

Cuerpos en el espacio: el orden generacional en el cine de Dominga Sotomayor

ALONSO, Mercedes / FFYL, UBA/UNA Audiovisuales - meralonsa@gmail.com

Eje: Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: cine chileno contemporáneo – coming of age - espacialidad

> Resumen

Las películas *De jueves a domingo* (2012) y *Tarde para morir joven* (2018), de Dominga Sotomayor, están construidas desde la coincidencia de tres temporalidades del vacío: el ocio como tiempo-espacio disponible para un movimiento contenido de exploración fuera de los límites de la organización familiar cotidiana, la etapa intermedia entre la niñez y la adolescencia o entre esta y la juventud, que transitan sus protagonistas, y la que se atribuye el cine latinoamericano, específicamente chileno, contemporáneo, apartado del conflicto como contenido (como pérdida del vínculo o el interés político) o estructura y vuelto, en cambio, a los tiempos largos y sin sobresaltos de la intimidad cotidiana. La propuesta de este trabajo consiste en ver cómo la articulación de las tres formas del vacío produce el contenido que le da sentido: lo que está detrás del tiempo no regulado, de los cuerpos detenidos, del silencio adolescente, de la duración del plano.

> Cuerpos en el espacio

Los dos largos principales de Dominga Sotomayor hasta la fecha, *De jueves a domingo* (2012) y *Tarde para morir joven* (2018) transcurren en períodos y espacios de excepción. Un viaje familiar de fin de semana en auto y las vacaciones de verano en la comunidad enmarcan el reordenamiento de las relaciones familiares y el proceso subjetivo de las protagonistas modelado por el género que en inglés se llama “coming of age”. Preservo este nombre en contra del que hace de su par en castellano, “relato de aprendizaje”, para marcar la diferencia en el contenido de la experiencia de la que dan cuenta.¹ No importa lo que aprende Lucía en *De jueves a domingo* o Sofía en *Tarde para morir joven*; es probable que ni siquiera aprendan algo. Lo que las películas registran es el tránsito por el tiempo intermedio del pasaje,

¹ Dufays (2014; 2016) ha trabajado el relato de aprendizaje centrado en personajes niños como alegoría nacional en el cine argentino contemporáneo. *Coming of age*, por estar arraigado en otras cinematografías, en cambio, no carga con el peso de la referencia contextual obligatoria.

en el sentido que el término tiene en “ritual de pasaje”: una serie de experiencias que representan y producen la transformación.

El tiempo de estas películas es anterior a esa resolución. El planteo está definido en el comienzo de ambas. En la primera imagen de *De jueves a domingo*, Lucía duerme contra el ventanal a través del que se ve a los adultos cargando el auto. La secuencia termina cuando el padre saca a Lucía de la cama y de la casa para integrarla a ese otro orden de afuera. Esta escena marca la doble ruptura espacio-temporal: durante el período que indica el título, la familia cambia la casa por el nomadismo de fin de semana –el período semanal de excepción– que tiene lugar en el auto y en la carpa –espacios que confrontan con la solidez de la casa. La reorganización es orquestada por los adultos, que acomodan cosas y personas en el auto y a este en el camino hacia el lugar de descanso, pero enmarca la que experimenta la familia como unidad y Lucía como niña en tránsito. En el orden de lo visible, los cambios se registran en la posición que ocupan los cuerpos en los espacios del fin de semana.

La segunda escena define el punto de partida a través de esta forma visual del orden familiar. En el auto, Lucía y su hermano comparten el asiento de atrás. Los padres permanecen fuera de campo, pero se escuchan sus voces. La película encuadra a la niña desde todas las perspectivas disponibles: vista desde afuera por la ventanilla, desde el asiento de adelante, desde la luneta y a través de una subjetiva que incorpora su mirada sobre el paisaje. La secuencia la define como centro de una narración que discute el orden familiar y su posición dentro de él, que es la imagen con que la cierra: una vista completa del interior del auto con el padre al volante, a la madre al lado y a los niños atrás (figura 1). La distribución jerárquica del espacio es la forma visual del orden de la familia que inicia un movimiento hacia afuera del tiempo-espacio cotidiano y de su propia composición.



Figura 1. Auto familiar

Tarde para morir joven también empieza en el asiento de atrás de un auto con niños y voces fuera de cuadro. El último día de escuela marca el comienzo de las vacaciones, que son la variante larga del fin de semana: un tiempo excepcional que se hace visible en el cambio de espacio y la consiguiente renegociación de los códigos. Arriba del auto no se arma una familia tipo, como en la película anterior, sino una pequeña comunidad de niños y adolescentes que es el modelo a escala de la organización social que ensayan los adultos en el espacio de afuera (de la ciudad, del auto). La diferencia entre las escenas con autos en el comienzo de las dos películas es la que sostienen los grupos y los espacios que protagonizan las películas: la comunidad –como espacio y forma de habitarlo– reemplaza al campamento (figura 2).



Figura 2. Auto comunidad

En esta primera escena se verbaliza la disputa por las formas de definir el orden familiar y la posición de sus miembros, que tiene lugar en las dos películas. “A mí me tocaba adelante”, reclama uno de los niños. La lucha por la apropiación de ese espacio, que en *De jueves a domingo* define el lugar de los padres, es uno de los significantes visuales del tránsito de las protagonistas. Los movimientos de Lucía dentro del auto actúan el abandono de la niñez como confinamiento al asiento de atrás. Cuando el hermano menor hace un capricho porque quiere ir a la playa, la madre intercambia su lugar con Lucía, que asciende a la madurez del asiento de adelante en el que se la ve sonreír bajo la presión del cinturón de seguridad que no existe atrás, donde los cuerpos infantiles están menos regulados en sus movimientos –el hermano viaja acostado o cabeza abajo, por ejemplo.

Lucía deja la zona de niñez compartida con él, pero el punto de llegada es ambiguo. De acuerdo con el padre, no puede aprender a manejar porque es un “poroto todavía” pero más adelante es “muy grande” para jugar a hacerlo a upa como el menor. En la disputa por la posición dentro del auto, la película define esta etapa de la vida como un período de tránsito que se hace visible en el camino, que es un espacio intermedio entre el orden de la casa y la inestabilidad de la carpa y un tiempo abierto en la cotidianidad; el tiempo vacío del cronotopo del camino de Bajtín (1989), pero en el que la aventura, que no afecta el tiempo biográfico que lo enmarca, se interioriza y transforma a los sujetos y el orden que integran. El movimiento dentro del auto define esta trama: la niñez queda atrás, pero el pasaje es intermitente y está regulado por la autoridad de los padres. Al final del viaje y de la película, el proceso se confirma dentro del mismo orden cuando permiten que Lucía tenga su primera experiencia al volante, pero mientras el auto no está en marcha y ellos lo empujan, por lo que conservan el control del movimiento.

En *Tarde para morir joven*, Sofía está en esa edad intermedia y en pugna por abandonarla. El tránsito hacia la juventud se hace visible en las posiciones dentro del auto y en la multiplicación de los medios de transporte, que complejiza la distribución generacional. Los adolescentes Sofía y Lucas reclaman el acceso al volante. Bajo el control paterno, ella puede hacerlo solo en el camino de tierra en el acceso a la comunidad. El avance sobre esos límites espaciales y normativos ocurre en simultáneo al otro avance, que tiene que ver con cambiar al novio de la adolescencia por el joven que viene de afuera. Los dos ritos de pasaje se superponen en una secuencia que empieza con la primera salida a la ruta sin la presencia del padre ni de sus límites y termina con el primer beso entre Sofía e Ignacio. Entre ambos momentos, el encuentro frente a frente con el auto de juguete que maneja un niño marca la distancia que establecen las nuevas experiencias (figura 3).



Figura 3. Autos a escala

Los niños tienen bicicletas y autos a escala y los adultos, autos que los adolescentes reclaman. Ignacio, el joven, tiene moto, que abre otra zona de tránsito entre la adolescencia y la adultez. Sofía se instala en esa temporalidad cuando se sube a la suya y deja atrás el fogón de adolescentes armados de guitarras y vino en caja. Ser joven es separarse de un grupo. En el marco de la comunidad, que multiplica el número de familias, *Tarde para morir joven* define las etapas y sus relaciones en la forma espacial visible de los grupos de edad: los niños son una banda desordenada, los adolescentes y los adultos forman círculos: frente al fogón o en torno a la guitarra, los primeros; en una asamblea, los otros. El propósito definido y el carácter operativo-resolutivo distinguen las organizaciones espaciales; también la libre circulación que permite el círculo adolescente frente a la regulación del adulto, en el que Sofía y Lucas solo pueden participar desde una posición periférica, fuera del círculo y con voz, pero sin voto.

La juventud no produce grupos. Ignacio va solo o de a dos: con un amigo que lo visita y con Sofía. Con él, Sofía actúa su tránsito hacia la próxima etapa en el recorrido de la moto por la ruta en el que Ignacio maneja y ella lo abraza desde atrás. El pasaje no está controlado por los adultos, como el de Lucía, sino por quien ocupa el límite generacional; lo que implica otra relación de poder regulada por género. Sofía deja la banda adolescente y al novio de siempre; en la primera escena que comparten, que es la segunda de la película, Lucas y Sofía sueñan con un futuro definido por esa escisión: él quiere vivir solo y ella, dejar la comunidad. El sueño de emancipación individual es la forma en que la nueva generación reacciona contra el proyecto utópico de los padres, que refunda, en la década de los 90, la aspiración

comunitaria de la juventud de la generación anterior. Para Sofía, cambiar ese espacio, que está bajo la órbita paterna, por Ñuñoa, donde vive la madre, es un proyecto personal en el que se confunden varios objetos de deseo: la independencia, un vínculo que experimenta como falta y una forma diferente de vida. Los primeros dos, estrictamente personales, definen una etapa incierta en que crecer y anhelar el cobijo materno son posibles a la vez. El rechazo de la comunidad está en línea con el posicionamiento generacional que se trasluce en la película y forma parte del lugar que Sotomayor se construye en el cine chileno. La inserción del proyecto vital-político en el tiempo de las vacaciones, que lo pone en paralelo con el campamento de la otra película, es un juicio de valor: el experimento no transforma la sociedad, sino que es el ejercicio de una alternativa disidente acotada y regulada por el orden social normal. El giro hacia la intimidad no es un repliegue, sino el contrapeso del proyecto colectivo visto como evasión.

En *De jueves a domingo*, los vínculos también se definen según la distribución de los cuerpos en las escenas grupales, que organizan la familia hacia adentro de la que se define el orden generacional. La disposición en el auto es, por supuesto, central. Pero entre el auto al comienzo del viaje y la vuelta al orden del final, que se expresa en la recolocación en las posiciones atrás-adelante convencionales, se sitúa el período excepcional –de jueves a domingo– de rotación de los cuerpos. En un lugar de tránsito, la estación de servicio sobre la ruta, la madre se aparta del grupo familiar para saludar a alguien que viene en otro vehículo con otra familia; el núcleo se abre para que los elementos se recombinen. Ese movimiento introduce al menos un aspecto del conflicto que va a desarrollar la película. La ruptura del vínculo entre la madre y el padre es la desorganización espacial de los cuerpos.

En el campamento, la mesa compartida distribuye las posiciones del orden alternativo: los tres niños en un vértice y los tres adultos en el otro, formando el triángulo del que se ocupa la trama. Lo mismo con las carpas, que arman grupos transitorios según diferentes criterios de segmentación: los niños adentro y los adultos afuera; el padre con los niños y la madre con el otro hombre. La circulación entre ellas es la desorganización familiar permitida en el tiempo-espacio alterno del fin de semana. El regreso al auto hacia el final de la película es una vuelta al orden anterior que desemboca en el ensayo de la reorganización familiar posterior a la separación: en el último lugar que visitan, la madre permanece en el auto y el padre sale con los dos hijos.

Esta trama de “coming of age” en contexto de disolución familiar durante las vacaciones en el espacio abierto se repite en la más reciente *Camping* (2020) de la argentina Luciana Bilotti. El comienzo parece idéntico. Después de unas imágenes de películas caseras, la primera escena con material original muestra a dos niñas en el asiento de atrás de un auto: Estefanía y su amiga Sofía (figura 4). Los adultos de adelante solo aparecen después de un plano largo, que da tiempo a acomodarse de ese lado. La cámara se apropia de su punto de vista; cuando muestra al padre y la madre, lo hace desde la posición de quienes van atrás. La primera secuencia en el auto define las dos generaciones como posiciones y actitudes: las

risas y los juegos de las chicas, la cara de preocupación de los padres mientras pagan el camping son recurrentes a lo largo de toda la película. Durante el período que pasan en el camping del título, la forma en que los cuerpos de los cuatro se juntan, separan y relacionan entre sí y con otros define los dos conflictos principales. La crisis entre los padres es visible en el cuerpo de la madre, detenida en la cotidianidad del mate, la mesa, las comidas, frente al del padre, que se escinde del núcleo familiar y del espacio compartido a bordo de su velero. El pasaje de Estefanía desde la infancia a la adolescencia, en la cercanía con el cuerpo de la amiga, la polarización de las miradas que ejerce la aparición de Matías y las alianzas circunstanciales con la adolescente Micaela, que marca la ambivalencia de las dos etapas: una en la que la muñeca de La Sirenita coexiste con la *bijouterie* de fantasía y la conversación sobre chicos, otra en que solo a veces se comparten juegos con los menores.



Figura 4. El auto en Camping

Sin embargo, la crisis familiar y el tránsito a la adolescencia no se tocan. No es Estefanía la que capta la tensión entre los adultos, más allá de que registra la ausencia casi permanente del padre. Los conflictos se distribuyen por generación, como las posiciones en el auto. Las miradas circulan de un lado a otro, pero cada uno es un territorio autónomo, no hay continuidad espacial ni causal entre ellos. En cambio, lo que define el momento que atraviesan Estefanía y Sofía son una serie de actos con función ritual –las charlas privadas, el interés por Matías, fumar a escondidas– y la materialidad visible de los cuerpos, sobre los que se detiene la cámara: su forma –en la pileta, en la guerra de almohadas dentro de la carpa, en el juego de la escondida en el cuarto de Micaela– y su presentación, que actúa el punto de llegada: la malla dos piezas, el bretel del corpiño que asoma en el escote de la remera. En el plano final, Estefanía vuelve al asiento de atrás; lo único que cambia es la ausencia de Sofía y la semi horizontalidad del cuerpo en reposo, que no dice nada sobre la experiencia anterior: la niña dormida no habla ni exhibe las marcas del

tiempo transcurrido. El único cambio de su cuerpo son las heridas de la espalda que, ya curadas, quedan ocultas por su posición recostada.

En las películas coinciden tres temporalidades: el ocio de las vacaciones o el fin de semana, el tránsito hacia la adolescencia y el modo en que los registra el cine latinoamericano contemporáneo. Después de la última forma establecida de lo nuevo, los “novísimos” en Chile, el Nuevo Cine Argentino, el cine de la última década es vacío en cuanto todavía no tiene definición, pero también porque, en películas como estas, continúa la “baja intensidad” de las acciones y las emociones (Marín, 2016) que se atribuye al de las décadas anteriores. Este vacío coincide con el de las vacaciones: es una temporalidad que suprime la urgencia y se permite demorarse en lo irrelevante. O en lo que parece serlo. La nueva forma de narración que Carolina Urrutia (2010) encuentra en la duración de los acontecimientos y los planos del cine chileno del principio de la última década no registra lo trivial y el tedio, sino el resultado de un tránsito que no se muestra ni se explica. Un cine sin *flashbacks*. Esta temporalidad coincide con la adolescencia según la construyen estas películas: cine y subjetividades que no dicen lo que (les) pasa, que no desatan el conflicto y por lo tanto tampoco lo resuelven.

Al principio del documental *Ultimas conversas* (2015), que terminaron después de su muerte la montajista Jordana Berg y João Moreira Salles, Eduardo Coutinho se queja de que la película, que debía ser una serie de diálogos semejantes a los de sus últimos trabajos, es imposible porque los adolescentes no tienen nada que decir. Sotomayor resuelve ese mutismo cargando los cuerpos de expresividad; no su presencia impasible frente a cámara sino su posición en el plano y en el sistema de relaciones que se configura en él. El conflicto es efecto de la composición: la morosidad de la acción y de la forma cinematográfica define el pasaje como un tiempo en que la tensión, como en el plano, está hecha de una duración que no se resuelve.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Bilotti, L. (2020). *Camping*. Argentina, Protón.
- Coutinho, E.; J. Berg, J. Moreira Salles (2015). *Últimas conversas*. Brasil, VideoFilmes.
- Dufays, S. (2014). *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y nostalgia*. Suffolk y Rochester, Boydell & Brewer.
- (2016). *Infancia y melancolía en el cine argentino, de La ciénaga a La rabia*. Buenos Aires, Biblos.
- Marín, P. (2016). *El cine chileno en democracia (2000-2015)*. Valladolid, Semana Internacional del Cine.
- Sotomayor, D. (2012). *De jueves a domingo*. Chile/Holanda, Forastero/ Cinestación/ Circe Films.
- (2018). *Tarde para morir joven*. Chile/ Brasil/ Argentina/ Holanda/ Qatar, Cinestación/ RT Features/ Rude Cine/ Circe Films.
- Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010). En *Aisthesis*, núm. 47, pp. 23-34. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100003> (consulta: 7-03-2021).