

Territorio y juventud en América Central y México en el cine de Julio Hernández Córdón

Territory and Central American and Mexican Youth in the Cinematic Work of Julio Hernández Córdón

Carlos Belmonte Grey

Université d'Evry Val-d'Essonne, Essonne, Francia / Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México
carlosbelmontegrey@hotmail.com
ORCID. 0000-0001-9676-423X

Resumen

Julio Hernández Córdón es un director de cine que en diez años de trabajo ha realizado ya siete largometrajes. Los más difundidos y aplaudidos por la crítica y los festivales internacionales de cine son quizás *Gasolina* (2008), *Te prometo anarquía* (2015) y su más reciente *Cómprame un revolver* (2018). Sus filmes han contado historias mexicanas, guatemaltecas, costarricenses y nicaragüenses, es decir una narrativa sobre la juventud mesoamericana. Este artículo busca mostrar cómo el dispositivo de Hernández Córdón, con largos planos dinámicos y su constante huida de los elementos icónicos nacionales, propone una representación de la juventud centroamericana a través de la construcción del espacio como dimensión evidente entre la pantalla y el espectador. El resultado es la representación del Estado ausente denunciado políticamente por las clases medias y la evasión de íconos identitarios y patrióticos volatizando las fronteras políticas.

Palabras clave

Cine centroamericano, fronteras líquidas, regionalidad, Julio Hernández Córdón, Estado ausente.

Abstract

Julio Hernández Córdón is a film director who over his decade of work has directed seven feature-length films. His most well-known films, critically acclaimed and lauded in international film festivals, are Gasolina (2008), Te prometo anarquía (2015), Cómprame un revolver (2018). His films have recounted Mexican, Guatemalan, Costa Rican, and Nicaraguan stories; that is, he engages the narratives of Meso-American youth. This article attempts to show how Hernández Córdón's approach, with dynamic long shots and a constant avoidance of national iconography, proposes a representation of Central American and Mexican youth through the construction of space as a visible element between the screen and the spectator. The result is a representation of an absent State, denounced politically by the middle class and revealed through the avoidance of identitary and patriotic icons, transgressing political borders.

Keywords

Central American film, Mexican film, liquid borders, regionality and territory, Julio Hernández Córdón, absent State, middle class pastimes.

1. Introducción

Julio Hernández Cordón es un director de cine que en diez años de trabajo ha realizado ya siete largometrajes. Entre los más sonados por su difusión internacional y tamaño de producción son *Te prometo anarquía* (2015) y su más reciente *Cómprame un revolver* (2018). Sus filmes han contado historias mexicanas, guatemaltecas, costarricenses y nicaragüenses, países centroamericanos de escasa creación cinematográfica y de quienes él se ha convertido de cierta manera en el exponente cinematográfico internacional. Esta característica filmica aunada a su triplete de pasaportes nacionales, México-Estados Unidos-Guatemala, nos permiten aplicarle un sustantivo con su adjetivo tan de moda actualmente, el de autor trasnacional. Aunque él prefiere sustituir esta etiqueta por la de director mesoamericano y borrar, de esta manera, los corsés nacionalistas.

Su estrategia de filmación es escribir guiones cortos -de unas 70 páginas- que son filmados con largos planos-secuencias, sin actores profesionales y casi autofinanciados por sus propios amigos y actores. Justamente en este artículo me interesa mostrar cómo el dispositivo de Hernández Cordón, con eso largos planos dinámicos y su constante huida de los elementos icónicos nacionales, propone una representación de la juventud centroamericana a través de la construcción del espacio como dimensión evidente entre la pantalla y el espectador y como definición de un territorio trasnacional. Vale la pena aclarar que para el entendimiento de la noción de representación se tiene presente el debate actual de los estudios cinematográficos que implica la idea de la imagen como una transposición mecánica de la realidad creada por la mediación entre la realidad y su captura. Más bien se considera la posición del cine en tanto *Medium* determinado por su tecnología, los medios y la aprehensión de los discursos de otras manifestaciones artísticas y, por tanto, alimentado por símbolos y él -el cine-, a la vez, alimentador de imaginarios (Freitas, 2006: 112-113; Benet, 2014).

Nos parecen apropiadas tres propuestas analíticas: por una parte, la noción *horizonte de civi-*

lización desarrollada para los estudios cinematográficos por Andrea Noble a fin de explicar la ansiedad de modernidad nacionalista. Ésta viene de dos categorías desarrolladas por Kosellec (1993: 356) para el análisis de los procesos sociales y culturales, "espacio de experiencia" y "horizonte de expectativas", una que envía directamente a lo vivido y la otra a los deseos por una realidad no satisfecha. Noble recupera estas categorías de tiempo pasado-futuro para agregarle el referente cultural aportado por la imagen, así el *horizonte de civilización* consiste en la representación y medición de los anhelos de progreso de un país y en la construcción que estas imágenes hacen de esos anhelos civilizatorios (desde una perspectiva evolucionista) y modernizantes (desde una perspectiva histórica) (Noble, 2005: 30). La segunda herramienta es la propuesta por Antoine Gaudin (2014) sobre la construcción propioceptiva en el cine con los acentos en la imagen-espacio; se trata, según el teórico francés, de una imagen circulante entre la historia de la pantalla y el espectador, generadora de estados de ánimo y sensaciones. El análisis de la imagen queda insertado en la comprensión de los procesos sociales y culturales contemporáneos evitando la separación entre la teoría cinematográfica y los referentes históricos. Así, ambas propuestas nos sirven de marco referencial para comprender un discurso filmico matizador de las fronteras nacionales. Un tercer apoyo analítico de este trabajo, aunque ya no propio de los estudios cinematográficos y de la historia cultural, es el concepto de fronteras líquidas del sociólogo Zygmunt Bauman. Con esta imagen, el de una materia evasiva y amoldable, Bauman propuso una explicación al mundo globalizado contemporáneo y a la artificialidad de las fronteras políticas. Estos elementos teóricos son las herramientas analíticas de nuestra propuesta para explicar el cine de Hernández Cordón y están, justamente, diluidos en la argumentación aquí desarrollada. Por último, este artículo está armado a partir de una conferencia que Hernández Cordón hizo durante el festival Cine Latino de Toulouse 2017 (donde hicieron una retrospectiva de su trabajo) y de una entrevista que nos concedió en la Ciudad de México en agosto del 2018. Por tanto, sigue de cerca las propias explicaciones del director.¹

El estudio de cineastas y cinematografías que se pueden calificar de independientes por sus formas de producción, autorales desde la perspectiva de la creación en ruptura o desligados de ciertas convenciones filmicas, y marginales por los circuitos de difusión ubicados más dentro de canales de cines culturales, cineclubs, cine-tecas y festivales que en las cadenas comerciales, es parte de los trabajos encabezados por Julie Amiot desde hace ya casi cinco años. Su investigación inédita *Faire et penser le cinéma du monde hispanique* (*Hacer y pensar el cine del mundo hispánico*), presentada en diciembre del 2017, busca comprender los canales de producción y las supuestas preconfiguraciones y representaciones estereotipadas de regiones pensadas aún bajo el subdesarrollo o en vías de desarrollo. El coloquio internacional organizado en la Universidad Sorbona en el verano del 2018 "Amérique latine / Espagne / Europe : fonds institutionnels et coproductions cinématographiques depuis les années 1990" se preocupó por hacer un recorrido por estas cinematografías tanto desde la perspectiva de producciones como de las visiones que estas coproducciones internacionales han estado generando de las sociedades latinoamericanas. Entre las conclusiones consensuadas destacó el de la autonomía de representaciones contrario a las afirmaciones comunes de la supuesta imposición de modelos narrativos que parecen se han convertido en marcas de origen como la del "cine francés en América latina". La obra de Cordón, que se ha beneficiado de coproducciones y financiamientos internacionales, apoya estas afirmaciones: cine regional con lecturas autónomas de su sociedad.

Para tratar de exponer con la mayor claridad posible lo antes dicho, se ha organizado el documento en dos partes: la primera dedicada a un breve recorrido por la filmografía del director mesoamericano; la segunda para mostrar la representación de la juventud mesoamericana subdividida -a fin de desmenuzar su obra- en tres estrategias que ilustran y construyen este discurso: el uso de la cámara fija y encuadres cerrados sin espacio áureo sino más bien con aire en el cuadro y fondos lisos; la ruptura con las convenciones del cine clásico en los momen-

tos de quiebre sentimental y determinantes de género; y, lo más importante, el uso de largos planos y planos-secuencias en las urbes a partir de vehículos dinamizadores de la escena.

2. Julio Hernández Cordón, filmografía

Julio Hernández nació en 1975 en los Estados Unidos de América, a los dos años se fue a vivir a México y estudió la formación de cineasta en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), luego partió a Guatemala y pasó dos años en Costa Rica. Tiene tres pasaportes: el de México, de Estados Unidos y de Guatemala, pero no se siente patriota de ningún país. Esto en apariencia no debería ser ningún problema ni dar pie a comentario, sin embargo cuando estuvo acompañando en festivales su primer largometraje, *Gasolina*, realizado en Guatemala en 2008, aparecía en los programas: "Director de Estados Unidos". Sucedió que en Guatemala le reclamaron y preguntaron por qué renegaba de su nacionalidad guatemalteca. Supo entonces que si quería en adelante seguir filmando sin recibir críticas nacionalistas debía encontrar una fórmula para evadir, precisamente, las pertenencias nacionalistas. En parte por esa razón y también a modo de broma, decidió definirse como un director de cine mesoamericano, recuperando la definición geográfica y cultural que en 1943 hizo el antropólogo Paul Kirchhoff. Su propuesta consistía en delimitar, a partir de elementos culturales compartidos, una región que abarca la zona meridional de México y los países de Guatemala, El Salvador, Belice, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, es decir gran parte de Centroamérica.

Él forma parte de los cineastas que han echado a andar la industria centroamericana en la última década. De los países de la región cabe subrayar el caso de Guatemala porque ha sido punta, impulsor y organizador del Festival Internacional de Cine Ícaro (1998) y, a iniciativa de "Casa Comal" (organización no gubernamental dedicada a la promoción de medios audiovisuales), se abrió la primera escuela de cine, la Escuela de Cine y TV de Casa Comal a imagen de la Escuela Interna-

cional de Cine y Televisión (EICTV) de Cuba. Por eso no es de extrañar que fue en Guatemala en donde filmó su primer largometraje que contó además con el apoyo de la joven Cinergia (Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba, 2004) (Durón, 2012: 248-252).

Gasolina fue seleccionada por el taller de Cine en Construcción de 2007 y un año más tarde ganó en el Festival de San Sebastián el premio *Horizonte*. Le siguió su primera docu-ficción en 2010, *Las marimbas del infierno*, filme que ganó el Gran Premio del Festival de Cine de Miami en 2011 y en el 2018 se convirtió en la inspiración y modelo para el mismo premio. Un año más tarde realizó otras dos películas: *Polvo* y *Hasta el sol tiene manchas*, ambas todavía en Guatemala. Hasta aquí todas sus cintas fueron de bajo presupuesto y las últimas tres dentro del experimento del docu-ficción aunque de diferentes pretensiones: las dos realizaciones del 2012 eran una denuncia política, *Polvo* contra las desapariciones de la guerrilla y el racismo, y *Hasta el sol tiene manchas* contra la manipulación de las elecciones presidenciales; mientras que *Las marimbas del infierno* se centró en trágicas historias de los hombres de la urbe. Ya con mayor presupuesto y recursos técnicos regresó a México para filmar *Te prometo Anarquía* (2015) nominada a los premios Ariel de la Academia Mexicana de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Dos años más tarde, con 25 mil dólares, su segundo presupuesto más importante y donado por las propias protagonistas -amigas de Hernández Córdón- filmó en Costa Rica *Atrás hay relámpagos*. Y finalmente en el 2018 se va al norte de México para realizar *Cómprame un revolver*, seleccionada por la Quincena de Realizadores del 71 Festival de Cannes. Toda su obra ha sido escrita y coproducida por él mismo.

Los temas, para sintetizar su cine, son las urbes, los jóvenes en grupo, la clase media sin esperanza de ascenso, el ocio y la necesidad de dinero. Son historias escritas a partir de su experiencia personal con una:

infancia inmersa -recuerda Hernández Córdón- en la amenaza de la tercera guerra mundial, de la hecatombe, de las catástrofes, de estar

siempre alerta y previniendo: aunque la amenaza parece haber quedado atrás, el vivir en México y Centroamérica es, y era, un lugar en donde el presente se vive día a día y el futuro es siempre incierto (Hernández, 2018).

De esta manera, su obra ha estado directamente decidida por su experiencia personal que ahora se extiende al entorno familiar y ha llevado a sus dos pequeñas hijas a actuar en *Cómprame un revolver* (cuento pedagógico para explicar el duro momento de la violencia mexicana).

3. La representación mesoamericana de la juventud

Nos interesa mostrar cómo el cine de Hernández Córdón crea una sensación y representación de fronteras líquidas, las cuales evidencian la porosidad a la que hizo alusión Bauman (2001: 21, 103 y 84) para explicar la globalización y la artificialidad de las fronteras estatales incluso naturales y las soberanías nacionales. Se trata de difuminar los lugares comunes vueltos referentes de los nacionalismos, de huir del exotismo y del cine turístico para preocuparse por mostrar las homogeneidades de las urbes centroamericanas, incluyendo México. Para ilustrar lo anterior, si pusiéramos un collage de imágenes fijas de las películas de Hernández Córdón no se podría distinguir de qué ciudad o a cuál país pertenecen esas calles y edificios. Lo mismo sucede durante la película, si no insertara banderas o diálogos referenciales y muy puntuales sería imposible identificar la nacionalidad. Es evidente que la obra de Hernández Córdón parecería caer en las versiones que claman por la deslocalización de referentes patrióticos y nacionales producto de la globalización de la cultura de masas (Giménez, 1996: 9-10). Del primer grupo de elementos ciertamente existen argumentos, pero el trabajo del director mesoamericano es justamente ligar la noción de territorio al de cultura en el sentido de identidad regional formada, más que por principios raciales, por ser el espacio que comparte procesos sociales similares (Palacios, 1983: 56-60).

Esta construcción no es, por tanto, identitaria-nacionalista, sino regional. Hernández Cordón acompaña en la calle a los jóvenes que la caminan, juventud ociosa y abandonada por el Estado, clasemediedera y no forzosamente urgida de dinero para vivir sino urgida de dinero para ocuparse en hacer algo sin importar cuáles sean las actividades:

Sí, mis películas son sobre ocio, sobre no tener nada qué hacer. Es lo que suele pasar en Centroamérica, que hay pocos espacios para la juventud, no solo de ocio o recreación sino también laborales y de estudios. Y el ocio crea impunidad. Muchos actos delictivos de los jóvenes son por aburrimiento, por falta de espacios, de estar ocupados. Entonces se meten en asuntos que a lo mejor necesitan como adrenalina para romper cierta cotidianidad (Hernández, 2018).

Hernández Cordón crea esta liquidez en las fronteras a partir de tres estrategias que son

una representación naturalista y realista -principios retomados desde una cámara que cuenta historias a partir de la crudeza del entorno- de la región. Esto no quiere decir que tenga ambiciones de objetividad científica y representación objetiva de la realidad, sino que se trata de los componentes de la docu-ficción: historias de personas reales, actuadas por ellos mismos pero con un montaje y una historia agregada.

3.1. Cámara fija y encuadres cerrados: el fundido de un collage fotográfico

Este primer recurso es más evidente en sus tres primeras películas muy marcadas por la cotidianidad de Hernández Cordón y por sus recuerdos de infancia, pero también por la imposibilidad de alquilar estudios y de repetir tomas que incrementaban el gasto de película. Las paredes en la calle y casa le ofrecieron la escenografía plana, prácticamente sin fondos, y el trazado de las calles fueron los escenarios naturales de historias contadas dentro del mismo plano.

Imagen 1: Gasolina, 2008. Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.



Imagen 2: Las marimbas del infierno, 2010. Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.

En *Gasolina* el recurso estético es el plano fijo -herencia de su etapa fotográfica- y los personajes recorren el campo de la cámara inmóvil. Los planos son largos y ponen en escena una historia (principio, desarrollo y fin) contada principalmente por los movimientos de los fondos y de planos creados a través de los desplazamientos de agentes en el cuadro y no de la cámara. Hernández Cordón:

Me inspiré en la foto fija, quise hacer una película como las fotos que a mí me gustan, y estuve viendo la fotografía contemporánea moderna. Entonces quise romper con la teoría de la zona aurea. Al ser una película de bajo presupuesto, tengo la libertad de hacer lo que quiera. Y es una película de Guatemala... la historia cinematográfica de Guatemala no tiene una gran historia y entonces se puede ir inventando. Por eso debía tener una peculiaridad que la haga diferente del resto del cine. Y quería hacer cosas diferentes de lo que había aprendido en la escuela de cine (Hernández, 2018).

En *Marimbas del infierno* se puede apreciar la importancia de los encuadres fijos en rostros con aire y la descomposición del espacio áureo del cuadro y de la división tripartita creando la

sensación de ser una imagen anodina y tomada durante el movimiento espontáneo de la cámara. Este recurso de descomposición espacial del encuadre y su captura "no premeditada" logrará difuminar el reconocimiento nacional. En *Hasta el sol tiene manchas* es aun más evidente el ejercicio de eliminar la zona áurea del cuadro, en parte, una vez más por falta de dinero y segundo, porque la estrategia es deliberadamente parte fundamental del discurso de la crítica política en el sentido de exponer el cómo se pueden elaborar campañas políticas desde un simple departamento y el ingenio de unos cuantos personajes. En la docu-ficción *Polvo* mantiene los encuadres cerrados y compartidos entre muros, camiones y rostros, pero aquí ya los cineastas puestos en abismo caminan con la cámara para contar una segunda historia -la otra es la que filma el propio Hernández Cordón- de la búsqueda de los desaparecidos en Guatemala.

Al poner a los personajes contra paredes y crear un cuadro partido en vertical (rostro/pared) el peso visual descansa en los perfiles de los rostros mestizos-indígenas-criollos mesoamericanos y en el fondo plano continuamente hecho de concreto. Estas primeras cuatro películas realizadas en Guatemala y las tres más que les siguieron en México y Costa Rica, si bien con fotografías mu-

cho más dinámicas, insistieron todas en exponer racialmente los rostros de los personajes en espacios cerrados, los cuales tras los largos silencios llevan al espectador a pensar en ese famoso *collage* de fotografías y a fusionar las diferentes capas de la tela sin distinción nacional.

3.2. Ruptura de los estereotipos emocionales, de género y nacionales

Ya algo se ha comentado de su idea del documental ficcionado: historias reales actuadas por los propios personajes pero adaptadas a un guion surgido también de su propia historia personal. Para construir las historias él pasa un largo tiempo con las personas, las conoce y ve su entorno con todo y pesadillas, a partir de ahí decide qué se puede robar y compaginar para ponerse a escribir. El guion debe respetar la naturalidad de los personajes y a la vez convertirlos en actores de la ficción y de sus propias vivencias, por tanto no se les pide inflexiones de voz ni exuberancias gestuales ni de movimiento en cuadro. Esta búsqueda de naturalidad y realismo la enfrenta a las convenciones del cine clásico.

Imagen 3: Polvo, 2010. Autorización de difusión Julio Hernández Córdón.



Por un lado, se puede señalar la ruptura con los roles de género como en *Atrás hay relámpagos* (2017). Esta fue la primera película con personajes femeninos en protagonistas y las metió a jugar una especie de adivinanza de género, omitiendo, explícitamente, los determinismos – aunque es evidente que su apreciación encasilla cualidades de lo femenino y masculino:

Quise hacerlas hacer lo que hacen los chicos, nunca quise que se maquillaran ni peinaran. Ese asunto unisex me pareció interesante y sexy. Siempre me ha seducido la idea de estar con chicas con las que se puedan hacer las cosas que me gustan. Como que no hay elementos de diferencia de sexo. No me gusta la idea de que son frágiles, más bien yo soy el frágil... Pensé, 'si fuera adolescente de qué tipo de chicas me habría enamorado'. Y creo son con ese tipo de chicas de quienes me hubiera enamorado (Hernández, 2018).

Imagen 4: Te prometo anarquía, 2015. Autorización de difusión Julio Hernández Córdón,



El cine clásico, tan dado a la efusividad para marcar emociones y géneros sexuales, ha terminado por estereotipar actitudes y dramatizar ciertas sensaciones que se consideran universales y asignadas a hombres y mujeres. El concepto de estereotipo determina características de grupos sociales y raciales, y por ende marca las fronteras entre ellos y los que están fuera, pero éstas y sus elementos no tienen valores idénticos durante diferentes momentos históricos. Los estereotipos son -siguiendo el análisis de Núñez Seixas (2013: 12-19)- categorías operacionales en codificación del imaginario colectivo. En este sentido, el arquetipo del indígena latinoamericano ha determinado históricamente una supuesta indiferencia ante la modernidad y un carácter pasivo, sufrido y perezoso. Ese cine y este estereotipo le exigen al actor profesional cargar ya con ciertas convenciones en las inflexiones y énfasis de la voz para acentuar los rasgos correspondientes

tanto al drama como al estereotipo. Hernández Cordón, por el contrario, lleva a sus no actores a reaccionar en sentido opuesto y expande el margen del estereotipo indígena a una transversalidad racial:

“si yo veo un choque no voy a decir ‘no, dios mío ayúdame’. No corro, ni lloro o todo eso. Que es lo que suele pasar en las películas... creo que somos mucho más contenidos, salvo los caribeños. Creo que las actuaciones de mis películas son naturales porque son contenidas. Nadie dice te amo de manera alocada sino serena... en el cine hay mucho performance para estas frases” (Hernández, 2018).

La propuesta es apostar por momentos de quiebre pequeños y constreñidos al ámbito privado e íntimo, más que a lo público y expresivo, situando además la carga dramática gracias a los encuadres cerrados sobre los rostros de personajes receptores más que en los emisores, la reacción procede de esta manera en la forma en cómo los personajes cuentan la historia y no tanto en el evento narrado. Parecería entonces que el dispositivo se hace eco del estereotipo indigenista tan ampliamente extendido, sin embargo, esta restricción racial es transgredida por Hernández Cordón y se pasa a un contexto de pertenencia a la clase social -la media- y a un territorio cultural, el mesoamericano.

Si los chicos de *Gasolina* son capaces de quemar a un indígena en la carretera y mirarlo sin chistar; si a un marimbero le roban su marimba, instrumento de trabajo y gran pasión, pero no se le cae el mundo y se pone a tocar rock con marimba casi de juguete (*Las marimbas del infierno*); si unos jóvenes son capaces de juntar a unas 50 personas para ordeñarles su sangre y unos narcos se roban el camión completo pero aquellos no se quiebran sino que después de una breve búsqueda tienen la tranquilidad de huir en patinetas (*Te prometo anarquía*); si unas chicas encuentran un muerto en la cajuela de unos de sus carros estacionados en el jardín y tienen calma para organizar a la pandilla y buscar a los familiares del difunto (*Atrás hay relámpagos*); y por último, si unas niñas son capaces de vivir inocentemente en un campo de baseball asediado

por narcos ansiosos de carne femenina fresca y aquellas tienen tiempo para ir a jugar en el desierto con su pandilla de amigos (*Cómprame un revolver*): si todos estos grupos de jóvenes no se quiebran ante evidentes tragedias es porque, quizás, el arquetipo del indígena centroamericano y mexicano ha trascendido fronteras políticas y límites raciales y, entonces, los estereotipos con sus respectivas iconografías se han actualizado. El horizonte propuesto para cualquiera de estos personajes no vislumbra ningún futuro sino simplemente el anhelo de sobrevivencia aunque la vida les sea casi indiferente.

3.3. El espacio dinamizado a través de largos planos

En vehículos, por lo general, no motorizados los grupos de jóvenes transitan las urbes centroamericanas. Utilizando largos planos o planos-secuencias Hernández Cordón construye un espacio dinamizado. Estos largos planos están constantemente en movimiento y el sonido es siempre diegético para “llenar el cuadro de atmósfera y realidad” (Hernández, 2018). Este recurso lo sitúa, como ya se ha dicho, en las calles de las urbes o en caminos de campo abierto. El cine del director mesoamericano hace que esas calles sean transitadas por la clase media de México, de Guatemala y de Costa Rica porque para él es principalmente esta clase social la que camina la calle.

El trazado urbano de estos países es similar y, puesto que los sujetos en foco son los jóvenes clasemedios acompañados en su andar cotidiano que no circula por las calles de postal turística, se refuerza el sentido de regionalidad más que el de nacionalidad en la pantalla. Con el movimiento consigue “exorcizar los espacios” y transitar por espacios compartidos sin límites de identidad (Hernández, 2018). Por ejemplo, en *Te prometo Anarquía* -única con locaciones en EUA- las calles no tienen nada de glamour sino que son un río y un estacionamiento. Así, se conserva la sensación de tratarse de personajes que habitan los lugares y que no se trata de turistas. Otra vez, el collage funde las fronteras.

Imagen 5: *Atrás hay relámpagos*, 2017. Autorización de difusión Julio Hernández Córdón

Esta es, consideramos, la característica principal de la propuesta cinematográfica de Hernández Córdón y justificación primordial para explicar su idea de cine mesoamericano (en el sentido de difuminador de fronteras políticas y creador de territorios culturales). Nos parece necesario introducir la noción de Antoine Gaudin (2014) de "cine de la imagen-espacio" (2014) y la construcción propioceptiva: es una imagen circulante entre la historia de la pantalla y el espectador, generadora de estados de ánimo y sensaciones. Imagen-espacio cuya característica es ser un fenómeno dinámico producido por el film no solo a partir de la noción de un vacío ocupado por el hombre, o un molde geométrico a llenar o una escena condicionante de emociones, sino como sujeto dinámico envolvente. La imagen-espacio es un fenómeno espacial que involucra el cuerpo del espectador y su flujo sensorial. Esta propuesta incluye entonces dos formas de aprehensión del espacio: el del representado por el filme (reconocible y concreto al cual estamos culturalmente educados) y el inscrito en el cuerpo del film que es el principal en el asunto de un acercamiento

a la imagen y nos pone en situación. Este efecto propioceptivo en el espectador facilita la inmersión urbana sopesando las marcas regionales a favor de las sensaciones de movimiento.

Esta estrategia comenzó en *Gasolina* debido, en principio, a los problemas de presupuesto y por tanto, a la necesidad de eficientar planos: cámara fija en tres encuadres, dos cerrados en rostros y otro abierto de conjunto, así se ahorra la relocalización de la cámara y la reiluminación. Por eso la cámara estaba estática, el movimiento venía del desplazamiento en profundidades dentro del plano por los personajes. Hernández Córdón comenta: "Empecé a mover la cámara en *Te Prometo Anarquía*, pero eran más bien paneos..." (Hernández, 2018), y ya con más tiempo y presupuesto para seis semanas experimentó con planos largos ahora en movimiento desde vehículos, ya sea en *trackings* aprovechando los desniveles del terreno para las sensaciones de verticalidad y velocidad como hizo con las patinetas en plena carretera de *Te prometo anarquía* o los *travellings* laterales y frontales de las bicicletas en *Atrás hay relámpagos*.

Imagen 6: *Cómprame un revolver*, 2018. Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.



Precisamente en *Atrás hay relámpagos* llegó a una propuesta mucho más dinámica. Los tipos de los personajes crean la sensación de movimiento: se trata de un grupo de jóvenes ciclistas costarricenses que recorren las calles haciendo piruetas. La historia se construye a partir de largas secuencias de planos sobre las bicicletas o en *trackings* callejeros. Un ejemplo es la apertura de la película –un inicio con “punch” como le gusta a Hernández Cordón– con un plano secuencia de casi 8 minutos: las protagonistas bailan y escandalizan un supermercado, en cámara en mano y paneos jala a las actrices en un recorrido de 50 metros sin cortes con un tiempo interno dinámico eliminando la referencia del tiempo real en el espectador y sin concederle, tampoco, reposo ante un previsto efecto valle cinematográfico (momentos extendidos de calma dramática), elemento este último que no se evitó en las secuencias de *Gasolina*. Este dinamismo de planos se mantiene en *Cómprame un revolver*, aunque el resentir de velocidad disminuye por coherencia con los personajes principales y el

espacio a transitar. Los niños y sus correrías nos remiten a la primera etapa del director mesoamericano, pero la presencia de pesadas camionetas blindadas circulando por el desierto y la barca navegando en el río vuelve a marcar el ritmo de vehículos dinamizadores de la escena.

El ejercicio propioceptivo, tras construir una imagen circulante entre la pantalla y espectador, viene de la naturaleza propia de secuencias en movimiento de los personajes dinamizados por vehículos. Al tratarse de historias de jóvenes, clase media, en riesgo de muerte y atmósferas violentas, este dinamismo envuelve al espectador preocupado más por el movimiento que por la crueldad o ambigüedad de la violencia. El narcotráfico, el racismo, las desapariciones, el ocio, el desempleo y, en fin, el Estado ausente, quedan asentados como situaciones transversales de la región.

4. Conclusiones

Las películas de Hernández Córdón han sido todas de bajo presupuesto y sin actores profesionales, por la simple razón de que la mayor parte, es decir las de Guatemala (*Gasolina*, *Las marimbas del infierno*, *Polvo*, *Hasta el sol tiene manchas*) se producen en un contexto que carece de profesionalización actuarial, en donde aún no existe industria cinematográfica y la exhibición está monopolizada por el cine hollywoodense. Su cine no tiene exhibición en salas comerciales (quizás *Cómprame un revolver* sea la excepción). Existe solo en circuitos de cines independientes o, como en México, en los programas de las cinetecas (*Te prometo anarquía*, por ejemplo, fue la película más vista y taquillera en el foro de la Cineteca Nacional en 2016).

Sin embargo, este tipo de manifestaciones se hacen eco de la sensación compartida de un Estado ausente cuyo revestimiento es generalmente el de una violencia -tanto política como social- sobre los marginados. Este señalamiento y denuncia contra el Estado, en la obra de Hernández Córdón, no se apoya únicamente en los marginados como hizo *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013) (Pugibet, 2017: 23), sino en las clases medias mesoamericanas. La volatilización y porosidad de las fronteras políticas, de los íconos identitarios y patrióticos, lo dejó claro Bauman (2001: 20-23) en su trabajo sobre la globalización, solo han tenido sentido tras la

diferenciación clasista: las élites buscaron distinguirse por un contacto cosmopolita en tanto marca diferenciadora del resto de la población y sintieron más aprecio por mantener relaciones con otras élites de "allá", fuera de sus fronteras, son ellos quienes volvieron líquidas las fronteras. Esto no significa volver a las propuestas des-territorializadas del mundo globalizado y eliminador de las fronteras culturales, al contrario, su dispositivo fílmico y su obra en general obligan a pensar en la herencia cultural de regiones formadas por distintos determinantes territoriales que no tienen anclajes históricos con las fronteras políticas.

Notas

1. Aquí se cita solo la entrevista de la Ciudad de México que retomó aspectos evocados durante su conferencia en Toulouse pero en mayor detalle.

2. "Un estereotipo es un conjunto de creencias compartidas en torno a las características de miembros de una categoría social o de un grupo humano en el sentido amplio del término, creencias que afectan los atributos y los perfiles personales, las conductas previsibles y, de igual manera, la posición socio-espacial de los miembros de esta comunidad" (Núñez, 2013: 11)

Referencias Bibliográficas

- Amiot, J. (2017). *Faire et penser le cinéma du monde hispanique*, Paris, Francia : Tesis para obtener la mención Catedrática de Universidad, Universidad Sorbona.
- Amiot, J. (2017). Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011), *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 209-231. ISSN 2426-394X.
- Amiot, J. (2018). Le Fonds sud cinéma et le nouveau cinéma argentin : étude de cas et problématiques générales de la coproduction europe/amérique latine, *Revue annuelle de l'association rencontres cinémas d'Amérique latine de Toulouse (Arcalt)*, 26, 80-91.
- Bauman, Z. (2001). *La globalización. Consecuencias humanas*. México: FCE.

- Benet, V. (2014). Mutaciones del cine: La historia cultural y las imágenes supervivientes, en *V Coloquio Internacional Cine Iberoamericano Contemporáneo*, Guadalajara, México.
- Durón, H. (2012). Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010). *Revista Reflexiones*, 91 (1), 248-252.
- Freitas Gutfreind, C. (2006). L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle. *Revue Sociétés*, 94, 111-119.
- Gaudin, A. (2014). L'image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un 'espace circulant' dans les images de cinéma. *Miranda* (en línea), 10.
- Giménez, G. (1996). *Territorio y cultura. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4 (2), diciembre, 9-30.
- Hernández Cordón, J. (2017). Entrevista personal con el director de cine, Ciudad de México, agosto.
- Koselleck, R. (1993, [1979]). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Noble, A. (2005). *Mexican National cinema*. Inglaterra: Routledge.
- Núñez Seixas, X. M. (2013). *Ícônes littéraires et stéréotypes sociaux. L'image des immigrants galiciens en Argentine (1800-1960)*. France: Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Palacios L., J.J., (1983). El concepto de región: la dimensión espacial de los procesos sociales. *Revista Interamericana de Planificación*, 66 (XVII), 56-68.
- Pugibet, V. (2017). Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de Quemada-Díez. *Revista comunicación y medios*, Monográfico Imaginario Catastrófico: discurso mediático y visualidad, 36 (26), segundo semestre.

Sobre el autor:

Carlos A. Belmonte Grey (Université d'Evry Val-d'Essonne/ Universidad de Guadalajara) es doctor en Estudios Hispanoamericanos por la Sorbona y en Historia Social Contemporánea por la Universitat Jaume I. Ha sido profesor en las universidades Sorbonne-Nouvelle, Avignon y Franche-Comté. Su investigación se centra en la historia cultural desde el cine con dos ejes centrales: las identidades, los nacionalismos y la cultura vernácula; y el cine de la revolución mexicana y el popular latinoamericano.

¿Como citar?

Belmonte-Grey, C. (2018). Territorio y juventud en América central y México en el cine de Julio Hernández Cordón. *Comunicación y Medios*, (38), 100-111.