

# Fernando Eimbcke: *Lake Tahoe* (2008)<sup>1</sup>

Wolfgang Lasinger  
(Ludwig-Maximilians-Universität München)

## I. Presentación

### I.1. *El director y su obra*

Presentar a Fernando Eimbcke (1970-) y su largometraje *Lake Tahoe* (2008) no significa destacar un caso aislado del joven cine independiente del México contemporáneo; sin embargo, se trata de un caso excepcional. Y es que Eimbcke tiene éxito y reputación como artista, no solo en los festivales internacionales y ante la crítica, sino también entre el público mexicano.

Por sugerencia de Emmanuel Lubezki<sup>2</sup>, importante operador conocido por colaborar con Alfonso Cuarón o Terrence Malick, Eimbcke estudió durante 1992 y 1996 en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tras realizar varios cortometrajes y vídeos musicales, causó sensación con su primer largometraje, *Temporada de patos* (2004), con el que ganó once Premios Ariel de la Academia Mexicana de Cine y otros galardones en festivales de cine internacionales<sup>3</sup>. También sus otros dos largometrajes (*Lake Tahoe* 2008 y *Club Sandwich* 2013) fueron premiados en diversos certámenes<sup>4</sup> y consolidaron la reputación internacional de Eimbcke como uno de los directores más interesantes de México. Con el episodio “La bienvenida”, Eimbcke participó en el trabajo colectivo *Revolución* (2010), que con motivo de su centenario conmemora el comienzo de la Revolución Mexicana. Este prestigioso proyecto reunió a Eimbcke con los directores Mariana Chenillo, Amat Escalante, Gael García Bernal, Rodrigo García, Diego Luna, Gerardo Naranjo, Rodrigo Plá, Carlos Reygadas y Patricia Riggen.

Se puede constatar que Eimbcke es un director bien integrado en el sistema de festivales internacionales de cine independiente. Así, fue incluido en el proyecto “Todas las cartas. Correspondencias fílmicas” (2005-2011), iniciativa del Centre

---

<sup>1</sup> Muchas gracias a Fernando López Álvarez por la corrección.

<sup>2</sup> Eimbcke expresa su gratitud a Lubezki en una “carta”, véase Eimbcke (2015).

<sup>3</sup> En Guadalajara (el premio Fipresci), París, Tesalónica, véase <[http://www.imdb.com/title/tt0407246/awards?ref\\_=tt\\_ql\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0407246/awards?ref_=tt_ql_4)>.

<sup>4</sup> *Club Sandwich*: San Sebastián, Turín; *Lake Tahoe*: Berlín, Cartagena.

de Cultura Contemporània de Barcelona. Este proyecto pone a varios directores independientes hispanohablantes en contacto con realizadores internacionales de cine experimental y del *global art cinema*<sup>5</sup>, formando dúos para intercambiar filmes ensayísticos (por ejemplo, Jaime Rosales/Wang Bin; Albert Serra/Lisandro Alonso; Víctor Erice/Abbas Kiarostami). La interlocutora de Eimbcke es la directora independiente coreano-estadounidense So Yong Kim. El diálogo en cartas filmicas entre ambos es un diario de sus vidas cotidianas en cuyo transcurso la madre de Fernando Eimbcke habla de la enfermedad mortal del padre de este, mostrando fotos suyas<sup>6</sup>. Como veremos más tarde, este tema está relacionado con el argumento de la película que nos interesa aquí, *Lake Tahoe*. Y este filme ensayístico representa otra forma de tratamiento de la materia, una forma no ficcional.

Con su segundo largometraje, *Lake Tahoe*, Eimbcke continúa su trabajo con sus colaboradores principales en *Temporada de patos*, formando así casi un equipo permanente, al estilo de grandes directores como John Ford o Yasujiro Ozu. Estos colaboradores son Paula Markovitch (guión), Alexis Zabé (fotografía), Mariana Rodríguez (montaje) y Diego Cataño (protagonista principal: Juan). Con Paula Markovitch, guionista argentina que realizó más tarde ella misma un premiado largometraje (*El premio* 2011)<sup>7</sup>, Eimbcke comparte la reciente experiencia de la pérdida del padre<sup>8</sup>. Esa fue la base para el guión de su segundo film, *Lake Tahoe*, que escribieron ambos. El operador Alexis Zabé es en la actualidad uno de los más destacados artistas de la cámara en México; adquirió mucho prestigio con Carlos Reygadas en los filmes *Stellet Licht* (2007) y *Post Tenebras Lux* (2012). Diego Cataño (Juan), que protagoniza como actor no profesional *Lake Tahoe*, es hijo de Mariana Elizondo (en *Lake Tahoe* ella aparece también, en un papel secundario, como la madre del protagonista, Juan), ex esposa del director Alfonso Cuarón<sup>9</sup>. Entretanto, Cataño actuó en el gran cine de Hollywood con un papel en *Savages* (2012) de Oliver Stone.

Los otros actores tampoco son profesionales —Juan Carlos Lara (David), Daniela Valentine (Lucía) y Héctor Herrera (Don Heber)—, lo que crea un ambiente de auténtica representación. Dos de estos actores (Daniela Valentina y Héctor Herrera) ganaron respectivamente en 2009 un Ariel de Plata a la mejor coactuación (femenina y masculina)<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Usamos el término según Galt/Schoonover (2010: pássim).

<sup>6</sup> “Correspondencia Fernando Eimbcke-So Yong Kim”, México/Estados Unidos/Alemania 2010-2011, 41 min., <<http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/todas-las-cartas/38071>>.

<sup>7</sup> Oso de Plata en Berlín 2012.

<sup>8</sup> Véase la entrevista en la revista en línea *Filmmaker* (Dawson 2009).

<sup>9</sup> A este consultó Eimbcke para preparar el proyecto de *Lake Tahoe*.

<sup>10</sup> <[http://www.imdb.com/title/tt1101675/awards?ref\\_=tt\\_cl\\_4](http://www.imdb.com/title/tt1101675/awards?ref_=tt_cl_4)>.

## I.2. *Resumen del argumento de Lake Tahoe*

En *Lake Tahoe* se narran los acontecimientos de un día, empezando por la mañana y terminando la mañana siguiente.

Juan, un joven de 16 o 17 años, trata de escaparse de su casa, en Progreso (Yucatán), porque no aguanta la situación de su familia (su madre y su hermano menor, Joaquín), agravada por la muerte de su padre. Sin embargo, mientras conduce el coche de su padre, choca con un poste, al borde de una carretera, en las afueras de la ciudad. No es nada grave, solo están abollados el capó y el parachoques del auto, pero el motor no vuelve a arrancar y Juan no puede continuar su huida. Tiene que regresar a la ciudad, a pie, para buscar un mecánico.

Después de pasar por varios talleres de reparación en las calles desiertas de la ciudad sin hallar ayuda, entra en el Taller Don Heber y es asaltado por un ladrón. Don Heber, un viejo que vive solo con su perro Sica (un gran *bulldog*), consiente finalmente en creer la historia del choque y del coche averiado y se abstiene de llamar a la policía. Después de desayunar él y su perro juntos cereales con leche ante los ojos atónitos de Juan, don Heber describe la pieza del motor, para que Juan la pueda buscar en los estantes de su garaje. Don Heber tiene que descansar en su hamaca, pero Juan no encuentra nada y deja a Heber, que duerme y no responde.

En otro taller, la Refaccionaria Oriente, encuentra a Lucía, una chica *punk* que está a cargo de la tienda y que le ofrece esperar hasta que llegue David, el mecánico responsable. Durante el tiempo de espera, le presenta a Juan su bebé, llamado Fidel. Con David, un aficionado de las artes marciales y los monjes *shaolin*, va Juan en bicicleta hasta el sitio del accidente. David examina el motor y dice el precio por el arreglo, pero también que necesita otra pieza. Tienen que regresar a la ciudad para buscar el dinero (Juan) y la pieza adecuada (David). David lleva a Juan a su casa, donde le enseña un libro y un video de los monjes *shaolin*. La madre de David los invita a desayunar. Al empezar la madre de David a hablarle a Juan de la palabra de Dios, este se va a hurtadillas. Un poco desconcertado, se dirige a su casa, donde encuentra a su hermano menor, Joaquín, y a su madre, que se ha encerrado en el baño, fumando y llorando. Cuando Juan abre la puerta con un destornillador, su madre le manda categóricamente salir.

Y Juan se va de nuevo. Empieza otra vez su itinerario en un vaivén que le conduce a Lucía, Heber y David. Lucía va a buscar la pieza, mientras Juan sostiene al bebé Fidel en sus brazos. Ya con la pieza en sus manos, Juan no logra arreglar el coche él solo, por lo que decide consultar a Heber otra vez. Este le pide el favor de dar una vuelta a su perro, Sica, pero el perro se escapa. Juan no osa volver a ver a Heber sin su perro, así que visita de nuevo a Lucía, que le pide a su vez un favor: cuidar por la noche a Fidel. David reaparece y los dos parten

otra vez para arreglar el coche. Pero se necesita una pieza más cara que Juan no puede pagar. David la saca de un modelo parecido que pertenece a conocidos de la familia de Juan. Mientras Juan habla con la pareja, David se desliza debajo del coche y desmonta la pieza.

Finalmente, se arregla el coche. David invita a Juan al cine, a una película de Bruce Lee. Juan se vuelve a casa para dedicarse a su hermano. Al teléfono preguntan por su padre y Juan pierde el control, gritando que el padre no puede responder “porque está muerto puta madre”. Esta confesión inesperada echa a Juan otra vez fuera de la casa. Busca a Heber, con la intención de ayudarlo a hallar el perro perdido. Cuando lo encuentran jugando alegremente con unos niños, Heber se abstiene de reclamarlo. Luego, Juan va al cine para asistir con David a la sesión de *Operación Dragón* de Bruce Lee. A continuación visita a Lucía para cuidar de Fidel. Pasa la noche con ella, desahogándose finalmente en sus brazos. Por la mañana, Juan se despierta, se ocupa del bebé que llora, da un beso a Lucía y se va a su casa, donde consuela a su madre que duerme y busca a su hermano Joaquín que se había metido en el ropero como para esconderse.

Deciden hacer panqueques como solían hacer con el padre. Juan descubre el álbum con recuerdos del padre que Joaquín ha compuesto durante todo ese tiempo. Juan dice a Joaquín: “Falta algo” y despegua el adhesivo “Greetings from Lake Tahoe” de la parte trasera del coche para ponerlo en el álbum.

## II. Recursos estilísticos del minimalismo en *Lake Tahoe*

Podemos caracterizar el estilo de *Lake Tahoe* de minimalista. El concepto del minimalismo viene de las artes plásticas y la música, y se engendró en los años sesenta en los Estados Unidos. Warren Motte, resumiendo el concepto y aplicándolo a la literatura francesa de los años ochenta y noventa, define los rasgos esenciales con términos como: “abstraction”, “reduction”, “restriction”, “concentration” (Motte 1999: 5, 8, 10).

Los minimalistas prefieren en sus obras estructuras de geometría y de simetría; hacen un amplio uso de las técnicas de repetición y omisión, lo que se traduce en figuras de laconismo y elipsis (Motte 1999: 5, 8, 15, 23). Existen también transferencias del concepto del “minimalismo” al cine. El libro *Kino des Minimalismus* contiene varios ensayos sobre directores como Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Yasujiro Ozu, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Hou Hsiao-hsien y otros (Grob/Kiefer/Mauer/Rauscher 2009)<sup>11</sup>. Se define aquí el minimalismo en el cine como una técnica que se realiza en varios niveles. En el narrativo, se

---

<sup>11</sup> Ozu, Jarmusch y Kaurismäki figuran entre los directores que Eimbcke nombra como modelos. Véase la entrevista en la revista en línea *Filmmaker* (Dawson 2009).

prefieren secuencias de tiempo real o elípticas, se representa la vida cotidiana, generalmente se renuncia a recursos de tensión o suspense, lo que lleva a tramas sin conflictos y situaciones dramáticas. En el nivel diegético, predominan la reducción y la evacuación y, en consecuencia, los espacios banales, abstractos y vacíos; hay pocos caracteres y una tendencia a decorados y vestuarios naturales o poco artificiales (preferencia de sets y escenarios naturales). En el nivel visual, hay una predilección por los planos distantes (como general, entero, medio), por las angulaciones normales y, en general, también por la cámara fija. En el nivel auditivo (banda de sonido), hallamos diálogos lacónicos o conversaciones triviales, escasos ruidos de ambiente y se evita la música no diegética. En la actuación y la puesta en escena, todos los participantes se abstienen de exagerar la gesticulación o la mímica, muchas veces los actores no son profesionales. Por fin, el montaje se caracteriza por planos de larga duración y no se sirve de efectos expresivos, ideológicos o creativos (Grob/Kiefer/Mauer/Rauscher 2009: 21).

Sin recurrir al concepto del minimalismo como término establecido, David Bordwell ya describió los correspondientes recursos y medios estilísticos de ciertos directores, entre otros, de Bresson, Ozu o Dreyer, en su libro *Narration in the Fiction Film*. Bordwell llama a este modo “parametric narration”<sup>12</sup> (1985: 274-310), es decir, que ciertos parámetros estilísticos dominan la narración, sobresalen ante el contenido de la historia. Los recursos de representación logran para Bordwell el título de “stylistic events” (1985: 284). Este autor destaca los casos contrarios de “abnormal ellipticality” y “abnormal repetitiveness” (1985: 288) como ejemplos extremos de “parametric narration”.

El estilo del minimalismo o “parametric narration” en el cine corresponde muchas veces al “global art cinema”, como lo llaman Rosalind Galt y Karl Schoonover (2010: pássim). Mark Betz establece la relación de la manera siguiente: “a particular kind of world cinema tied ineluctably [...] to a film festival culture that privileges and honors the style” (2010: 31-32). Menciona como pertenecientes al llamado *global art cinema*, por ejemplo a directores latinoamericanos como el argentino Lisandro Alonso y el mexicano Carlos Reygadas (2010: 40).

## II.1. Planos fijos y autónomos

Podemos notar los elementos formales que nos permiten incluir *Lake Tahoe* en esta tendencia del cine ya en la realización fotográfica de los planos cinematográficos individuales<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> “Parametric narration, David Bordwell’s term to describe a mode of filmmaking that foregrounds style as an organizing principle”; véase Betz (2010: 31).

<sup>13</sup> Albarrán Torres habla de “fotogramas” (2012: 115).

Generalmente, en este filme los planos llaman toda la atención como unidades autónomas, como unidades centradas en sí mismas. Este efecto está conseguido, principalmente, por tres factores:

- la frecuente interpolación de planos negros<sup>14</sup>
- la larga duración de los planos (también la larga duración de los planos negros interpolados)
- y finalmente la preferencia del plano fijo.

La utilización de 29 planos negros intermediarios de duración notable (por ejemplo, hasta más de un minuto el de 00:56:37) no está realizada gradualmente, como fundido, sino sin transición, a modo de corte duro: así son separados los planos antes y después del negro, uno del otro de manera muy acentuada<sup>15</sup>. Hay secuencias intensificadas rítmicamente por la alternancia regular de planos negros y planos con imagen (DVD 00:15:54-00:17:33 y DVD 00:38:49-00:41:39 y DVD 00:51:24-00:53:18).

La interrupción por los planos negros vale solamente para la óptica: la banda de sonido continúa durante ellos y otras veces hay una transición al sonido del siguiente plano. La función narrativa de los planos negros consiste en marcar una elipsis o transición. Es ahora importante para nuestro argumento que el plano representa una unidad temporal y visual.

Otro factor es la larga duración de los planos. Tenemos un total de 135 de ellos (incluidos los planos negros). Dada la duración de la película, 72 minutos (excepto el último plano negro con los genéricos del fin de 5 minutos), resulta que un plano (*average shot length* o ASL) dura aproximadamente 32 segundos de promedio, y esa es una duración larguísima (una producción de Hollywood de los últimos años tiene un ASL de 4-6 segundos)<sup>16</sup>. Al mostrar acciones en tiempo real, la tendencia al plano-secuencia, con sus efectos de retardación y de desaceleración, contribuye a la revalorización del plano como unidad base de la narración.

El tercer factor es la restricción de los movimientos de cámara. Junto con la predominancia del gran plano general y la distancia, la inmovilidad produce una impresión de cámara impasible.

Hay solamente tres planos en toda la película en los cuales la cámara se desplaza lateralmente (DVD 00:20:55; DVD 00:27:21; DVD 00:27:46) y dos planos

<sup>14</sup> Albarrán Torres las llama “disolvencias a negros” (2012: 116), pero son cortes abruptos.

<sup>15</sup> El recurso del plano negro evoca *Stranger than Paradise* (1984) de Jim Jarmusch, una relación que el mismo Eimbcke establece en la entrevista mencionada. Véase <<http://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/>>.

<sup>16</sup> Véase Bordwell (2006: 121 ss.), citado según Liptay (2009: 223, 240).

Para el término de ASL y el método estadístico de análisis según Barry Salt, Liptay se refiere a la web <[www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv)>.

en *travelling* óptico (o recorrido óptico), lentísimo, casi imperceptible acercándose una vez, la otra alejándose (DVD 00:30:42; DVD 00:57:58-00:58:37). Hay una secuencia de planos en los cuales la cámara solo se mueve desplazándose, fijada en este vehículo (DVD 00:50:16; DVD 00:52:30; DVD 00:52:42; DVD 00:52:58; DVD 00:54:04-00:55:23). De los 106 planos (imagen), en 10 se ve un movimiento de cámara; no hay ninguna panorámica horizontal o vertical.

Estos movimientos de cámara marcan momentos cruciales de la acción como vamos a ver más tarde. Aquí solo nos interesa el hecho de ese rasgo estilístico, que podemos llamar “inercia de cámara”, para determinar el minimalismo. En algunos momentos la cámara queda en la posición baja del comienzo del plano, aunque los actores cambian su posición elevándose (DVD 00:58:59-01:00:08; DVD 01:08:04-01:09:47).

## II.2. Planos ‘planimétricos’

El segundo aspecto formal que nos interesa en los planos como elementos de un estilo minimalista se refiere a la simetría y al orden geométrico que rige su composición fotográfica. Bordwell usa el término “planimetric” para este tipo de tomas cinematográficas (1997: 20)<sup>17</sup>.

La cámara está en estos casos orientada al objeto filmado (colocado muchas veces delante de un muro como fondo) de modo perpendicular, y la imagen da la impresión de una superficie plana sin mucha profundidad.

Así, la marcha de Juan por las calles desiertas de Progreso es una serie de planos que repiten y varían un esquema gráfico de líneas horizontales y verticales. Pasa delante de muros, fachadas, frontispicios, que son vistas de frente y que forman líneas o rayas horizontales que son cruzados perpendicularmente por líneas verticales.

También hay una serie de inscripciones, letras escritas, letreros, placas (principalmente los nombres de los talleres, como Talleres Renacimiento, Taller Don Heber, Refaccionaria Automotriz El Oasis, Refaccionaria Oriente) que invitan a la lectura de las imágenes y contribuyen al efecto de superficie de dos dimensiones.

El formato de 35 mm para pantalla ancha (DVD 1:2,35) y el objetivo gran angular producen en estas tomas imágenes ‘planimétricas’ de una gran belleza. Para un cine minimalista, esta belleza parece ya un lujo, pero es todavía una belleza de gran llaneza, que no se impone con artificios, que guarda y resalta toda la naturalidad de los objetos y espacios representados.

---

<sup>17</sup> Bordwell adopta el término del historiador de arte Heinrich Wölfflin. Véase también Bordwell/Thompson (2007).

Los primeros planos del filme ofrecen composiciones de luminosa claridad y limpieza, con los colores puros del azul (cielo), del verde (los árboles y los arbustos), del rojo (el coche de Juan, la señal de alto) y del blanco (las nubes). El horizonte o la carretera en el fondo medio (paralelamente al encuadre horizontal) dividen el plano en una mitad de arriba y una de abajo. O una carretera se extiende desde el primer plano directamente al fondo y marca un eje central, contrabalanceado por líneas horizontales. Tales principios de perfecta composición (simétrica y de orientación central) rigen muchos de los planos de *Lake Tahoe*.

### II.3. *Elipsis y repetición*

El tercer punto de forma minimalista en *Lake Tahoe* se refiere a la narración, al orden narrativo. Los acontecimientos de la historia son presentados linealmente, sin inversiones del orden cronológico. Se narra la cronología de un día, y hay huecos y omisiones. Este es uno de los principios de narración minimalista. La primera omisión es la falta de una exposición explícita de los hechos fundamentales. No nos enteramos de los motivos de la huida de Juan hasta muy tarde en la película: la muerte de su padre y el luto y la depresión de la madre a causa de esta muerte. Los huecos y omisiones en la trama narrativa, las elipsis, están la mayoría de las veces marcados por los planos negros a los que ya nos hemos referido. Crean espacios o puntos de indeterminación óptica.

Tomemos como ejemplo el choque con el poste (DVD 00:01:17-00:02:15): un gran plano general del paisaje en las afueras de la ciudad Progreso nos deja ver en la distancia un coche rojo, que viene de la derecha y va a la izquierda, paralelamente al encuadre horizontal en una línea en medio del plano que es la carretera. Después, un plano negro de larga duración. En *off* se oye un ruido de choque por alcance, luego el intento de encendido del motor, sin éxito. Después, un plano general, más cercano a la carretera y al coche, en que vemos al auto rojo delante de un poste y escuchamos otras veces el intento de encendido, sin que el motor vuelva a marchar. Después de unos segundos de plano negro aparece el título, *Lake Tahoe*, en letras blancas. Otro ejemplo es el episodio de la entrada en el taller de don Heber (DVD 00:06:26-00:07:10). Juan llega a la puerta enrejada, por donde se entra al terreno de Heber, llama varias veces: “¡Buenos días!”, nadie responde, y Juan entra. Corte: plano negro, se oye otra vez “¡Buenos días!”, después el ladrido de un perro. En el siguiente plano, vemos a Juan sentado erguido en una silla y justamente enfrente de él, un gran perro, manteniéndole a raya. El momento de acción dramática es omitido, solo vemos el momento antes y el de después. Este modo económico de narrar los hechos no solo se ve al comienzo. Todos los micro-acontecimientos del día de Juan son presentados de esta manera.



Otro recurso del minimalismo que aparece en *Lake Tahoe* es la repetición. El vaivén de Juan se compone de los movimientos reiterados de huida y regreso que, junto con el uso de los mismos planos, ritman su itinerario por la ciudad de Progreso (un nombre que consigue así un sentido irónico).

#### II.4. Mise en scène: *desdramatización y emoción contenida*

La *mise en scène* (puesta en escena) contribuye a su vez al minimalismo con ciertos medios y recursos de desdramatización que están relacionados con los puntos ya mencionados. La cámara fija, por ejemplo, coincide con la predilección por el espacio vacío: en general, no hay mucha gente en las calles de la ciudad, que parece desierta, y la cámara se queda una y otra vez en los sitios algunos momentos después de que pasen los personajes, como para acentuar la vaciedad. Eso se ve sobre todo en el caso de Juan, que entra muchas veces en el campo visual establecido por la toma, pasa por él y al fin lo deja y la cámara queda unos segundos más observando el espacio de su pasaje. Ese recurso es por ejemplo típico para *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, otra obra maestra del minimalismo. También hay que destacar otra vez el plano-secuencia como recurso de narración desdramatizada: los hechos simples de la vida cotidiana, presentados sin cortes, en tiempo real, quitan importancia al contexto virtualmente dramático.

El plano del desayuno de don Heber y su perro Sica observado por Juan, que dura casi dos minutos (DVD 00:10:34-00:12:23), sigue al ‘arresto’ de Juan por Sica (posibilidad de drama) y atrasa la búsqueda de la pieza para el motor (continuación de la acción principal). Mostrar actos insignificantes en su duración completa es un método practicado por el neorrealismo en Italia, y la referencia a esta escuela se señala irónicamente en el nombre del perro, que evoca al director Vittorio De Sica (1901-1974), uno de los fundadores del neorrealismo italiano. La alusión a De Sica es incluso más amplia: una de sus más famosas películas narra la historia de un hombre viejo y su perro (*Umberto D.*, 1952)<sup>18</sup>.

En este episodio se revela —no solo a causa de la coincidencia del nombre de un artista y del perro— también el humor seco, otra contribución de la *mise en scène* desdramatizada en *Lake Tahoe*. La situación de Juan es de una comicidad absurda: en un primer momento cree que don Heber está preparando el segundo plato de cereales para él y declina agradecidamente la aparente invitación, pero este ni se ocupa de este error y da la orden al perro de sentarse al lado de

---

<sup>18</sup> Albarrán Torres constata también una influencia de *Ladri di biciclette* (1948), del mismo director (2012: 116).

él. Juan está observando toda la escena con una expresión neutral inmutable, hasta que han terminado el desayuno don Heber y Sica.

El rostro inexpresivo y un comportamiento retraído son los bases de esta forma de lo cómico de la que se hallarían más ejemplos en *Lake Tahoe*<sup>19</sup>, así como medios de desdramatización que conciernen la actuación de los actores/personajes y la representación de los afectos, y que son la regla en este film. Conforme a estos principios de actuación, los personajes de *Lake Tahoe* son todos de pocas palabras. Los diálogos lacónicos, que resultan del silencio de los actores, aclaran de nuevo la reducción de las emociones. El mejor ejemplo para ilustrar esto es el momento en que don Heber reencuentra a Sica, que se había escapado. Juan y don Heber van en el coche por las calles buscando a Sica. Por fin lo ven jugando muy alegre y animado con unos niños. Cuando Juan quiere salir del coche, Heber dice solo: “¡No!”; y un momento más tarde: “¡Arranca!”; poco después: “¡Que arranques!”. Juan pone el coche en marcha y dice después de un silencio: “El perro es suyo”. Heber no dice nada. Todo el proceso que se desarrolla en su interior tiene que deducirse de estas escasas manifestaciones: un proceso de comprensión y de razón. El perro es mucho mejor cuando está con los niños. Un momento emocionante —sin que se exprese ninguna emoción— en que Heber está asumiendo su soledad. Y en el silencio compartido se expresa una profunda comunicación entre Juan y Heber. Sin que se diga nada más, comprendemos que algo, un saber, un sentimiento se transfirió del uno al otro en el momento mismo de producirse.

La emoción no está ausente, pero no se manifiesta inmediatamente en la superficie, está latente y contenida<sup>20</sup>. Sin embargo, algunas veces se hace patente. Se pueden enumerar cuatro momentos:

— Cuando Juan abre la puerta del cuarto de baño, donde la madre se ha encerrado para llorar la muerte de su marido. La madre no quiere ver a Juan: le manda salir diciendo tres veces: “¡salte!”, y finalmente, muy en tono violento: “¡que te salgas, carajo!” (DVD 00:30:43-00:31:22).

— Cuando dice Juan de manera violenta al teléfono: “¡Porque está muerto, puta madre!” (DVD 00:49:48).

— Cuando Juan da con el bate de béisbol golpes violentos al coche (DVD 00:58:32).

— Cuando Juan se echa a llorar en los brazos de Lucía (DVD 01:05:06).

<sup>19</sup> Por ejemplo, la secuencia de cinco planos en que Juan pasea al perro y el perro se escapa, que combina la forma de la elipsis y la impasibilidad de la cámara (DVD 00:37:01-00:38:24).

<sup>20</sup> Albarrán Torres define *Lake Tahoe* como “sinfonía de emociones contenidas” (2012: 116).

El primero y el tercero de estos planos están relacionados formalmente por el recurso del recorrido óptico (*zoom* adelante y *zoom* atrás), indicando que existe una correspondencia, incluso una relación de complemento entre los dos momentos: se puede hablar de una reacción con desfase de tiempo<sup>21</sup>.

Hay que añadir otro momento de emoción expresada explícitamente, un momento casi fuera del filme, al fin de los genéricos: el único momento de música no diegética en la banda de sonido: es la tristísima canción “La lloroncita” (interpretada por el grupo Los Parientes de Playa Vicente en una versión melancólica y de instrumentación muy parca). Las dos últimas estrofas dicen:

Ay de mí llorona / que lloro y que gimo / ay de mí llorona /pero que lloro y que gimo // que la causa de mi llanto / que es una prenda que estimo / que es una prenda que estimo / y por eso lloro tanto.

Esa canción parece un comentario al momento de desahogo de Juan en los brazos de Lucía. Aquí se expresan la pérdida y la tristeza que fueron calladas.

### III: La historia de *Lake Tahoe*: una educación sentimental

Con estas observaciones sobre los afectos y la actuación de los personajes nos hemos referido ya bastante ampliamente a aspectos del contenido y de la historia de *Lake Tahoe*. Como ya se habrá entendido, también aquí se hallan elementos básicos del minimalismo. La palabra clave es otra vez “reducción”.

#### III.1. *Sencillez y reducción*

La trama narrativa y su estructura episódica muestran una gran sencillez. La historia comprende un período abarcable (más o menos 24 horas), se desarrolla en un espacio homogéneo de pocos lugares y los personajes que participan son pocos. En los planos se presentan raras veces más de dos personas. La materia y el tema proceden de la vida cotidiana de hombres normales. Los elementos del argumento se enlazan por una dramaturgia de contingencias<sup>22</sup>. Todos estos elementos coinciden con la estética del neorrealismo italiano.

<sup>21</sup> La relación de complemento entre los dos planos la nota Koresky (2013).

<sup>22</sup> Albarrán Torres destaca la función del azar en la dramaturgia de *Lake Tahoe* (2012: 113-114).

### III.2. *Temas y motivos*

#### III.2.1. Elementos básicos de la trama: huida, búsqueda y vuelta

El itinerario de Juan se compone de los elementos básicos de huida, búsqueda y vuelta. Estos pasos forman, como ya se decía, un vaivén un poco zigzagueante. Se entretajan más o menos tres o cuatro hilos de la historia. La acción principal es la huida (fallida) de Progreso que se transforma en el transcurso del film en una vuelta. La acción principal es procurarse la pieza para el coche, la búsqueda. De aquí se ramifica la acción en los encuentros de don Heber, Lucía y David. Estos encuentros se dividen a su vez en varios episodios de ida y vuelta.

El impulso de huida a que Juan está sujeto, parece una reacción a la muerte: su huida de Progreso está causada por la muerte del padre. Cuando deja a don Heber sin haber logrado nada, abandona a un hombre viejo que duerme en la hamaca y parece sin vida, en sentido figurado: un muerto. Cuando está en la casa de David, Juan emprende la huida exactamente en el momento en que la madre, que es creyente, habla de la inmortalidad y de la resurrección de los muertos (DVD 00:25:49-00:26:04). Otra muerte simbólica es la pérdida de Sica, Juan pasa en este episodio por un cementerio (DVD 00:37:17).

En un momento parece que Juan está cansado de huir de su casa, pero tiene que recibir una llamada para su padre: se ve obligado a nombrar el hecho de la muerte de su padre (“porque está muerto, puta madre”). Lo hace a regañadientes, impulsado por un arrebato de furor. En sentido dramático aristotélico, ha llegado el momento de la *anagnórisis*, del reconocimiento del hecho. E inmediatamente se va de la casa, el impulso de huida parece más fuerte otra vez. Pero este acto de huida es engañoso, es en verdad el comienzo de la vuelta, del regreso final. En el lenguaje de la dramaturgia de Aristóteles, ese es también el momento de la *peripecia*. Juan entra ahora en la fase de los cumplimientos: va a completar las acciones suspendidas respecto a Heber y Sica, a David, a Lucía, y por final respecto a su madre y su hermano Joaquín.

Se puede hablar en cierto sentido de un segundo ciclo que Juan va a recorrer. Hay una vaga semejanza del itinerario de Juan con las salidas y pruebas de los héroes de caballería medievales (p. ej. Lanzarote). La huida y la búsqueda de un taller corresponden a la salida que lleva al héroe a las aventuras. Los encuentros le traen nuevas experiencias (de los otros, de sí mismo) y le ponen a prueba. Los favores que piden Heber y Lucía a Juan acaban en actos de comprensión de la soledad de los otros. Con don Heber, Juan aprende a saber dejar ir, la responsabilidad que consiste en ocuparse de alguien dejándole libre. Al pasar la noche con Lucía, Juan siente lo que significa cuidar de alguien estando

presente. Y la invitación de David al cine, que Juan finalmente acepta, es una experiencia de gratitud, solidaridad y amistad. El segundo ciclo se define como una educación sentimental que prepara a Juan para el acto final de asumir el hecho de la muerte de su padre y encargarse de su rol en su familia, asistiendo a su hermano Joaquín y a su madre.

En total se puede hablar de un proceso iniciático o “rito de iniciación”<sup>23</sup> para pasar a la adultez (sexualidad, responsabilidad) a que es sometido Juan. Este proceso incluye también la superación del “laberinto de la soledad” y de las cualidades del carácter mexicano que Octavio Paz designó como las “máscaras mexicanas”<sup>24</sup>: el hermetismo, el aislamiento, la lejanía, esos elementos que se plasman en *Lake Tahoe* en los recursos formales del minimalismo. La canción de Lucía, la chica *punk*, ya es una invitación a abrirse, a “rajarse” (Paz 1993: 165): “¡Abre los ojos! ¡Mírame a mí! ¡No tengas miedo! ¡Acércate a mí!” (DVD 00:41:10). En el fondo se trata de una superación del machismo.

### III.2.2. El tema del padre ausente

Lo que llama la atención en *Lake Tahoe* es el motivo recurrente de la ausencia del padre. En esta parece motivada la predominancia de omisiones y elipsis en la forma minimalista de la película. No solo se manifiesta con el protagonista principal y su tragedia familiar (la muerte del padre), también otras figuras de la película son afectadas por esta desgracia.

Lucía, la chica de la Refaccionaria El Oriente, tiene un pequeño hijo llamado Fidel. Para asistir a un concierto *punk* necesita alguien para cuidar a Fidel, porque vive sola con su hijo. Del padre no se habla. No existe. Salvo indirectamente en el hijo que ha dejado.

En casa de David, el mecánico de la Refaccionaria El Oriente, tampoco hay padre. Sentados a la mesa para desayunar, la madre de David, este y Juan forman una configuración de familia, una estructura ternaria de familia nuclear, pero falta el padre. El padre parece solo de forma simbólica, cuando la madre habla de la palabra de Dios y de resurrección e inmortalidad.

Como compensación por la ausencia del padre podemos nombrar, por otra parte, la figura paternal de don Heber. El viejo solitario con su perro, al principio un poco reacio, alcanza al fin algo como una posición de un maestro que enseña una lección a Juan. Una lección taciturna, sí, pero eficaz. Consiste en enseñar a Juan el saber dejar ir.

---

<sup>23</sup> Como dice Albarrán Torres: “[Juan] asume que él es ahora el hombre de la casa, para su hermano y su madre” (2012: 119).

<sup>24</sup> Nos referimos al capítulo de este título en Paz (1993: 164-181).

Otra figura paternal de maestro se presenta en Bruce Lee, al que David toma como ejemplo. Bruce Lee y las artes marciales de los monjes *shaolin* sirven como un modelo para orientarse en la vida que parece substituir la religión cristiana de su madre. David habla del *sensei*, el maestro, y ocupa con Juan la posición de un *sensei* porque logró reparar el coche. David trata de despertar el interés de Juan por la lección de Bruce Lee. Le da un libro sobre los monjes *shaolin* y lo invita al cine para asistir a la proyección de la película *Operación Dragón* (*Enter the Dragon*, 1973, director Robert Clouse) con Bruce Lee. Después de la sesión cita una escena clave a Juan, procurando incluirle en el juego:

Kick me!  
 Kick me!  
 What was that? An exhibition?  
 We need emotional content — try again.  
 I said emotional content not anger.  
 Now try again — with me (DVD 00:57:49-00:58:19)<sup>25</sup>.

Estos enunciados se dejan relacionar con los asuntos esenciales que se negocian en *Lake Tahoe*: los afectos y su represión. Juan se descarga, como hemos visto, en una violenta erupción de su *anger*, para asumir el *emotional content* reprimido. No es por casualidad que sea el coche de su padre el que golpea. El bate de béisbol también está relacionado con la muerte del padre: es el regalo que ofrecen los amigos o parientes de su familia junto con la camiseta de un jugador con el nombre de Jaime Salazar (así se llama el padre, según el permiso de conducir que vemos en el álbum de Joaquín) para consolar a Juan y a Joaquín.

El motivo de la ausencia del padre se hace notar también en otro componente del argumento: se perfila en el desarrollo de la historia un ejercicio para Juan, que consiste en ocupar el lugar del padre. Esto comienza cuando Lucía le da su hijo Fidel a Juan para que lo sostenga: en sus brazos, Fidel deja de chillar (DVD 00:32:30) y Lucía pregunta asombrada: “¿Qué hiciste?” (DVD 00:32:41). Su talento natural para ser padre anima a Lucía a pedir a Juan el favor de cuidar de Fidel. Después de arredrarse en el primer momento, Juan se decide en su vuelta final a cumplir también con esa tarea. Pasando la noche con Lucía llega a la nueva etapa de madurez (hablamos más arriba de iniciación) y es capaz de dar el último paso para volver a su casa. El cumplimiento final se ilustra en completar el álbum de Joaquín con el adhesivo “Greetings from Lake Tahoe”, el lugar de vacaciones imaginarias con la familia íntegra e intacta, donde nunca fueron<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> En *Enter the dragon* la escena correspondiente se localiza entre los minutos cinco y seis.

<sup>26</sup> Albarrán Torres habla en este contexto y del título *Lake Tahoe* como un motivo tipo Rosebud, análogo al que famoso de *Citizen Kane* de Orson Welles (2012: 119).

### III.3. *Un tópico mexicano expresado de manera universal*

El mito o tema paradigmático de la ausencia del padre ya parece un tópico en la literatura y el cine de México<sup>27</sup>. Desde la búsqueda de Juan Preciado en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Los olvidados* sin padre de Luis Buñuel, hasta películas recientes como *Los mejores temas* (2012) de Nicolás Pereda, la “ausencia paterna” (Alveano Hernández [1998] 2001: 7) es un motivo recurrente. *Lake Tahoe* de Fernando Eimbcke da a este motivo, con su nítido minimalismo, una expresión universal. Transcribe el hermetismo mexicano adoptando los recursos estilísticos de un cine minimalista global con maestría y supera así la limitación nacional<sup>28</sup>.

## Bibliografía

- ALBARRÁN TORRES, César (2012): “Los domingos de Fernando Eimbcke”. En: Curiel de Icaza, Claudia/Muñoz Henonín, Abel (eds.): *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*. México: Cineteca Nacional México, pp. 113-120.
- ALVEANO HERNÁNDEZ, Jesús ([1998] 2001): *El padre y su ausencia*. México: Plaza y Valdés.
- BETZ, Mark (2010): “Beyond Europe: On Parametric Transcendence”. En: Galt, Rosalind/Schoonover, Karl (eds.): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford/New York: Oxford University Press, pp. 31-47.
- BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 274-310.
- (1997): “Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino”. En: Rost, Andreas (ed.): *Zeit, Schnitt, Raum*. Frankfurt: Verlag der Autoren, pp. 17-42.
- (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin (2007): “Shot-Consciousness”. En: *Observations on Film Art*, <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- DAWSON, Nick (2009): “Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*”. En: *Filmmaker*, <<http://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- EIMBCKE, Fernando (2015): “Impulso al vacío”. En: *Life and Style*, <<http://www.lifeandstyle.la/cultura/2015/02/25/cartas-a-lubezki-iii>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].

<sup>27</sup> Alveano Hernández se refiere a Paz y Rulfo ([1998] 2001: 7). Dice: “ese oscuro, enigmático y [...] ausente personaje que ha sido el padre en México” ([1998] 2001: 9).

<sup>28</sup> Por otra parte, Nicolás Pereda exagera en *Los mejores temas* el motivo de manera caricaturesca narrando la deseada, pero inverosímil, vuelta del padre en varias versiones contradictorias.

- GALT, Rosalind/SCHOONOVER, Karl (eds.) (2010): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- GROB, Norbert/KIEFER, Bernd/MAUER, Roman/RAUSCHER, Josef (2009): “‘Less is More’: Das Minimalistische als ästhetisches Prinzip”. En: Grob, Norbert/Kiefer, Bernd/Mauer, Roman/Rauscher, Josef (eds.): *Kino des Minimalismus*. Mainz: Bender/Ventil, pp. 7-25.
- KORESKY, Michael (2013): “Lost and Found: Lake Tahoe”. En: *ReverseShot*, <[http://reverseshot.org/reviews/entry/1528/lake\\_tahoe](http://reverseshot.org/reviews/entry/1528/lake_tahoe)> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- LIPTAY, Fabienne (2009): “Virtuoser auf einer Geige: Hou Hsiao-hsien”. En: Grob, Norbert/Kiefer, Bernd/Mauer, Roman/Rauscher, Josef (eds.): *Kino des Minimalismus*. Mainz: Bender/Ventil, pp. 221-241.
- MOTTE, Warren (1999): *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln/London: University of Nebraska Press 1999.
- PAZ, Octavio ([1950/1959] 1993): *El laberinto de la soledad*, ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

#### DVD

- EIMBCKE, Fernando (2009): *Lake Tahoe* (2008, México), Yume Pictures.

#### Páginas web

- <[www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv)> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- <<http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/todas-las-cartas/38071>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- <[http://www.imdb.com/title/tt0407246/awards?ref\\_=tt\\_ql\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0407246/awards?ref_=tt_ql_4)> [último acceso: 31 de agosto de 2015].