales al principio de los 2000 como Sergio Hernández, Julio Chávez y Gastón Pauls.

Con respecto a los personajes más jóvenes, muchas veces comparten la apatía, el desapego mencionado. Ese malestar o esa búsqueda tiene argumentos muy distintos en cada historia. En sus primeras experiencias sexuales, la protagonista de *Joven y alocada* se enfrenta a las contradicciones de sentirse atraída por todos los sexos y sus pautas morales evangélicas. Otras crisis tienen que ver con la transición a responsabilidades y compromisos más adultos. Así se plantea la maternidad del personaje que interpreta Julieta Zylberberg en *Mi amiga del parque*. Y la crisis que protagoniza la

[22] David Andrews, *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant Garde and Beyond* (Austin, University of Texas Press, 2013), pp. 157 y 163. Sería posible, de este modo, diferenciar el papel que desempeñan los actores y actrices de los novísimos en sus contextos locales, regionales y la cinematografía global del que cumplen en estos mismos marcos intérpretes como Gael García Bernal o Salma Hayek.



El incendio (Juan Schnitman, 2015).

pareja de *El incendio* (Juan Schnitman, 2010) en los momentos previos a hacer el depósito, y pago en dólares americanos en efectivo, para la casa que van a compartir durante décadas. El no saber muy bien qué hacer, qué querer o qué esperar aparece en las películas con protagonistas más jóvenes: el adolescente de *Acné* (Federico Veiroj, 2008) y sus relaciones con su cara, su cuerpo, los amigos y las mujeres; el apático joven de *La perrera* y los tres amigos de *25 Watts*, la adolescente aburrida en las vacaciones con su padre y su hermano menor de *Tanta agua* o los niños de *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012) desubicados ante la crisis de pareja de sus padres.

También con respecto a los perfiles de edad, son interesantes los títulos que se apoyan en la vejez y el modo en que esta condición afecta a los personajes: sus tiempos, sus rutinas. Destacan *Gatos viejos* (Sebastián Silva y Pedro Peirano, 2010), con los protagonistas, interpretados por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en su departamento; *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), con el anciano matrimonio esperando noticias de su hijo; o *Girimunho* (Felipe Bragança, 2011), donde la anciana Bastu sigue viviendo tras la muerte de su esposo.

Por otro lado, la presencia de las y los trabajadores del servicio doméstico se extiende en el corpus de los novísimos, muchas veces secundarios en las casas de los protagonistas. La tendencia vendría animada por los espacios privados como marco privilegiado de las historias. Así ocurre en *Sonidos de barrio* (*O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho, 2013), *Acné*, *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) o *Joven y alocada*. Sin embargo, destacan películas en las que los protagonistas absolutos y las historias se construyen en torno a su condición de empleados, como en *La nana* (Sebastián Sepúlveda, 2009), interpretada por Catalina Saavedra, *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009), por Magaly Solier, y *Una segunda madre* (*Que horas ela volta?*, Anna Muylaert, 2015), con Regina Casé en el papel protagónico.

Junto con el *star system* de nicho, los actores naturales e intérpretes desconocidos tienen una presencia destacable en los novísimos, siendo este otro de los aspectos que conectan el fenómeno con el cine global del periodo²³. En *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), quien interpreta a Rulo tiene en común con él el haber formado parte de una banda de *rock*; en *La libertad*, el actor que da vida a Misael es igualmente hachero. *Parque vía*, analizada a continuación, está inspirada en la vida de Nolberto

[23] Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema*, p. 1.

Coria, que interpreta al personaje central. En *Bolivia*, el actor principal tampoco era profesional. El reparto de *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009) lo integran actores no profesionales. En *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009), quien da vida al protagonista es Marciano Martínez, un auténtico músico de vallenato y juglar autor de más de trescientas composiciones. Es también un recurso habitual en la filmografía de Nicolás Pereda, que en sus repartos pone a trabajar a intérpretes no profesionales o desconocidos con su actor fetiche, Gabino Rodríguez.

Más allá de los tipos, hay algo que destaca en la construcción de las y los personajes de los novísimos y es que muchas veces están definidos en relación con los lugares que habitan y las relaciones familiares, sociales y de clase que se hacen visibles en el interior de los mismos. De ahí que pueda reconocerse la dimensión política de los novísimos en la intimidad y lo privado de las historias; siendo, además, los espacios domésticos una de las localizaciones preferidas en estas películas.

3.2.1. Un personaje-intérprete en el centro del relato: *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008)

Parque vía, dirigida por Enrique Rivero en 2008, es un ejemplo paradigmático de lo anterior. El protagonista es el empleado doméstico de una casa con jardín sin habitantes más allá de él, propiedad de una mujer mayor que acude de vez en cuando a comprobar que todo está bien para las visitas de los potenciales compradores. Beto ronda los setenta años y ha trabajado treinta para la casa. Ahora, este es su territorio privado: vive solo y repite cada día la rutina de limpieza y ocio doméstico que consiste, con pocas variaciones, en mirar la televisión, leer periódicos atrasados y las visitas esporádicas de una amiga. El silencio domina la película. Cuando la casa se vende, durante una visita de la dueña, esta sufre un desmayo, muere, y Beto le aplasta la cabeza con una pala, asegurándose un realojo penitenciario y un universo cerrado como el que tenía ahí.

La película está construida alrededor de un personaje real. Nolberto Coria, que interpreta a Beto en la película, había trabajado toda su vida como empleado doméstico en casa de los abuelos del director antes de ponerse delante de la cámara de Enrique Rivero²⁴. En una entrevista, Coria explicaba «Hice ante la cámara lo que hago cada día. Obedecí las indicaciones del director»²⁵. El mismo vínculo señalado antes en otros actores naturales con sus personajes —el hachero Misael o el cesante Rulo—.

El modo en que el personaje se construye a través de su rutina casi siempre individual y su relación con el espacio y el tiempo hacen de *Parque vía* un estudio de caso relevante para varios de los elementos identificados como característicos de los novísimos.

Del mismo modo que en la entrevista citada Nolberto se construye como actor a partir de su relación laboral con el director de la película / nieto de su empleadora de toda la vida, Beto hace lo propio en la ficción. Es el empleado doméstico de una casa en la que ya no vive nadie para quien trabajar, pero es en esa posición en la que se siente él mismo y seguro. Así lo evidencian el argumento y la puesta en escena. Ocurre así desde el inicio de la película, que arranca con un plano medio de Beto apoyado en el quicio de la puerta que da del jardín a la calle, mirando hacia afuera y fumando. Cuando arroja el cigarrillo a la acera, se da la vuelta y la cámara lo acompaña —con un movimiento de seguimiento vigilante— por los diferentes espacios de la casa hasta la terraza, donde recoge la colada de las cuerdas justo antes de que empiece a llover. Vemos al personaje de espaldas, pero siempre enfocado, lo que se difumina por momentos es el espacio.

[24] En su trabajo sobre la película, María Francisca Ugarte Undurraga habla de «autorrepresentación mediada» considerando la interpretación de Coria, pero también la de Tesalia Huerta (madre del director, que interpreta a la dueña de la casa), y el hecho de que el propio espacio, la casa, sea realmente en la que el intérprete ha trabajado durante décadas y represente este mismo lugar en la ficción. María Francisca Ugarte Undurraga, «El poder menos pensado: colonialismo y empoderamiento de trabajadores domésticos en el cine. El caso de *Parque vía*» (*Revista Forma*, vol. 15, 2017)

[25] Sergio Ferrari, «Filme mexicano en busca de la gloria en Locarno» (*swissinfo.ch*, 13 de agosto de 2008). Disponible en: <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/filme-mexicano-en-busca-de-la-gloria-en-locarno/920616> (16/04/2023).

Hay dos secuencias que trabajan esta relación de dependencia en primer término: en un momento dado, Beto acompaña a la señora al mercado, pero pronto se siente indispuerto y pide volver a casa; una situación que se repite durante su visita por el Día de Muertos al lugar donde está enterrada su madre. La película construye visualmente esta incomodidad, esta incapacidad para vivir e improvisar fuera del espacio y las reglas de la casa que guía su vida desde hace décadas. Necesita el apoyo del alcohol para salir el Día de Muertos, va y vuelve en taxi en una rápida expedición durante la cual vemos a Beto en un primer plano que muestra el sudor de su cara. El personaje se tambalea como lo hace también la cámara en mano que lo registra de cerca. En la secuencia hay agobiantes barridos y por momentos el rostro de Beto aparece desenfocado, incidiendo en su ebriedad, desorientación y angustia. El plano sonoro trabaja en la misma dirección, con una música intradiegetica atronadora que da paso progresivamente a un tañido de campanas hasta que estas ocupan el primer término. La estrategia se repite en la visita al mercado. El inicio del viaje es más amable: la imagen muestra frontalmente la avenida por la que circula el coche de la señora y luego a Beto recostado en su asiento mientras suena música clásica. Sus ojos cerrados anticipan el agobio y desmayo que interrumpirán las compras. El plano de seguimiento dentro del mercado muestra desde atrás a la señora, con su cuidado recogido perfectamente enfocado y ocupando el centro del cuadro; por momentos asoma borroso el cogote de Beto, que camina unos pasos por detrás. El contraplano muestra un primer plano de Beto sudoroso e intermitentemente desenfocado, hasta que un plano de detalle de sus ojos apretados y el sonido de un golpe dan cuenta del desmayo que sufre. Después de una breve escena apoyado sobre la tapia del mercado para recomponerse, Beto se despierta otro día más y sale de su cama.

El protagonista de *Parque vía* ilustra bien a esos personajes de cierta edad, interpretados por rostros desconocidos para el público o, como en este caso, actores naturales. Es un buen ejemplo de la apatía que atraviesa buena parte de la filmografía de los novísimos. Conecta intensamente con la falta de motivación derivada (o condicionada) por el contexto socioeconómico de estos personajes y sus escasas posibilidades de cambiarlo.

3.3. El reinante realismo y sus espacios

En sintonía con esta tendencia del cine global²⁶, el realismo es el protagonista de los novísimos cines latinoamericanos y se manifiesta con unas características frecuentemente asociadas al cine de festivales²⁷. Autores como Thomas Elsaesser han desarrollado propuestas generales y de vocación teórica en las que destacan en este cine de festivales elementos como el «ritmo lento, propio del documental, con narrativas centradas en



Parque vía (Enrique Rivero, 2008).

[26] James Tweedie, *The Age of New Waves*, p. 20.

[27] Minerva Campos Rabadán, «Del cine de festivales a los encuentros con la academia: focos (y algunas zonas de penumbra) en los *Film Festival Studies*», en Jesús García Hermosa (ed.) *Un destello que flota. Veinte años de Festival Internacional de Cine de Las Palmas G.C.* (Las Palmas, Ediciones El Drago, 2021), pp. 32-43.



Parque vía (Enrique Rivero, 2008).

las tres Es de la cultura global: problemas *éticos*, conflictos *étnicos* e inquietudes *ecológicas*»²⁸. A partir de su estudio de casos latinoamericanos, Paul Julian Smith señala en este cine el empleo de «pequeños movimientos de cámara y tomas largas sin editar» así como el interés por «historias casuales o mínimas, a menudo elípticas e inconclusas y con actores no profesionales» y el hecho de que prescinden de «una composición musical convencional»²⁹. Por su parte, Pedro Adrián Zuluaga señala como característico del cine colombiano contemporáneo «la mirada a lo liminal, la proliferación de tiempos muertos, la utilización de actores no profesionales, el acento en las particularidades lingüísticas, el retorno a la mitología y la oralidad, los finales no conclusivos [...]»³⁰; de nuevo, características que trascienden dicho cine nacional y son notables en el conjunto de los novísimos.

Por último, es muy interesante la ecuación que propone Laura Pardo a partir de su estudio del cine mexicano de los primeros años 2000 y que, con matices, sirve para pensar el cine de la región a partir de cuestiones como la participación de actores naturales, los espacios cotidianos de las historias y el lenguaje cinematográfico poco artificioso. Plantea la fórmula de «actores no profesionales + entorno rural o urbano proletario + guiño documental»³¹. El modelo apunta al interés por documentar los lugares y espacios donde las historias mínimas tienen lugar, algo que comparten los novísimos. Del mismo modo, ese «guiño documental» puede interpretarse como el empleo de un montaje en continuidad e invisible, así como un uso muy limitado de efectos especiales de cualquier tipo, caracterizaciones extravagantes o músicas extradiegéticas. También la mirada documental apuntaría aquí al tiempo destinado a cartografiar en detalle los lugares y espacios de las historias.

Con respecto al territorio, los emblemas reconocibles de cada lugar se potencian o se rebajan. Muchas veces se subrayan, como ocurre con la arquitectura ecléctica de Buenos Aires en *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), el mercado argentino de La Salada en *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014) o en la operación que lleva a cabo *La obra del siglo* (Carlos Machado Quintela, 2015), una ficción que retrata la relación de tres generaciones con el proyecto de una estación de energía nuclear en Cuba interrumpido por la caída de la Unión Soviética y que ahora solo es un esqueleto visible desde diferentes puntos de la isla.

En otros casos, se difuminan los rasgos más representativos de cada lugar. En su trabajo sobre el Nuevo

Cine Uruguayo, David Martin-Jones y Soledad Montañez identifican una tendencia al «autoborramiento» de las marcas de Uruguay mediante dos estrategias: situando las historias en el interior del país u omitiendo los elementos más reconocibles de la capital cuando estas suceden en Montevideo³². La tendencia es coherente con las historias mínimas localizadas en los espacios domésticos y privados ya referidos: el interior del domicilio o del cuarto, que pueden estar en cualquier sitio y en ninguno. Historias que tienen lugar en los espacios reducidos del dormitorio, como *En la cama* (Matías Bize, 2005), y en pequeños apartamentos donde viven las parejas de *Metro cuadrado* (Nayra Ilic, 2011) y *El incendio*. Es frecuente la casa como límite de la ficción: se comentaron arriba los argumentos de *Parque vía*, *Gatos viejos* y *La nana*, o los casos de *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *La ciénaga* y *Una semana solos*, donde la actividad social se limita a la familia y la vivienda.

Los espacios cerrados y potencialmente ubicados en cualquier lugar no son solo domésticos, pueden ser otros, pueden ser no lugares, en los términos de Marc Augé³³. Cumple este papel el supermercado —sus pasillos repletos de productos y sus cuartos de CCTV— donde transcurre casi toda la historia de *Gigante* (Adrián Biniez, 2009). Son no lugares o sitios cualesquiera los *resorts*, balnearios u hoteles/moteles donde los protagonistas establecen su hogar temporalmente y que son el escenario de películas como *Ostende* (Laura Citarella, 2011), *La Sirga* (William Vega, 2012), *Tanta agua*, *Lake Tahoe* (2008) o *Club Sándwich* (2013), las dos últimas dirigidas por Fernando Eimbcke.



Gigante (Adrián Biniez, 2009).

Con respecto al viaje a los interiores de cada territorio, las costas menos transitadas y el campo, destacan propuestas como *Hamaca paraguaya*, que aísla así radicalmente la espera de la anciana pareja protagonista, o *Girimunho* en la pequeña localidad de São Romão, en Minas Gerais. También, las comunidades rurales y agrícolas donde se desarrollan *Vientos de agosto* (*Ventos de agosto*, Gabriel Mascaro, 2014), *La rabia* (Albertina Carri, 2012), o la de pescadores en *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruíz Navía, 2011). Incluso, ampliando la categoría, el *camping* del parque natural de *Turistas*. En un lugar menos preciso estarían las películas e historias que atraviesan

[28] Thomas Elsaesser, «Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital» (*Fonseca, Journal of Communication*, n.º. 11, 2015), pp. 190-191. Disponible en: <<https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/13440>> (10/07/2023).

[29] Paul Julian Smith, «Transnational cinemas: the cases of Mexico, Argentine and Brazil», en Lúcia Nagib, Christopher Perriam y Rajinder Kumar Didrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (Londres, I. B. Tauris, 2012), p. 72.

[30] Pedro Adrián Zuluaga, «Cine colombiano: las garras de oro del canon» (*Mediaciones*, n.º. 14, 2015), p. 161.

[31] Laura Pardo, «Nicolás Pedra, marcas de lo visible», en Curiel de Icaza, Claudia y Abel Muñoz Hénonin (coords.), *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo. Ficción* (México D.F., Cineteca Nacional de México, 2013), p. 109.

[32] David Martin-Jones y Soledad Montañez, «Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure» (*Cinema Journal*, n.º 53, vol. 1, 2013), pp. 26-51. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/43653634>> (10/07/2023).

[33] Marc Augé, *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona, Gedisa, 1996).

[34] Sobre la importancia de la *road movie* en el cine latinoamericano contemporáneo ver Nadia Lie, *La road movie y la counter-road movie en América Latina. Una modernidad ambivalente* (Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2023).

[35] Jerónimo Rivera-Betancur, «¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de Ley de Cine en Colombia» (*Anagramas*, n.º 13, vol. 25, 2014), pp. 127-144.

[36] *La libertad, Parque vía, La mujer de los perros o Huacho*, donde la historia acompaña en sus rutinas al niño de la familia en el colegio, los abuelos en el puesto ambulante y la madre en su trabajo de empleada doméstica.

[37] *Las acacias* (Pablo Giorgelli, 2012), donde un transportista de maderas de la ruta Asunción-Buenos Aires en esta ocasión acepta como compañeros de viaje a una mujer y su bebé; *La playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012) con la búsqueda urbana del hermano, *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014) en la búsqueda de consuelo o venganza, o el fin de las travesías oceánicas en *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008).

[38] Al hijo en *Hamaca paraguaya*, a que empiece la película y acabe en *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2006).

[39] Ha sido una de las claves, por ejemplo, en la consideración del novísimo cine chileno como una nueva ola. Vania Barraza, *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018).

[40] Dianna C. Niebyski, «Sounding Class, Race and Gender in The Swamp», en Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (eds.), *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2022), pp. 27-46.

[41] El tratamiento del paisaje en esta película ha sido considerado uno de los síntomas del impulso documental en el nuevo cine colombiano independiente. María Luna, «Los viajes transnacionales del cine colombiano» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 71, 2013), pp. 69-82.

territorios extensos, como hace *Los viajes del viento*, que analizamos a continuación, o *Familia rodante* (Pablo Traperero, 2004), que circula por más de 1.000 kilómetros de rutas argentinas³⁴. Cabe señalar que el interés de los novísimos por estas localizaciones ha sido animado por algunos programas de estímulo a la producción. En su trabajo sobre los diez primeros años de la Ley del Cine de Colombia, Jerónimo Rivera-Betancur destaca, por ejemplo, el rol de las ayudas estatales «promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y, a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica»³⁵.

Junto con el naturalismo que aportan estas localizaciones, el realismo se potencia desde el ritmo con el que los personajes y las películas las atraviesan. Por un lado, empleando un tiempo para la narración similar en muchos casos al de la historia: dedicando a las acciones, tareas cotidianas, rutinas y el trabajo³⁶, los trayectos³⁷, las esperas³⁸, etc. el tiempo de ejecución que conllevarían en un mundo real. Por otro lado, el tiempo presente de las historias de ficción³⁹ conecta con unas realidades reconocibles y próximas, unos problemas, unos espacios, unas modas y unas identidades cercanas.

Las decisiones de puesta en escena, de diseño de arte y de sonido refuerzan el realismo. La mayoría de las películas tienen una puesta en escena naturalista y un registro estático o de cámara en mano que quiere pasar inadvertida. También es así el diseño de sonido, clave de algunas propuestas y marca autorial en filmografías como la de Lucrecia Martel⁴⁰. La música extradiagética es una rareza dentro del corpus de los novísimos. Sobresalen, por su interesante uso dentro de la diégesis, el vallenato en *Los viajes del viento*, la música pop en *Gloria*, donde la protagonista canta a voz en grito temas de Massiel mientras conduce y baila desatada el tema homónimo de Umberto Tozzi, y el *punk* en *Hiroshima*, donde la banda sonora es la que el protagonista escucha todo el tiempo en sus auriculares.

3.3.1 Un mapa del territorio y cómo suena: *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009)

Destaca en *Los viajes del viento* el protagonismo de la orografía y los paisajes del interior de Colombia⁴¹ como estrategia de realismo y de apego al territorio que atraviesan los protagonistas. Las otras claves de la película de Giro Guerra son las comunidades que los habitan⁴² y la música de vallenato; todo oportunamente incluido en la sinopsis comercial del largometraje:

1968. Ignacio Carrillo, un juglar que durante años recorrió pueblos y regiones llevando cantos con su acordeón, toma la decisión de hacer un último viaje, a través de toda la región norte de Colombia, para devolverle el instrumento a su anciano maestro, y así nunca más volver a tocar. Junto a un joven, Fermín, emprende un recorrido por la enorme diversidad de la cultura caribeña, viviendo todo tipo de aventuras y encuentros⁴³.

El largo recorrido de Carrillo y Fermín pasa, según las localizaciones recogidas en los títulos de crédito de la película, por Valledupar, Río de Oro, Nabusímake, Nueva Venecia – el Morro, la Mina, la Vega, Patillal, Bosconia, Mompos, Pijiño, Santa Teresa, Valencia, Manaure, del Cabo de la Vela y Bahía Portete. En la ficción, estos parajes representan los que van desde Manajual, Sucre, hasta Taroa, en el Desierto de la Guajira. La película atraviesa con atención estos lugares, de lo que son un buen ejemplo la imagen que abre la película —que muestra en un plano cerrado la tierra cuarteada



Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009).

[42] Uno de los ejes de análisis la película en Eduardo Alfonso Caro Meléndez, «Los viajes del viento by Ciro Guerra» (*Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 39, n.º 2), pp. 257-260.

[43] Sinopsis publicada en la web de Ibermedia. Disponible en: <https://www.programaibermedia.com/proyectos/los-viajes-del-viento-2/> (12/04/2024).

y seca— y los planos generales que ilustran la diversidad del paisaje colombiano. El trabajo de localización subraya el largo peregrinaje de los protagonistas. Los grandes planos generales y los planos de conjunto que presentan los escenarios de la historia funcionan como un catálogo de la orografía y el paisaje menos atendidos hasta ese momento por el cine colombiano.

En su camino, los personajes atraviesan lugares en los que la tradición y el vallenato tienen un papel central, como la fiesta de acordeones de Becerril con motivo de la Candelaria o el festival de vallenato de Valledupar. En cada una de las paradas de su viaje, los rituales culturales, musicales o sociales y la manera en que los participantes actúan entre ellos y frente a los recién llegados exploran los vínculos y normas de cada comunidad. Algo especialmente notable en los encuentros musicales, con sus propias liturgias.

El repertorio musical es tan extenso como el de localizaciones y recoge temas populares de autor desconocido —*Cantos de vaquería, Alabaos, El amor amor, Negra Felipa*— junto con otros firmados por Tito Ocampo, Alejandro Durán, Desidero Valdez, Nafer Durán o Wiemar Rojas. Sirven como engranaje entre estas canciones las originales compuestas para la película por Ocampo. Ciro Guerra ha reconocido su interés por incorporar a la trama el Primer Festival de la Leyenda Vallenata, celebrado en Valledupar en 1968, momento en el que considera que cambió de manera radical la forma de relacionarse con esta música popular colombiana, que desde entonces empezó a convertirse en un fenómeno masivo⁴⁴.

Junto con la cartografía del vasto territorio, el realismo en esta película está muy sujeto al tiempo y los rituales musicales que registra, en los que tienen un papel clave los secundarios y figurantes que participan en dichas escenas. Las últimas imágenes subrayan la simbiosis del paisaje con la cultura musical nómada que protagonizan la película: se alternan grandes planos generales de los lugares que han recorrido los protagonistas con los cuadros negros de los títulos de crédito mientras se mantiene en la banda sonora la música que Carillo interpreta para los muchos hijos del maestro Guerra durante la última secuencia.

[44] Declaraciones de Ciro Guerra en Alfredo García, «Entrevista a Ciro Guerra, director de "Los viajes del viento" *Tierra en trance*, 2010.»



Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009).

4. Una filmografía diversa y (todavía) en expansión

Dentro del corpus acotado por este trabajo, hay trayectorias con una continuidad reseñable, como la de Ana Katz, así como otras filmografías individuales que presentan cambios drásticos a lo largo del tiempo, más evidentes cuando las transiciones han sido hacia Hollywood y/o el cine de género. Los casos más notables son los de Pablo Trapero, de *Mundo grúa* al thriller de *Carancho* (2010) o al género criminal (además, de época) en *El clan* (2015), y Sebastián Lelio. Este último, que debutó con *La sagrada familia* (2005) y se consagró con *Gloria* y *Una mujer fantástica* (2017), ha protagonizado un reseñable viaje hacia Hollywood con el remake *Gloria Bell* (2018) y, más recientemente, el thriller psicológico *El prodigio* (*The Wander*, 2022). En esta misma línea ha ido la filmografía de Claudia Llosa, quien después de *La teta asustada* dirigió *No llores, vuela* (*Aloft*, 2014).

Es muy interesante la aparición de nuevos dispositivos tecnológicos en las historias y, principalmente, la multipantalla como estrategia formal o narrativa en películas que continúan la estela de los novísimos latinoamericanos. Teléfonos, ordenadores, televisiones, etc. ya no son solo elementos de interacción entre los personajes o ventanas en las que mirar contenidos. Hay un cambio radical entre el *smartphone* como herramienta para el acoso sexual y escolar en *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012) y *Joven y alocada*, donde el .gif y la pantalla del ordenador cobran protagonismo y saturan el encuadre, y, sobre todo, *Videofilia* (*y otros síndromes virales*) (Juan Daniel Fernández Molero, 2015), donde la tecnología pasa a ser un elemento vampirizante en el contexto de lo digital e Internet y los píxeles se confunden con drogas químicas que igualmente condicionan la percepción y el comportamiento de los protagonistas. Destaca por estos mismos motivos *Pornomelancolía* (Manuel Abramovich, 2023), cuyo argumento se basa en las relaciones del protagonista con su cuerpo y su imagen digital: en sus publicaciones en la red social Twitter buscando encuentros sexuales, su conexión mediante esta red con la industria del cine porno y la autoexplotación consciente de la imagen de su cuerpo en videos sexuales para una red de distribución y suscripción a contenidos de este tipo.

Destacan otras formas de relacionarse con el presente y el naturalismo que se ensayan en relación con otros géneros. Es así en la película musical *Lina de Lima* (María Paz González, 2019), en la que Magaly Soiler interpreta a una empleada doméstica que intercala números musicales de estética *kitsch* y pop con el desempeño de sus tareas. También en *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019), una ciencia ficción apoyada en lo cotidiano en la que tres colegas recorren Argentina para devolver a su lugar al alienígena que acompañó en sus últimos años a la abuela de Tania, una de las integrantes del grupo.

Han cambiado en otros casos el tono y la forma de relacionarse con la violencia desde el realismo. La que



Pornomelancolía (Manuel Abramovich, 2022).

aparece como puntual y extraordinaria en *Heli* o en *La Sirga*, que arranca con un plano general de un hombre empalado entre la niebla, ha cobrado fuerza, visibilidad y ritmo en títulos más recientes. Es un buen ejemplo la violencia radical que ejercen unos guerrilleros adolescentes sobre su rehén en *Monos* (Alejandro Landes, 2020). Y más llamativa la violencia explícita, en cierto punto catártica, que cobra protagonismo en historias como *Nuevo orden* (Michel Franco, 2020), donde los trabajadores de México toman las armas y deciden intervenir con la violencia para una reestructuración del sistema social, algo que se muestra a partir de su irrupción en una fiesta de compromiso de clase media acomodada y el secuestro de la novia.

Por último, hay películas que rompen radicalmente con el minimalismo en cualquiera de sus acepciones, que van al extremo opuesto con su habilidad para narrar historias trepidantes, la multitud de personajes y tramas y la capacidad de reflexionar sobre la propia ficción en su contexto de producción. Si *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) fue un claro antecedente, los excesos narrativos y formales de *La flor* (2018), la siguiente película dirigida por Mariano Llinás, rompió radicalmente con la pauta dominante de la contención. *La flor* es también superlativa en su duración (catorce horas): las historias se cruzan, extienden, diversifican y retuercen hasta resultar en un ejercicio de narración sin precedentes. Además, en uno de sus seis episodios lleva a cabo una interesante reflexión metacinematográfica —sobre el rodaje de una película espejo de *La flor* en la ficción titulada *La araña*— que dialoga con *El escarabajo de oro* (Alejo Monguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014), producida, como *La flor*, por El Pampero Cine. Y es que, en su primera parte, *El escarabajo de oro* propone una reflexión crítica sobre las coproducciones poco orgánicas y, de algún modo, sobre el campo cinematográfico que animó los novísimos cines latinoamericanos como fenómeno transnacional⁴⁵.

A pesar de estas actualizaciones, ampliaciones o derivas de los ejes centrales de los novísimos, perviven en títulos recientes el minimalismo de las historias, los personajes apáticos o introvertidos y el realismo. Las tres líneas han permitido también variaciones, así como nuevos elementos y estrategias narrativas que amplían y dan continuidad en el tiempo a los novísimos, que mantienen la atención de los circuitos del cine de autor, de la crítica y de la academia.



Breve historia del planeta verde (Santiago Loza, 2019).

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006).

[45] Minerva Campos Rabadán, «Laboratorios de “lo transnacional”: las películas latino-europeas del CPH:LAB / BAFICI LAB», en Josexo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (eds.), *Imaginario digital en los cines hispánicos. Historias de pertenencia y desarraigo* (Bruselas, Peter Lang, 2023), pp. 199-213.

- ANDREWS, David, *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant Garde and Beyond* (Austin, University of Texas Press, 2013).
- AUGÉ, Marc, *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona, Gedisa, 1996).
- BARRAZA, Vania, *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018).
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona, Anagrama, 1992 [1995]).
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder; campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires, Montessor, 2002).
- CAMPOS RABADÁN, Minerva, *Construcción y legitimación de los cines (trans) nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina* (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2016). Disponible en: <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23801>> (10/07/2023).
- , «Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos / Inequalities within the international film arena. A framework for studying Latin American film festivals» (*Comunicación y medios*, n.º 42, 2020), pp. 72-84. Disponible en: <<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57224>> (10/07/2023).
- , «Del cine de festivales a los encuentros con la academia: focos (y algunas zonas de penumbra) en los *Film Festival Studies*», en Jesús García Hermosa (ed.), *Un destello que flota. Veinte años de Festival Internacional de Cine de Las Palmas G.C.* (Las Palmas, Ediciones El Drago, 2021), pp. 32-43.
- , «Laboratorios de “lo transnacional”: las películas latino-europeas del CPH:LAB / BAFICI LAB», en Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (eds.), *Imaginario digital en los cines hispánicos. Historias de pertenencia y desarraigo* (Bruselas, Peter Lang, 2023), pp. 199-213.
- CARO MELÉNDEZ, Eduardo Alfonso, «Los viajes del viento by Ciro Guerra», (*Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 39, n.º 2), pp. 257-260.
- CAVALLO, Ascanio y MAZA, Gonzalo (eds.), *El novísimo cine chileno* (Santiago de Chile, Uqbar, 2010).
- CAGLAYAN, Emre, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Palgrave MacMillan, 2018).
- DE LUCA, Tiago, *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality* (Londres, I.B. Tauris, 2014).
- DE VALCK, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007).
- ELSAESSER, Thomas, «Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital» (*Fonseca, Journal of Communication*, n.º 11, 2015), pp. 190-191. Disponible en: <<https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/13440>> (10/07/2023).
- FEENSTRA, Pietsie y ORTEGA, María Luisa, «Bibliographie Sélective», en «Le Nouveau du Cinéma Argentin» (*CinémAction*, n.º 156, 2015), pp. 177-181.
- FERRARI, Sergio, «Filme mexicano en busca de la gloria en Locarno» (*swissinfo.ch*, 13 de agosto de 2008). Disponible en: <<https://www.swissinfo.ch>>

- ch/spa/cultura/filme-mexicano-en-busca-de-la-gloria-en-locarno/920616> (16/04/2023).
- FLANAGAN, Mathew, «Towards and Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema (16:9. Denmarks Klogeste Filmtidsskrift, 2008). Disponible en: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> (10/07/2023).
- GARCÍA, Alfredo, «Entrevista a Ciro Guerra, director de “Los viajes del viento”» (*Tierra en trance*, 2010).
- GRØNSTAD, Asbjørn, «Slow Cinema and the Ethics of Duration», en *Film and the Ethical Imagination* (Londres, Palgrave MacMillan, 2016).
- IKEDA, Marcelo, «O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação» (*Cinemas d’Amérique Latine*, n.º 20, 2012), pp. 136-149. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.597>> (10/07/2023).
- LIE, Nadia, «La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano» (*L’Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n.º 26, 2018), pp. 13-26. Disponible en: <<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/download/561/494>> (10/07/2023).
- , *La road movie y la counter-road movie en América Latina. Una modernidad ambivalente* (Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2023).
- LUNA, María, «Los viajes transnacionales del cine colombiano» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 71, 2013), pp. 69-82.
- MARTIN-JONES, David y MONTAÑEZ, Soledad, «Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure» (*Cinema Journal*, n.º 53, vol. 1, 2013), pp. 26-51. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/43653634>> (10/07/2023).
- NIEBYLSKI, Dianna C., «Sounding Class, Race and Gender in The Swamp», en Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (eds.), *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2022), pp. 27-46.
- PARDO, Laura, «Nicolás Pereda, marcas de lo visible», en Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (coords.). *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo. Ficción* (México D.F., Cineteca Nacional de México, 2013).
- PEIRANO, María Paz, «Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente» (*Cuadernos.info*, n.º 43, 2018), pp. 57-69. Disponible en: <<https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>> (12/01/2024).
- PICK, Zuzana, *The New Latin American Cinema* (Austin, University of Texas Press, 1993).
- RIVERA-BETANCUR, Jerónimo, «¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de Ley de Cine en Colombia» (*Anagramas*, n.º 13, vol. 25, 2014), pp. 127-144.
- SMITH, Paul Julian, «Transnational Cinemas: the Cases of Mexico, Argentine and Brazil», en Lúcia Nagib, Christopher Perriam y Rajinder Kumar Didrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (Londres, I. B. Tauris, 2012), pp. 203-236.
- TWEEDIE, James, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization* (Oxford, Oxford University Press, 2013).
- UGARTE UNDURRAGA, María Francisca, «El poder menos pensado: colonialismo y empoderamiento de trabajadores domésticos en el cine. El caso de *Parque Vía*» (*Revista Forma*, vol. 15, 2017), pp. 59-76.

- URRUTIA, Carolina, *Un cine centrifugo. Ficciones chilenas 2005-2010* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013).
- VALLEJO VALLEJO, Aida, «Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History» (*Studies in European Cinema*, n.º 17, vol. 2, 2020), pp. 155-169. Disponible en: <<https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>> (10/07/2023).
- VELIZ, Mariano, «La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado» (*Toma Uno*, n.º 4, 2016), pp. 71–78. Disponible en: <<https://doi.org/10.55442/tomauno.n4.2015.14103>> (16/04/2024).
- ZULUAGA, Pedro Adrián, «Cine colombiano: las garras de oro del canon» (*Mediaciones*, n.º 14, 2015), pp. 150-161.

Recibido: 17 de julio de 2023

Aceptado para revisión por pares: 28 de noviembre de 2023

Aceptado para publicación: 21 de abril de 2024