

Una veduta europea del cine de festivales: “el horizonte” del paisaje en el cine argentino

PIETSIE FEENSTRA

> Una veduta europea del cine de festivales: “el horizonte” del paisaje en el cine argentino

El cine argentino es muy visible en los festivales de cine en Europa (Cannes, Toulouse, Rotterdam, etc.), los cuales suelen apoyar un cierto tipo de películas que abordan la cruda realidad social de un país o su historia reciente, sobre todo aquello que tiene que ver con un pasado violento o dominado por regímenes totalitarios. Parecen prevalecer en la estética de este cine los planos largos y los planos panorámicos de paisajes espectaculares cuyos horizontes fascinan. Propongo aquí analizar la estética del horizonte en las películas *Historias mínimas*, de Carlos Sorín (2002), *Liverpool*, de Lisandro Alonso (2008), y *El presidente*, de Santiago Mitre (2017). ¿Cómo leer estos paisajes como una “visión del mundo”? Y, ¿cómo se pueden analizar los festivales de cine como si fueran una nueva *veduta europea*?

Palabras clave: cine de festivales; paisajes; horizontes; cine argentino.

> Film Festivals as a *European Veduta*: Landscape's “horizons” in Argentinean cinema

Argentine Cinema is often programmed in important European film festivals (Cannes, Toulouse, Rotterdam, etc.). Festivals seem to support a particular kind of film, such as those that focus on social problems, or those that represent the recent past of a country, often dominated by a lot of violence and totalitarian governments. Their filmic aesthetics are often marked by long takes and panoramic overviews of impressive landscapes and fascinating horizons. This article aims to study the visual impact of the horizon in three films: *Historias mínimas*, by Carlos Sorín (2002), *Liverpool*, by Lisandro Alonso (2008) and *El presidente*, by Santiago Mitre (2017). How to read these landscapes as a “vision of the world”? And how one can study the importance of film festivals, as if it could be considered being a new *European Veduta*?

Key Words: Film Festival Studies; Landscapes; Horizons; Argentinean Cinema.

Film Festival Studies y el cine argentino

Las tres películas que voy a estudiar —*Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008) y *El presidente* (Santiago Mitre, 2017)—, han destacado por su presencia tanto en las salas de París y el resto de pantallas francesas, como en los festivales de cine. Desde la emergencia del Nuevo Cine Argentino en los años noventa, el cine argentino se proyecta regularmente en estos contextos, habiendo contribuido los festivales de cine, además, a este éxito en varios países europeos. La investigación sobre la importancia de los festivales (*Film Festival Studies*) emergió en esta misma década y, desde entonces, es un tema clave para los estudios cinematográficos.¹ Los problemas que tratan los investigadores son diversos y se ocupan, por ejemplo, de cómo un cierto tipo de cine está presente en las pantallas europeas (Lie, 2017: 5-7).² El interés de los festivales por este tipo de películas y, en particular, por el cine argentino, se confirmó en la edición de 2008 del festival de Cannes (Feenstra & Ortega, 2015: 11-16).

No pretendo demostrar la importancia de las tres películas en relación con la política de los festivales, sino desarrollar algunas ideas generales sobre la estética de este tipo de cine. En su libro *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006), Gonzalo Aguilar examina la gran importancia del personaje nómada en los espacios transitorios, lo que es muy llamativo para este cine.³ El personaje se desplaza y vive experiencias importantes dentro de lugares donde nadie va a instalarse, como hoteles, barcos o paisajes. Estos lugares son universales, no siempre representan un país en concreto, pero son muy importantes para la narración. Así, cuando hablamos del actual “cine del mundo” caracterizado por la lentitud y los grandes espacios, la identidad de este se puede analizar por la presencia de los paisajes. Propongo, por ello, una definición de la manera de filmar el espacio que considera que hay imágenes que funcionan como “imágenes-horizontes”, que determinan momentos clave de la narración: unos lugares filmados de máxima importancia.

La nueva atención al espacio se nota también en el interés que le dedican los *Film Festival Studies* como un tema típico de lo que en inglés se denomina *Spatial Turn*: ese espacio (lugar, territorio, paisaje, ciudad) es el punto de partida de la investigación. Se puede explicar este interés por el impacto de la mundialización y la apertura de las fronteras en Europa a partir de 1992, lo que suscitó una nueva atención a lo local, la globalización y todo lo que tiene relación con el espacio. Autores como Aline Bergé, Michel Collot y Jean Mottet⁴ confirman que el paisaje forma parte de estos temas. En su libro colectivo *Paysage européens et mondialisation* (2012) proponen nuevos enfoques sobre cuestiones geopolíticas a partir de un análisis de los paisajes. El espacio es importante de una manera nueva a causa de la mundialización: el paisaje se muestra a veces como un tema universal pero también representa una memoria histórica de un país, la identidad de un lugar, de una cultura.

1 A modo de ejemplo, cito las publicaciones de Marijke de Valck, Minerva Campos, Alberto Elena, Amanda Rueda, María Luisa Ortega, Julie Amiot, Nadia Lie o Deborah Shaw, que contribuyeron a este debate en relación al cine de América Latina.

2 Nadia Lie comenta las definiciones posibles de *festival film*. Se trata, en todo caso, de un debate complicado dada la cantidad de películas que se proyectan en estos contextos.

3 Gonzalo Aguilar comenta el nomadismo y el sedentarismo (2006: 41-63), como un nuevo mundo representado por el cine, con personajes muchas veces fuera de lo social (2006: 30-31).

4 Por ejemplo, Michel Collot, en su libro *La Pensée paysage*, Paris, Actes Sud Nature, 2011. Otro ejemplo es el libro colectivo dirigido por Aline Bergé, Michel Collot y Jean Mottet, *Paysages européens et mondialisation*, Paris, Champ Vallon, 2012.

No sorprende que el arte cinematográfico se estudie desde la política de los festivales, puesto que estos eventos publicitan cierto tipo de cine. Los festivales funcionan como si fueran las puertas que se abren para dar visibilidad a ciertas realidades en nuestras pantallas. En este sentido, es posible decir que, de la misma manera que el cine norteamericano ha tenido mucho éxito porque ha sabido vender sus sueños en las pantallas europeas e imponerse a partir de la Segunda Guerra Mundial en muchos países del continente, el cine de América Latina da a conocer otras historias:⁵ narraciones de viaje que también hacen soñar un poco, *road movies* más o menos típicas, un cine que transmite lentitud, realidades sociales difíciles o historias que a veces muestran las huellas de un pasado con mucha violencia. El cine nos permite compartir estos viajes por la pantalla, y la manera de filmar el paisaje puede ayudarnos a comprender el sentido universal de las historias contadas.

¿Cómo definir un paisaje?

El cine siempre ha mostrado paisajes magníficos, y su función en la narración se puede definir de diferentes maneras. Jens Andermann comenta en su libro *New Argentine Cinema* (2011) dos estrategias:

Los paisajes aparecen en las treguas de la historia (tiempos muertos) o en los momentos sin motivación diegética. En el primer caso, es el espacio de la historia, el escenario que deviene autónomo y adquiere valor de paisaje; en el segundo, el espacio de la historia da lugar a otro espacio, un lugar que es “desplazado” o arbitrario en términos de progreso narrativo (Andermann, 2011: 61).⁶

El autor se refiere al libro colectivo *Landscape and Film* (2006), de Martin Lefebvre, que describe la presencia del paisaje como un tipo de ‘pausa o parada’ en la narración. Así, el paisaje como decorado y el impacto sobre la narración son dos aspectos importantes en una historia.⁷

Como cada ser humano sabe reconocer un paisaje, definirlo parece un proceso natural, pero existen varias disciplinas que pueden determinar la manera de estudiarlo: la Historia del Arte, la Geografía, la Historia, la Filosofía o la Antropología. Michel Collot propone en su libro *La Pensée-paysage* (2011) una definición en la que el paisaje incluye al menos tres elementos: un lugar, una mirada y una imagen (Collot, 2011: 17).

5 Véase el artículo de Julie Amiot (2004). En este artículo, la autora comenta la presencia de artículos de prensa sobre el cine del mundo en la famosa revista *Cahiers du Cinéma*. Hay un interés especial en los años 60 por el cine de América Latina y luego, a partir de los años 90. María Pitaro, “*Cahiers du Cinéma, Positif, Cinémas d’Amérique latine: quelques citations de la presse française*”, pp. 98-101, en P. Feenstra, M. L. Ortega, *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, Cinémaction, Paris, 2015, comenta también este interés y subraya la importancia de la revista *Cinéma d’Amérique Latine*, fundada en 1992.

6 Traducción de la autora, al igual que el resto de citas del presente texto. Véase también el artículo publicado por Jens Andermann, “La place de la victime. Deuil et paysage” dans *Témoigner. Entre Histoire et mémoire*, 2014, 1. Revue électronique.

7 Jean Mottet ha publicado el libro colectivo *Les paysages du cinéma*, Paris, Ed. Champ Vallon, 1999. Varios de los artículos proponen métodos para analizar el paisaje en un film. En mi libro *A Photographic Portrait of a Landscape. New Dimensions in Landscape Philosophy*, en colaboración con W. Feenstra, y Myvillages.org, Jap Sam Books, col. “Art Architecture Design Philosophy Landscape”, Heinigen, 2012, tratamos el paisaje a partir de las teorías de Ton Lemaire analizando una microhistoria.



Historias mínimas (Carlos Sorín, 2002)

El autor explica cómo el paisaje confirma al ser humano la experiencia de formar parte del mundo. Esta idea filosófica sobre la experiencia hace pensar en el libro fundacional publicado en holandés *Filosofía del paisaje* (1970), de Ton Lemaire, que propone una visión antropológica sobre la misma. A partir de la emergencia del paisaje en la cultura occidental, Lemaire se refiere a la experiencia del ser humano de descubrir su mundo, su universo, desde el nacimiento: los lugares se abren y se descubren desde nuestra juventud. El caminante tiene la misma experiencia con los paisajes: la actitud filosófica de querer descubrir los límites de nuestra existencia. Muchas veces el caminante tiene el deseo de descubrir el punto más alto para ver el límite de lo que puede ver. Según Lemaire, es una actitud filosófica por la que el ser humano intenta descubrir el horizonte de su existencia a través de lo que puede ver o pensar. En este sentido, el cine también nos puede mostrar los límites de un espacio: visibiliza ciertas cosas, pero el resto queda fuera de campo. Frente a la pantalla, vivimos esta experiencia cuando vemos una película. El paisaje propone una visión del mundo, y el nacimiento de este género en Europa lo explica.

Ton Lemaire comenta que, desde hace siglos, la manera de visualizar los paisajes en Europa muestra unos valores fundacionales de su cultura (*explicatio culturae*) (Lemaire, 1970: 18). El filósofo holandés propone la siguiente definición:

La historia de la pintura paisajista cuenta el entusiasmo del descubrimiento del espacio del mundo [...] Sobre todos los paisajes pintados, la cultura occidental se revela por la manera de mostrar el espacio en el contexto de la cultura de la que forma parte (Lemaire, 1970: 18).

Ton Lemaire utiliza el término *explicatio culturae* en el sentido en que el paisaje puede explicar valores culturales por la manera en que se hace visible. Los autores (Ton Lemaire, Michel Collot, François Jullien) explican de manera convincente que el paisaje, aparte de proponer una visión estética del espacio, crea por su imagen una visión sobre su cultura. En este contexto el término *veduta* es muy importante.

Cuando vemos el siguiente plano general de la película *Historias mínimas*, de Carlos Sorín, vemos directamente un paisaje a través de la imagen y la mirada del personaje.

La imagen es muy reveladora: el paisaje muestra el espacio visible y una mirada sobre el horizonte, sobre el mundo. En su libro *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* (2014), François Jullien describe la sensación del paisaje que reúne lo sensible y lo espiritual. Comenta que el paisaje crea el mundo que ya existe y lo hace visible (Julien, 2014: 10).

La veduta o punto de vista

En Europa, el género del paisaje nació a partir de un conflicto entre apertura e introspección: nuevas maneras de pintar la naturaleza emergieron en la pintura en el siglo XV durante el Renacimiento. En la Edad Media, se mostraba la naturaleza a través del Jardín del Edén, como una imagen del paraíso protegido por un muro: era un espacio sagrado, sin referencias geográficas explícitas porque el paraíso era puramente imaginario desde un punto de vista geográfico. El nacimiento del paisaje en la pintura vino del deseo de abrirse hacia el mundo exterior, dando visibilidad a las cosas terrestres. La cultura occidental confirma esta tendencia porque este fue también el periodo del descubrimiento de nuevos territorios: podemos citar a Cristóbal Colón en 1492 y la creación del primer atlas en Flandes en 1570 por Abraham Ortelius.

El deseo de definir lo que vemos se concretó en la invención del término “paisaje”: la palabra todavía no existía, hubo que esperar hasta el siglo XV.⁸ Siguiendo con la nueva terminología, hay otra palabra importante, la *veduta*, que viene también de este periodo de la Historia del Arte. Aunque dar una visión del mundo era una emancipación cultural de la influencia de la religión, los primeros cuadros mostraban todavía algunas huellas religiosas. Por ejemplo, en el siglo XV se mostraba muchas veces un personaje religioso en primer plano o en segundo término con el paisaje, que a veces aparecía detrás de una *veduta*.⁹ La *veduta* se puede reconocer como si fuera una ventanilla pequeña al interior del cuadro que permite contemplar la vista de un paisaje. Delante de esta ventanilla se encontraba el citado religioso, como una visión moral, cristiana, sobre el mundo, porque la naturaleza preocupaba, era un símbolo de la parte pecaminosa de una cultura, lo que había que vigilar.

El término italiano *veduta* significa, en español, vista y, también, perspectiva. Esta manera de pintar los primeros paisajes muestra la gran influencia de la religión en el primer periodo del Renacimiento, lo que es muy significativo para la cultura occidental de entonces.¹⁰ Para el cine es como un marco dentro de un cuadro, lo que Jacques Aumont define en francés como un *surcadrage*: esta composición muestra la materialización de un punto de vista e indica lo que hay que ver (Aumont, 1990: 116). Las tres películas analizadas muestran este efecto porque los personajes viajan mucho en coche o, con frecuencia, aparecen en primer plano delante del paisaje. No es un signo de religión pero sí una mirada que permite cuestionar el mensaje moral de la narración, como un punto de vista universal y moral sobre la historia contada.

Historias mínimas, de Sorín: horizontes abiertos

Empezamos con la película *Historias mínimas*, de 2002, dirigida por Carlos Sorín: una *road movie* con un protagonista que va a buscar a su perro, que se llama Malacara, y que se escapa después de que el protagonista tenga un accidente con el coche y no ayude a la víctima. Al día siguiente de desaparecer el perro, el protagonista tiene mala conciencia. Viaja por la Patagonia, cuyos paisajes tienen un sentido simbólico importante para la historia del país: espacios desérticos desde hace siglos (Lie, 2017: 95-121;

8 *Landschap* en holandés, *landschaft* en alemán, *landscape* en inglés, *paessagio* en italiano y *paysage* en francés.

9 Por ejemplo, el cuadro de Jan van Eyck *La vierge du chancelier Rolin, dite la Vierge d'Autun*, 1434.

10 Durante siglos, este género muestra que la naturaleza representa los misterios morales de una cultura: temas como el deseo, el bien o el mal, como si fueran representaciones divinas que explican cómo el ser humano tiene que vivir.

Heitz, 2012: 77-79).¹¹ En un momento dado, el protagonista descubre un perro: no es el suyo, pero los compañeros de su ruta le ayudan a recuperar al animal, permitiendo al pobre hombre pensar que ha recuperado al suyo. Es un viaje de la conciencia, con planos impresionantes de paisajes en la ruta. Ver o no ver es un tema central de la narración. La película abre con el protagonista en la consulta del oftalmólogo, que le explica que no ve bien, que ve poco y le quita el permiso del coche. Así, queda dependiente de los demás en esta *road movie*, atravesando espacios enormes con horizontes gigantes que parecen abiertos, que dan una visibilidad concreta al espacio, aunque sabemos que el protagonista no ve muy bien.

Es difícil no situar esta historia en su contexto cultural: la película aparece en 2002 y conocemos la historia de la dictadura militar que inició Videla en 1976 y acabó en 1983, y que dejó múltiples víctimas y desaparecidos. Con la legislación de los años 80 —las leyes de *Obediencia debida* (1986) y *Punto final* (1989)—, no existía la posibilidad de juzgar a los culpables de esta violencia. Solo en 2003, con el gobierno de Kirchner, estas leyes fueron abolidas. Esta película es, así, un viaje sobre la conciencia, sobre recuperar un perro que representa la verdadera conciencia: representa el instinto de no olvidar, un instinto moral; el perro es el personaje de la conciencia, un personaje sin voz, que el protagonista no recupera, aunque crea haberlo recuperado. Si bien la historia parece inocente y presenta horizontes abiertos en lugares magníficos, estos muestran lo que los personajes creen ver pero no siempre ven, además de que son incapaces, sin saberlo, de verlos mejor.

El tema del horizonte es aquí fundamental. Como indica Céline Flécheux en su libro *L'horizon*, el término representa la esperanza de la apertura. Lo que se aprecia menos son los horizontes cerrados, limitados, hasta negativos (Flécheux, 2014: 19). La autora comenta que su presencia es temporal y espacial, y compara el horizonte con el infinito, porque los dos términos tienen una relación directa, lo que implica también que el horizonte incluye en sí mismo muchas contradicciones (Flécheux, 2014: 20). *Historias mínimas* demuestra esta contradicción a través del personaje: la conciencia es temporal y espacial, la conciencia es el infinito cuando el personaje atraviesa durante horas trayectos largos de la Patagonia. El perro se presenta como la *veduta* sobre el horizonte abierto e infinito: da la perspectiva moral sobre el accidente, es el testigo de la ausencia que perturba la conciencia, un personaje sin palabra, que representa el mensaje moral de la historia.¹²

El vacío de *Liverpool*

El segundo ejemplo es la película *Liverpool*, de 2008, de Lisandro Alonso, un director de cine muy importante dentro del contexto del Nuevo Cine Argentino (Martín Morán, 2015: 119-128; Aguilar, 2010: 67-82).¹³ Como explica Nadia Lie en su libro sobre la *road movie*, sus películas muestran mu-

11 Nadia Lie comenta la importancia de la Patagonia en las *road movies*: paisajes vacíos, también desde un punto de vista histórico, cómo el poder se sitúa en otra parte del país. Françoise Heitz comenta la importancia de la Patagonia como una manera de dar visibilidad en la pantalla a esta "geografía olvidada" del séptimo arte. La mayoría de las películas argentinas de mayor éxito a partir del año 2000 se rodaron en la capital.

12 Me hace pensar en el famoso cuadro de Goya, *El perro semihundido* o *El perro* de la serie *Las pinturas negras*, de principios del siglo XIX. En el cuadro, el perro mira de abajo arriba: como una imagen de la conciencia que nunca duerme.

13 Véase también Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, 2010, libro en el que se dedica una parte a Lisandro Alonso y a su manera de utilizar la palabra y la cuestión de los territorios.

chas veces desplazamientos en paisajes espectaculares. El protagonista de *Los muertos* (2004) se desplaza en canoa, en *Liverpool* (2008) a pie, y en la película *Jauja* (2015), a caballo. Además, como comenta la autora, el protagonista de *Liverpool* trabaja en un barco viajando por el mundo entero (Lie, 2017: 110). Lo que también es típico de este cine es que los personajes viven en lugares de tránsito, se desplazan regularmente y viven historias de escasos diálogos: hay muy pocas palabras en la narración para comprender las intenciones de los personajes, pero hay paisajes magníficos, aislados, desérticos, lugares emblemáticos de la soledad.

Liverpool muestra un personaje que va a visitar a su familia, a su madre, a la que no le queda mucho tiempo de vida. El horizonte se muestra durante su desplazamiento, por su presencia, porque vuelve a los lugares de su familia, se está buscando y se pierde. Su cuerpo parece muchas veces fuera del lugar: aunque está visitando a su familia, su presencia no es natural en el lugar. De manera filmica eso se muestra cuando se ve su espalda hacia el horizonte, o cuando se acerca a la cámara mirando a otra parte. También el vacío está puesto en escena: el personaje sale de la imagen y estamos durante varios minutos delante de un paisaje (Lie, 2017: 113-114; Andermann, 2012: 90), como una imagen-horizonte que nos muestra el vacío. Como espectadores contemplamos unos minutos un horizonte lejano, eterno. El espacio desértico nos muestra el vacío, lo que está reforzado en toda la película por el silencio del personaje, de quien no sabemos casi nada, solo que se fue. Quedarse durante varios minutos delante de esta imagen-horizonte es una experiencia cinematográfica fascinante que crea en el espectador la esperanza de que el personaje vuelva. Se trata de un efecto filmico muy significativo para la historia reciente de este país: crear una puesta en escena de la ausencia, como se nota en *Historias mínimas*, o crear una experiencia del vacío por la ausencia.

Como para el cine de Carlos Sorín, la importancia de la Patagonia es muy significativa, como lo explica Nadia Lie en el epígrafe *Patagonian Pull* (Lie, 2017: 95-120):¹⁴ una región muy atractiva para mostrar unas imágenes desérticas, horizontes lejanos y también una región que tiene una importancia simbólica en la historia de la nación como desierto, al margen de todo punto de vista político. Como dice la autora, al situar la ausencia en estas partes se la puede leer como una manera de resistir a cualquier forma de representación.

Se sugiere un círculo de imágenes sucesivas sobre figuras estereotipadas de la Patagonia —perros, migrantes, nativos (o ‘cabezas de coco’, como los llaman los militares) y mascotas como representaciones de representaciones—. Convirtiendo todo en lo mismo, el espacio atópico de la Patagonia de Alonso no es solo donde la modernidad se detiene, sino donde todos los actos de representación están cubiertos de arena (Lie, 2017: 116).

La arena cubre, y el cine permite descubrir dónde la arena deja unas aperturas. Representar o dar visibilidad a esta región parece algo problemático: es importante examinar la posición política de esta parte de Patagonia. La memoria histórica de esta zona es muy significativa. Empezamos con el título: *Liverpool*, un puerto británico muy importante en el siglo XIX y por el que pasó el 40% del

14 Acerca de la importancia del paisaje como símbolo para la historia, ver Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1984 (1.ª ed.), 1998.

comercio mundial. También la zona de Tierra de Fuego es muy conocida, con la capital, Ushuaia. Esta parte se sitúa cerca de las islas Malvinas, que se encuentran bajo el territorio administrativo del Reino Unido. El nombre viene de los colonizadores que descubrían estas partes y las registraban. Los habitantes de entonces ponían fuegos en las islas, por eso lo llamaron Tierra de Fuego. Es una zona que tiene algo místico, está vacía y con pocos habitantes. Es una parte que fue dividida en 1881 entre Chile y Argentina. Una zona muy desértica y el punto más al sur del país. Como comenta en la cita Nadia Lie, políticamente está muy poco representada desde hace mucho tiempo, y el film lo confirma.

La película se caracteriza por paisajes que subrayan este vacío, como si la mirada del espectador se detuviera sobre el lejano horizonte sin que fuera posible acercarse a este punto, que supone un límite en el espacio: un horizonte lejano que nunca parece mostrarse de cerca. Este límite del espacio no se puede acercar, igual que no se puede descubrir o entender mucho el carácter de este personaje nómada que se muestra con pocas palabras.

54

cuadro



Liverpool (Lisandro Alonso, 2008)

El presidente: la solidez del horizonte

El tercer ejemplo que quiero mencionar viene de la película *La cordillera* (2017), dirigida por Santiago Mitre, un cineasta con una carrera de éxito gracias a films anteriores como *El estudiante* (2011) o *Paulina* (2015). La película fue proyectada en el festival de Cannes en 2019 y recibió mucha atención de la prensa en Francia en el mismo periodo.



El presidente (Santiago Mitre, 2017)

Blanco como presidente del país. Lleva seis meses en el poder y está reflejado como si fuera invisible. Hay intrigas sobre su vida privada: su hija está implicada en un asunto de corrupción y va a visitarle a este hotel. El presidente se muestra muy desconcertado por las historias de su hija. En las bambalinas del poder seguimos esta historia en un lugar aislado con una memoria histórica importante.

El título de la película es también *La cordillera*, haciendo referencia a los Andes, donde tiene lugar la historia. Sin pretender comentar toda la importancia geográfica de este lugar, de manera simbólica nos indica unas relaciones importantes entre varios países de América Latina, y unas fronteras naturales. Los Andes se dividen en tres partes (los Andes del norte, en Venezuela y Colombia; los Andes centrales, en Perú, Bolivia y Ecuador, y los Andes del sur, en Chile y Argentina). Los Andes del sur marcan la frontera entre Argentina y Chile. Hay unas cumbres importantes entre Bolivia y Perú con más de 3.600 metros de altitud. La dominación de las montañas sobre los horizontes de estos paisajes es común a todos estos países, lo que confirma también una relación íntima, arqueológica, geográfica e histórica entre todas estas naciones de América Latina, lo que es evidente en *La cordillera*. Quiero comentar solamente una imagen muy representativa de la película, que todo el mundo recuerda muy bien tras haber visto el film. Después de haber tomado decisiones importantes, las fotos para la prensa siempre son importantes, y la representación política es un tema central de esta historia.

Nos concentramos en esta imagen que simboliza “la representación” del poder. En primer plano vemos a los representantes y en segundo plano, la montaña. Una imagen muy representativa: cómo posicionarse delante de la cámara se hace en relación con este entorno geográfico. El paisaje se puede leer como un motivo visual que pone de relieve la grandeza y la solidez de la naturaleza, donde la montaña parece indestructible, como un símbolo de los juegos de poder que se preparan tras bambalinas. El gobierno argentino se impone con la presencia del presidente, interpretado genialmente por el actor Ricardo Darín, un hombre que tiene que representar la normalidad, busca la neutralidad y finge que todo está normal, mientras que su vida privada puede poner en riesgo esta imagen. Negocia con

La historia de la película muestra la lucha del poder entre los países de América Latina y la influencia de Estados Unidos durante una reunión en Chile entre los líderes políticos de los países invitados. La narración tiene lugar en un hotel a 3.600 metros de altura en la cordillera de los Andes. La cumbre es el tema principal de la narración: quieren crear una entidad petrolera en la región, y la influencia del presidente brasileño es muy importante. El actor Ricardo Darín interpreta a Hernán

Estados Unidos sobre la creación de una entidad petrolera regional. La película está llena de detalles e intrigas: subrayo solamente la particularidad de este paisaje como un símbolo del poder. Este plano se opone a las historias narradas sobre la Patagonia.

Tres viajes y sus “imágenes-horizontes”

Las tres películas analizadas, realizadas en la década de los 2000, tienen la particularidad de presentar paisajes que resultan convincentes por la manera de filmar el horizonte:¹⁵ la estética de la lentitud propone visiones sobre grandes espacios. *Historias mínimas* muestra un horizonte que nos invita a contemplarlo: la Patagonia fascina por su apertura, por sus paisajes tremendos e impresionantes. Con el personaje principal observamos la grandeza de esta belleza. *Liverpool* subraya el vacío por paisajes desérticos y un protagonista que desaparece de la imagen dejando al espectador varios segundos delante este plano-horizonte. *La cordillera* muestra un plano de un horizonte cerrado por la montaña, y los políticos dominan el primer plano o las cumbres del poder en la Cordillera, donde todo es representación y teatralidad.

El horizonte cuestiona el límite de lo que vemos. Como ha comentado Celine Flécheux, el horizonte implica muchas contradicciones. En este artículo hemos demostrado las contradicciones de los horizontes en el cine argentino filmando la “no-representación” en la Patagonia y la representación en la cordillera. Tres narraciones con paisajes importantes, en relación con una memoria histórica y una dimensión geopolítica. La manera de filmar el horizonte determina nuestra mirada sobre la narración, pero también sobre las historias contadas. Lo que llama la atención es el desplazamiento de los personajes: están errando o viajando para poder contar su historia, y necesitan entornos para expresar sus ideas. El paisaje está marcado por su memoria histórica, por su horizonte, y por el personaje que cuenta esta historia.

La veduta europea: una mirada antropológica sobre el mundo

Para concluir, esta estética del cine de los festivales se muestra en relación con unas *vedutas europeas*, mostrando la belleza de estos países y también lo que es visible (como los paisajes y los horizontes), y contando historias sobre temas universales (como la conciencia, la ausencia o el poder).

La mirada europea proyectada sobre Argentina resulta ser así una mirada sobre un horizonte lejano: un espacio abierto, por descubrir, donde la cámara se desplaza con los personajes que nos proponen estos viajes. El género del paisaje nació en el Renacimiento por el deseo de descubrir el mundo terrestre después de un periodo en el que la religión dominaba este deseo. El descubrimiento de nuevos mundos como América Latina era muy importante para el nacimiento del género del paisaje. Los festivales europeos son ahora estas *vedutas*, este marco desde el que miramos el espacio. Estas películas enriquecen nuestra cultura cinematográfica y las *vedutas europeas* deben ser cuestionadas de manera crítica, como algunos investigadores ya han hecho y siguen haciendo al trabajar en el marco de los *Film Festival Studies*.

15 Antoine Gaudin propone en su libro *L'espace au cinéma. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, que el espacio se presenta en el cine para cuestionar temas filosóficos y estéticos.

Concluyendo, ¿cómo se puede definir la *veduta europea* para los Film Festival Studies? Es una mirada antropológica sobre el *otro*, donde las instituciones tienen un papel importante para la definición de los criterios a la hora de valorar al *otro*. Para definir la *veduta europea*, hay que tener en cuenta que los festivales crean este pódium y organizan la proyección.¹⁶ Los festivales, y luego los cines europeos, crean una visibilidad en Europa. Proyectan películas en espacios transitorios que reúnen ciertos públicos. Los festivales siempre tienen una duración limitada y atraen cinéfilos. Marijke de Valck describe los festivales como la cuna de la identidad europea, los lugares donde se podían tratar ciertas cuestiones geopolíticas, y censurando a veces ciertas películas por razones ideológicas. El cine americano ha dominado las pantallas en Europa y todavía más a partir de la Segunda Guerra Mundial. Los festivales son muy importantes porque han creado lugares para otro tipo de cine, como una plataforma para estas voces (De Valck, 2007: 56-65).

Así, se puede definir esta plataforma como una *veduta*: hay que referirse otra vez al nacimiento de la *veduta* en la pintura, cuando los primeros cuadros sobre los paisajes mostraron en primer plano personajes religiosos delante de una ventanilla observando el mundo —*La vierge du chancelier Rolin* de Jan van Eyck (1434) es un buen ejemplo—. La *veduta* nació de una inquietud moral sobre lo que suele pasar en el mundo. La *veduta europea* de los festivales también supone una mirada moral: no son puntos de vista religiosos, sino convicciones heterogéneas que tienen relación con nuestras convicciones culturales: son puntos de vista sociológicos, económicos, estéticos, políticos, filosóficos, históricos, etcétera. Estos puntos de vista se expresan de diferentes maneras: en publicaciones, por el hecho de distribuir luego una película en Europa, en la contribución a un premio o mediante textos o artículos sobre esta obra. La *veduta europea* hoy se define con varios puntos de vista, varios enfoques, pero sigue siendo una mirada moral sobre el mundo.

El horizonte como concepto es muy importante para analizar nuestra mirada. Muchas veces queremos descubrir el límite de lo que podemos ver y el festival propone un programa. El proceso de mirar se realiza en espacios transitorios. Nuestra perspectiva se concreta en salas oscuras que proyectan durante un periodo limitado visiones sobre otras culturas, y viajamos por esta experiencia hacia tierras lejanas.¹⁷ Son visiones sobre otros mundos. Los espacios transitorios de los festivales hacen vivir esta experiencia al público, y en segundo plano queda una imagen de otro continente, muy lejos de Europa y a veces tan cerca. Las *vedutas europeas* siempre incluyen nuestro horizonte, y es un reencuentro y un descubrimiento de los horizontes de otros continentes.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago: Arcos.
- Amiot, Julie (2004). Accords et dissonances, les cinémas latinoaméricains et les Cahiers du Cinéma, (1951-2003). *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 83, 43-62.

16 Como confirma Lisandro Alonso, a veces es más fácil que un espectador en París vea a la película *Liverpool* que que lo haga un habitante de esta región <<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-shore-leave-lisandro-alonsos-liverpool/>>.

17 En el término de Gonzalo Aguilar, cuando hablo del Nuevo Cine Argentino, diciendo que este cine filmaba nuevos temas, nuevas visiones sobre la realidad.

- Andermann, Jens (2012). *New Argentine Cinema*. Londres: Tauris.
- Andermann, Jens (2014). La place de la victime. Deuil et paysage. *Témoigner. Entre Histoire et mémoire*, 1, 135-142.
- Aumont, Jacques (1990). *L'image*. París: Ed. Nathan.
- Collot, Michel (2011). *La Pensée-paysage*. París: Actes Sud Nature.
- Cosgrove, Denis E. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Feenstra, Pietsie & Ortega, María Luisa (2015). Prólogo. Los nuevos mundos del cine desde los años 90, en Feenstra, Pietsie y Ortega, María Luisa (eds.), *Le Nouveau du cinéma argentin* (pp. 11-16). París: Ed. Corlet.
- Feenstra, Pietsie (2012). *A Photographic Portrait of a Landscape. New Dimensions in Landscape Philosophy*. Jap Sam Books: Heinigen.
- Feenstra, Pietsie (en prensa). *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe (Les Pays-Bas, l'Espagne, l'ex-Yougoslavie)*. Lille: Ed. Prensa Universitaria Septentrion.
- Flécheux, Céline (2014). *L'Horizon*, París: Klincksieck.
- Gaudin, Antoine (2015). *L'espace au cinéma. Esthétique et dramaturgie*. París: Armand Colin.
- Heitz, Françoise & Carlos Sorin (2012). *Filmer pour rêver*. Reims: Epur.
- Jullien, François (2014). *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. París: Gallimard.
- Lefebvre, Martin, (dir.) (2006). *Landscape and Film*. New York: Routledge.
- Lemaire, Ton (1970). *Filosofie van het Landschap*. Baarn: Ambo.
- Lie, Nadia (2017). *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*, Palgrave Macmillan.
- Pitaro, María (2015). *Cahiers du Cinéma, Positif, Cinémas d'Amérique latine*: quelques citations de la presse française, en Feenstra, Pietsie & Ortega, María Luisa (ed.), *Le Nouveau du cinéma argentin* (pp. 98-101). París: Ed. Corlet.
- Martín Morán, Ana (2015). A propos de l'étrangeté. Brève approche de trois auteurs argentins: Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Mariano Llinas, en Feenstra, Pietsie & Ortega, María Luisa (eds.), *Le Nouveau du cinéma argentin* (119-128). París: Ed. Corlet.
- Mottet, Jean (dir.) (1999). *Les paysages du cinéma*. París: Ed. Champ Vallon.
- Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

■ Pietsie Feenstra

Catedrática en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III en Estudios Cinematográficos. Es miembro del laboratorio de investigación RIRRA 21 de la Universidad Paul Valéry Montpellier III y miembro investigador del IRCAV de la Universidad París 3, Sorbona. Investiga sobre la relación entre la cultura visual y la escritura de la historia en contextos políticos que muestran una ruptura cultural. Sus últimos libros publicados son *Le cinéma espagnol. Histoire et culture* (editora junto a Vicente Sánchez-Biosca), *Directoras de Cine en España y América Latina, Nuevas voces y miradas* (editora junto a Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Saringen) y *Le Nouveau du Cinéma Argentin* (editora junto a María Luisa Ortega).

Fecha de recepción: 23/01/2019 Fecha de aceptación: 20/02/2019