

México inminente: imaginarios de la insurgencia en el cine contemporáneo

Mara Fortes
Antonio Ziri6n

PREÁMBULO

115

Por invitaci6n del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, los autores de este texto realizamos la curaduría de un ciclo de cine mexicano contemporáneo integrado por doce películas, que se proyectaron en el Auditorio del Edificio Sabatini del Museo, del 17 de julio al 30 de agosto del 2013.

De acuerdo con Chema González, Jefe de Actividades Culturales del Museo, la invitaci6n respondi6 al gran interés que siempre ha habido pero que se ha incrementado en los últimos años, no sólo en España sino en varios países europeos, por conocer más a profundidad el cine mexicano. Así, el Museo se convirti6 durante los meses de verano en una ventana abierta para mirar hacia la filmografía reciente mexicana, para ver las películas que han ganado premios en festivales internacionales, responsables de la buena fama de nuestro cine, pero también documentales relevantes difíciles de ver o un cine más experimental y autoral, dirigido más bien a festivales y con escasa circulaci6n. Esta curiosidad y avidez por el cine mexicano pudo confirmarse con el éxito del ciclo en términos de la nutrida asistencia que se registr6 en la mayoría de las funciones. Cabe mencionar que a principios de 2014, este ciclo se replic6 en la Ciudad de México, en el Centro de Cultura Digital, en colaboraci6n con la Gira de Documentales Ambulante.

Intentamos vincular las cuestiones formales y estéticas de las películas con una reflexión sobre la realidad y las problemáticas actuales del país. A la vez buscamos que la selección tuviera coherencia y respondiera a una línea temática, que ofreciera una “radiografía curada” del nuevo cine mexicano. Tomando esto en cuenta, presentamos el siguiente texto curatorial que reúne el conjunto de reseñas críticas de cada película, articuladas en un ensayo libre y reflexivo en torno a las nociones de tiempo, inminencia, convulsión e insurgencia, como claves para entender las películas. Este escrito no pretende ser un artículo formal de investigación; busca más bien sugerir y compartir algunas intuiciones sobre el panorama del cine mexicano contemporáneo, no sólo para los especialistas en el tema sino para el público en general.

...esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Jorge Luis Borges

I.

En México, el 2012 fue un año sobrecargado de símbolos y significados, de una complejidad fascinante en el imaginario colectivo. Por múltiples factores —las elecciones presidenciales, el supuesto fin del mundo según el calendario maya, el riesgo permanente de terremotos o desastres ambientales, la constante crisis económica y sobre todo la violencia generada por la guerra del gobierno contra el narcotráfico y el crimen organizado— en los últimos años ha persistido un clima generalizado de zozobra y expectativa. La idea de inminencia es quizá la mejor manera de aludir al estado de espera, al tiempo suspendido, al momento transitorio por el que atraviesa México. Vivir en estado de inminencia representa una transformación significativa en la noción del tiempo. Estos tiempos trastocados o contratiempos están marcados por la aceleración, la inmediatez y un sentido de urgencia. No obstante, esta sensación de inestabilidad e incertidumbre, signo inconfundible de nuestra época, ha generado

una gran riqueza y diversidad de estéticas y narrativas particularmente patentes en el cine mexicano contemporáneo.

Este ensayo emprende una revisión del cine hecho en México en un periodo enmarcado por la redramatización del origen de la patria en el ostentoso festejo del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, en 2010, y la de su fin inevitable en la proyección del apocalipsis maya a finales del 2012. El conjunto de películas que analizamos reflejan cómo una generación de cineastas jóvenes –y no tan jóvenes– lidia con su presente provisional, ante la cercanía de un viraje profundo, y revela cómo se imagina un futuro incierto e inmediato ante la dificultad de soñar a largo plazo. Algunas películas que proyectan visiones pesimistas y casi apocalípticas sobre la realidad, pero también otras más esperanzadoras y constructivas. Seleccionamos doce filmes que realizan un comentario crítico sobre el momento histórico del país, pero a la vez exploran la diversidad de temas, formas y estilos que han proyectado el cine mexicano de los últimos años a nivel internacional. Abordamos películas que se ubican en todo el rango de modalidades fílmicas, desde las estrategias puramente documentales, los recursos de la ficción, o el espíritu irreverente del cine experimental; pero sobre todo queda clara la disolución de las fronteras obsoletas y la hibridación de los géneros. Se trata primordialmente de trabajos independientes, con voz propia y mirada de autor, representantes de un cine de vanguardia que difícilmente encuentra una exhibición y una distribución adecuada, no sólo en países europeos sino incluso en México, lo cual resulta todavía más preocupante.

Sin caer en el sentimentalismo ni la falsa catarsis de los códigos fílmicos clásicos, este nuevo cine dispone de la inteligencia de distintos géneros (la *road-movie*, la comedia, el horror, el *thriller* psicológico) para rehabilitar un realismo que describe el panorama afectivo y social del México contemporáneo. Destacan las narrativas palimpsésticas, surrealistas y minimalistas, y los paisajes caóticos y desolados que registran la violencia tácita que permea lo cotidiano. Ante la incertidumbre con respecto al futuro, varios cineastas se vuelcan hacia las vidas interiores,

vivencias subjetivas y dinámicas familiares. Su trabajo invita a emprender viajes a través de territorios fragmentados, a convivir con familias aparentemente disfuncionales, a habitar mundos paralelos que evidencian la extraña geografía trazada por la informalidad, el crimen organizado y los circuitos de migración, a seguir a personajes ensimismados que absorben el presente incierto y la resaca del futuro. El desapego de un cine contemplativo evoca el estado de alienación de un país donde se ha normalizado la alerta perpetua; la visceralidad de un cine de suspenso registra los cuerpos que dramatizan el deterioro social, y la comedia del absurdo nos recuerda que el fin del mundo responde a distintas lógicas: puede ser dramático, puede ser un lento fundido a negro, o puede ser el indicio de un optimismo liberador que devuelve la fe. En suma, la variedad de puntos de vista contemplada en este ensayo ofrece al espectador distintas alternativas cinematográficas para apreciar la realidad mexicana en toda su complejidad.

II.

Recientemente, al cine de arte mexicano se le identifica con el llamado *slow cinema*: un cine contemplativo que favorece la creación de atmósferas sobre la narrativa ortodoxa, que responde tanto a tendencias del cine de vanguardia internacional como al propio presente atrofiado por “los tiempos de crisis”. Sin embargo, esta denominación resulta engañosa, pues considerado desde otro punto de vista, el cine mexicano actual es más bien un cine en suspenso, que se pregunta cómo existir en este no-tiempo, cómo anticipar la ausencia de un futuro, cómo generar formas rudimentarias de esperanza en un presente eterno. Ante la incertidumbre o la sensación de amenaza, una de las respuestas que ha registrado el cine es el recogimiento de la gente en sus espacios de seguridad o zonas de confort, el ensimismamiento y la soledad de los sujetos, sus historias íntimas, la relación con su cuerpo, o casos relacionados con la enfermedad, la vejez y la muerte.

En sus respectivas películas, Michel Lipkes, Eduardo Villanueva y Roberto Fiesco abordan la presencia íntima de la muerte, siguiendo personajes en sus últimos años de vida, y revelando la textura del entorno cotidiano que cobra una calidad de extrañeza cuando se despega del horizonte temporal que le otorgaba coherencia. Lipkes prefiere un estilo minimalista, tomas largas que atestiguan respetuosamente el paisaje urbano del centro de la Ciudad de México, que captan la ralentización de los gestos vitales del protagonista, un anciano en el último día de su vida, y sus impulsos espasmódicos por permanecer perversamente afianzado al mundo que lo desecha, y al mismo tiempo afirmar las necesidades que lo anclan a la humanidad (comer tacos, asistir a un cine porno cutre). Y es el escenario que Lipkes utiliza para redimir aquellas imágenes indignas de la pantalla, los tabúes del cine comercial que se nutre de juventud y preciosismo: un día banal, un lugar decrepito y un viejo decaído. *Malaventura* (2012) muestra en riguroso detalle una vida poco excepcional, y sin embargo, singular.

119

Acercándonos, esta vez desde el documental, a la experiencia de un viejo cazador en el campo mexicano durante sus últimos años de vida, Eduardo Villanueva también se agencia de la opacidad para revelar un realismo crudo. Filmado justo en los primeros rayos de sol de la mañana o los últimos de la tarde, *Penumbra* (2013) es una pintura de la cotidianidad y pobreza en una zona rural de México, con su característico ritmo de vida lento, con muy pocos diálogos. La vida del personaje permite leer entre líneas la violencia que satura la vida en las zonas rurales del país: uno de sus hijos falleció al intentar cruzar la frontera hacia EEUU. En uno de los momentos más memorables, mientras la cámara observa el dormitorio donde duermen los protagonistas, comienza a temblar, la tierra se sacude ante la cámara, los personajes se despiertan, se dan cuenta de que es tan solo un temblor más, y se vuelven a dormir.

En *Quebranto* (2012), Roberto Fiesco rescata por medio de una puesta en escena casi teatralizada, la memoria, la fuerza y la vitalidad de dos mujeres que han enfrentado una sucesión de pérdidas. Habitantes en un mundo de recuerdos, Coral Bonelli, hoy actriz y bailarina trans-

género, junto con su madre, la también actriz secundaria Lilia Ortega, ambas personajes entrañables, comparten entre ellas y con el espectador testimonios tragicómicos. Coral padece una enfermedad que tarde o temprano acabará con su vida, y esta conciencia de la muerte la lleva a recapitular para la cámara, en complicidad con Fiesco, el rumbo de su carrera profesional y su vida personal, así como la estrecha relación que mantiene con su madre. El público es testigo de sus éxitos y fracasos en una carrera ingrata que va de la pobreza al estrellato y de vuelta a lo más bajo, hasta caer en la prostitución; presencia la lucha de estas mujeres apasionadas por vencer los prejuicios y ambigüedades de una sociedad hostil e incomprensiva.

120

III.

Otro elemento que aparece de forma transversal en casi todas las películas que analizamos es una reformulada concepción de insurgencia, entendida en sentido amplio como cualquier forma de levantamiento, revuelta, subversión o insurrección, contra algún tipo de autoridad que ostente y ejerza poder. Pero la insurgencia también traza formas laterales, asíntotas, marca espacios de pausa, de reflexión, de cuestionamiento y desafío sin confrontación. Este ensayo entiende la visibilización de las fracturas en el sistema que permite el cine como formas de insurgencia, al igual que las pequeñas luchas cotidianas de resistencia de la gente común. Estas acciones insurgentes, individuales o colectivas, no siempre logran ni pretenden generar una revolución.

Si bien la Independencia y la Revolución han sido las principales guerras que forjaron la patria, de hecho ambas permanecen inacabadas. A éstas han seguido innumerables luchas en las que diferentes ejércitos insurgentes han jugado un papel especial, ya sea irrumpiendo dramáticamente en el orden político, o generando pequeños tumultos en la fibra social: guerrillas rurales, urbanas, movimientos obreros, revueltas estudiantiles, levantamientos indígenas, etc. De esta manera, históricamente

la idea de insurgencia siempre ha estado muy presente en el imaginario colectivo de los mexicanos.

Cierto cine contemporáneo retoma decididamente algunas de estas viejas y nuevas formas de subversión; un cine de ideas radicales, comprometido con las insurgencias y anarquías del siglo XXI. La expresión más clara es *El lenguaje de los machetes* (2011) de Kyzza Terrazas. Una película muy visceral, desenfrenada, que se vale de la estética punk, anárquica, rabiosa y se centra en el romance explosivo de los protagonistas, inevitablemente ligado a la convicción de cometer un acto para desconfigurar el orden social. Terrazas se inspira en dos eventos que trastornaron el panorama de México y el mundo: los ataques del 11 de septiembre de 2001 (y la aprehensión generalizada que incitó) y la represión en San Salvador Atenco, en el Estado de México, que llevó a un grupo de campesinos a reivindicar el machete como símbolo de la lucha contra los intentos del gobierno por expropiar sus tierras para construir un aeropuerto. La turbulenta relación de Ray y Ramona (impecables actuaciones a cargo de Andrés Almeida y Jessy Bulbo) sirve para exponer las contradicciones de clase y sacudir los pilares postizos de unidad nacional, tendiendo una línea dramática que oscila entre el autosabotaje y el idealismo extremo, y que se cristaliza en el impulso iconoclasta de la pareja por pulverizar la Basílica de Guadalupe con la intención de crear “un mundo mejor”.

En la misma línea, siguiendo con las reacciones violentas ante un panorama catastrófico, se encuentra *El alcalde* (2012), que refleja un aspecto profundamente inquietante del país. Este documental es un retrato de Mauricio Fernández Garza, el controvertido alcalde de San Pedro Garza García, en Monterrey, Nuevo León, que es el municipio más rico y seguro de América Latina. Personaje radical e impredecible, sus ideas y estrategias para conservar el orden han desatado fuertes polémicas a nivel nacional. ¿Cuáles han sido los costos y las consecuencias de constituir una burbuja social de esta índole? ¿Es una solución válida combatir el crimen desde fuera de la ley, haciendo justicia por propia mano? Sin duda, *El alcalde* nos coloca en estas ambigüedades y plantea una serie de preguntas imprescindibles para el futuro de México.

IV.

122

En los últimos años, el territorio mexicano se ha convertido en una enorme frontera difusa, una tierra de nadie, un archipiélago de topografías tan inhabitables como inevitables. Algunas películas se enfocan en los procesos de adaptación a lugares inhóspitos o a condiciones extremas, en el fenómeno de desterritorialización, de desplazamiento forzado ante un entorno amenazante y en las correspondientes estrategias de supervivencia. Queda claro que estas regiones olvidadas resultan ser eventualmente un terreno productivo para desarrollar el arte de la resistencia, para impulsar y encauzar procesos de transformación. En esas latitudes se desarrollan las historias de documentales como *Cuates de Australia* de Everardo González y *Los que se quedan* de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman; pero el ejemplo más lúcido de la hostilidad del espacio es aquel desierto en el que se extravían los tres revolucionarios en *Matar extraños* de Nicolás Pereda.

Matar extraños (2013), una colaboración entre Nicolás Pereda y Jacob Secher Schulsinger, deconstruye el mito colectivo de la Revolución Mexicana. Por un lado, cuenta la travesía de tres hombres perdidos en el desierto buscando unirse a la lucha armada. En secuencias con un sofisticado tratamiento de la imagen, recrea los conflictos que surgen entre ellos por la falta de agua y las condiciones adversas del entorno. Por otro lado, muestra una serie de ensayos, castings, audiciones con diferentes actores que improvisan o repiten diálogos para una película sobre la Revolución Mexicana, conservando el registro ordinario e imperfecto de los preparativos detrás de cámaras. Esta yuxtaposición radical, la artificialidad del casting, donde se cuelan elementos aleatorios de la vida cotidiana y la cultura mexicana contemporánea, y el imponente paisaje abierto, desolado, hostil, que invade la conciencia de los hombres, establece la premisa de la cinta de Pereda. Quizá la película más analítica y reflexiva en la larga trayectoria del joven realizador, *Matar extraños* cuestiona la forma en la que integramos el pasado y la historia en el presente. El cine, como tecnología de la memoria y repositorio de la identidad mexicana,

en este caso se convierte en un instrumento que revela las incongruencias, que devuelve los intersticios, los tiempos muertos y las imágenes que no cupieron en el imaginario nacionalista.

Cuates de Australia (2011) de Everardo González acontece en un rancho perdido en la Sierra de Coahuila, en el noreste de México. Como sucede en muchas zonas rurales, los habitantes de este poblado se debaten entre permanecer en sus tierras o migrar en busca de mejores condiciones de vida. Pero sus razones no son solamente la pobreza y el abandono que han caracterizado a estas comunidades rurales, sino sobre todo la escasez de agua. Cada año son más difíciles de soportar las sequías, no llueve o llueve muy poco, se agotan las reservas y los animales mueren. La falta de agua amenaza seriamente la salud de los pobladores, los bebés nacen deshidratados. *Cuates de Australia* se adentra en la vida cotidiana de esta gente, observando cuidadosamente su relación con el entorno, trazando a su vez un retrato sobresaliente de la flora y la fauna de esta región desértica, de la tierra árida del norte de México. A pesar de que confabulan en su contra las fuerzas de la naturaleza y los problemas sociales endémicos del campo mexicano, la gente aún confía en que “Dios sabe lo que hace”. El documental registra el éxodo pero también la resistencia y las estrategias de supervivencia de la gente frente a las adversidades climáticas y las condiciones sociales que los aquejan; sugiere que hay esperanza, que después de todo en *Cuates de Australia* la vida continúa, casi como de milagro, pero el ciclo de la vida siempre vuelve a comenzar.

123

En *Los que se quedan* (2009), Rulfo y Hagerman dan un giro novedoso y necesario al ya trillado tema de la migración a los EEUU en el cine mexicano. Se centra en varios pueblos que se han quedado vacíos de hombres, que permanecen habitados exclusivamente por mujeres y niños. El documental aborda la transformación de las comunidades rurales en México desde la dimensión más humana del fenómeno, poniendo atención principalmente en el lado emotivo, en los sentimientos de abandono, de nostalgia, pero también de esperanza de los familiares de migrantes que se quedan a la espera de que vuelvan o les manden

dinero. En un rodaje que abarcó buena parte del territorio mexicano, desde los estados del norte hasta los del sureste, pasando por el centro del país, más de diez personajes narran sus historias con una gran confianza; de nuevo sobresale la fuerza con la que enfrentan la adversidad. *Los que se quedan* documenta las consecuencias íntimas de la migración, se enfoca en las historias personales de familias afectadas por la partida de sus miembros y registra sensiblemente cómo la migración transfigura la vida cotidiana, los proyectos y las aspiraciones de miles de personas en todos los rincones de la República Mexicana.

124

V.

André Breton alguna vez dijo que México era el país más surrealista del mundo. Y en efecto, el surrealismo se imprime y se palpa en la cotidianidad del país, y ha dejado una huella profunda en el cine (Buñuel, Ripstein, Jodorowsky). Ahora toma otra forma: ya no la ambición de resolver las condiciones divergentes del sueño y la realidad, sino de hacer inteligible una pesadillesca realidad que se despliega sin frenar. Aunque desde ángulos muy distintos, tanto Kenya Márquez como Carlos Reygadas aluden a la violencia latente que define la realidad del país, recuperando elementos surrealistas ya sea para neutralizarla o para acentuar su ominosa presencia. Advirtiendo desde su título, *Fecha de caducidad* (2011), que todo llega a un punto de deterioro, la ópera prima de Kenya Márquez sigue la historia de dos mujeres: una madre que busca a su hijo temiendo la posibilidad de que haya sucumbido a la ola de desaparecidos que se le atribuye al crimen organizado; y una mujer joven que huye de un pasado tormentoso, también marcado por la sangre. Entre la morgue y un edificio residencial, los pasos desesperados de estas dos mujeres nos implican y nos desvían en las entrañas de un México bizarro pero a la vez familiar. El guión presume de una intensidad *hitchockiana*, cada detalle se convierte en una clave, en un camino sin rumbo, y en una realidad donde los secuestros, las mutilaciones y los abusos se han vuelto lugar

común. Finalmente, una cabeza decapitada señala una posible respuesta. El humo negro y los momentos catárticos de comedia le permiten a Márquez ensayar otra manera de navegar las configuraciones sociales que generan el narco, el crimen organizado y los vestigios de un patriarcado caduco. Y por supuesto, reafirma la idiosincrática relación que tiene México con la muerte.

Carlos Reygadas opta por un discurso más hermético para destacar la violencia opresiva que se dispersa en el espectro social de México. Posiblemente la película más enigmática del *enfant terrible* del cine mexicano, que le valió el premio a mejor director en el Festival de Cannes de 2012, *Post Tenebras Lux* causó estruendo cuando se estrenó, polarizando al público y a la crítica. El cine de Reygadas destaca precisamente por su exigencia, por escarbar en realidades que pasan desapercibidas, por su estética contundente y composiciones visuales que captan imágenes de belleza sublime, y escenas repulsivas, atroces, que sacuden al espectador. Pero *Post Tenebras Lux* presenta una apuesta mucho más sensorial y personal. El prólogo de la cinta es una majestuosa escena de una niña corriendo en el campo en medio de vacas y perros, al tenor de una tormenta que se aproxima, que anuncia una caducidad difusa y amenazadora de la inocencia. Reygadas elige el formato 1:33 para encuadrar las imágenes, siguiendo un formalismo riguroso para imponer la precisión del punto focal en cada cuadro, y otorgar a la vez una calidad onírica. Así, nos lanza de inmediato en una densa cronología que capta el desmoronamiento de un hombre ante la inercia de su vida. Un aparente autoexilio en medio de la naturaleza junto con su familia no lo despoja de la carga oscura que lo acecha; ni el idilio del campo, ni el convivio con la gente del lugar apaciguan los arranques irracionales de furia y la soledad que lo invaden. La violencia latente empaña cada cuadro mientras se agudiza la fricción entre la clase alta y la “otra”. Finalmente, una auto decapitación; como en la cinta de Kenya Márquez, la decapitación es un guiño al espectador: esta película no (sólo) se piensa, se siente y se resiente.

En contraste con los itinerarios alucinantes de Márquez y Reygadas, dos de las películas más sobresalientes del año pasado se adentran en

la subjetividad femenina adolescente para discernir formas sigilosas de violencia y resistencia: *Un mundo secreto* (2012) de Gabriel Mariño y *Después de Lucía* (2012) de Michel Franco (estrenadas en el Festival de Berlín y el Festival de Cannes, respectivamente). En las lentes de Mariño y Franco, el cuerpo y la mirada de las jóvenes protagonistas se convierten en el registro de una realidad desarticulada por traumas, caos y parálisis. Los directores reparan en la turbulenta transición de la infancia al mundo adulto sin caer en los clichés de las narrativas del *coming-of-age*. Mariño aprovecha la arquitectura del *road movie* para captar el estado de vulnerabilidad e impenetrabilidad característico de la adolescencia. Siguiendo de cerca a una joven cuya convicción espontánea de abandonar el vacío de su hogar y de la vida escolar la lleva a cruzar los inseguros paisajes del norte de México, Mariño revela momentos improbables de ternura, solidaridad y soledad compartida. Michel Franco, por su parte, aborda el tema del *bullying*, enfocándose en una joven quien tras la pérdida de su madre (el personaje titular de la película) se muda con su padre a la capital. Pronto se convierte en el blanco de un vicioso ataque por parte de sus compañeros de escuela. Los desplantes extremos de violencia contrastan con el silencio y estoicismo de la chica, quien no osa alterar el precario estado mental de su padre, inmerso en un estupor depresivo, con sus propios problemas. La no resistencia de la chica y la parálisis del padre son el motor de este singular *thriller*, uno de los retratos más estremecedores de la crueldad del cine actual.

VI.

A fin de cuentas, mirando en retrospectiva la supuesta catástrofe, quizá situándonos en el inicio de una nueva etapa, parece que la convulsión no ha sido tanto un evento drástico y repentino, como un proceso dosificado y en cámara lenta, más un reacomodo del orden que el derrumbe dramático de las estructuras establecidas. Pero más allá de lo que pasó o no pasó en el 2012, esta convulsión imaginada ha definido un nuevo

cine en suspenso, que corresponde a las narrativas truncadas y a la parálisis del tiempo de crisis. La convulsión representa una reacción ante la imposibilidad de integrar el peso del mundo, una patada de ahogado que no obstante también genera ruptura y movimiento; se inaugura así una estética de contemplación inquieta y un sentido de urgencia distendido. El cine mexicano reciente habita el momento de calma antes de la tormenta, transita felizmente por el borde de la catástrofe y el colapso, y produce otros ritmos y destiempos para sobrellevar el mundo y asimilar su presunto final.

El sentimiento de inminencia devuelve, curiosamente, el sentido del tiempo, destila las temporalidades que normalmente se enmarcan en la rutina: el tiempo productivo del trabajo, el tiempo del cuerpo, el tiempo de la actividad humana, y las condensa en una nueva constelación que permite ver más allá del contorno del sujeto, incita a pensar más allá de las narrativas que nos anclan al tiempo histórico. En la sombra de la catástrofe existen vislumbres de creatividad, y el cine, en tanto intuición del tiempo, lo vuelve legible de otra manera: produce una imagen y una fenomenología del tiempo suspendido.

El sentido de lo inminente, hilo conductor de este ensayo, tiene también otro significado más allá de su fuerte carácter temporal. Néstor García Canclini esboza una teoría del arte basada en la idea de la inminencia. De acuerdo con su propuesta, el arte es aquello que “insinúa sin llegar a mostrar”[i], sugiere, evoca, provoca, pero en última instancia no se puede asir, no se muestra ni se entrega del todo; también puede entenderse como algo que siempre está a punto de suceder, pero nunca ocurre cabalmente. Estimula lo suficiente para despertar reflexiones profundas, emociones complejas y vivencias muy intensas, pero nunca nos ofrece una respuesta o una solución definitiva. Así entendida, la inminencia es un elemento constitutivo de toda experiencia estética, que tiene serias implicaciones epistemológicas. En este sentido, el conjunto de filmes aquí tratados proporciona vislumbres más que visiones exactas, devuelve refracciones distorsionadas más que reflejos fieles o imágenes especulares de la realidad; algunas películas intencionalmente proyectan

una mirada brumosa, fuera de foco o con una luz tenue, muestran sólo destellos, fragmentos, espejismos; develan aspectos del mundo a la vez que encubren otros, observan la realidad mexicana asumiendo su inevitable aura, ingrediente clave de una estética y un cine de la inminencia, que está dejando una huella considerable en la cultura audiovisual contemporánea.

[i] García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Madrid, México: Editorial Katz, p. 59.