

10 AÑOS

DEL CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
ALFONSO REYES "FÓSFORO"





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enrique Graue Wiechers
Rector

Carola García Calderón
Directora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Manuel Elías López Monroy
Director de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas

Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora de Difusión Cultural

Hugo Villa Smythe
Director General de Actividades Cinematográficas

Anel Pérez Martínez
Directora de Literatura y Fomento a la Lectura

Carmina Estrada
Directora Punto de partida

Abril Alzaga Magaña
Directora Ejecutiva Festival Internacional de Cine UNAM

Maximiliano Cruz
Director Artístico Festival Internacional de Cine UNAM

10 AÑOS DEL CONCURSO DE CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ALFONSO REYES "FÓSFORO"

Coordinación editorial:
Nadina Illescas Villegas
Alma Estefanía Ricardo Hipólito

Diseño y composición gráfica:
Gloria Monserrat González Avilés
Laura Adilene Laurel Jiménez

La responsabilidad de los textos publicados recae exclusivamente en sus autores.

Los derechos de los ensayos pertenecen a los autores, se prohíbe la reproducción total o parcial de las obras sin el previo consentimiento de los autores.

2020-2022, México.



escuela
nacional de
artes
cinematográficas



FICUNAM



punto
de partida


cultura**UNAM**



UNAM
La Universidad
de la Nación

Índice

Presentación

Prólogo	1
1º Concurso de Crítica Cinematográfica Fósforo	4
Película: <i>El Cazador</i>	5
<i>The Hunter</i> , la explosiva estrategia del silencio	
por Juan Solís	6
Semblanza de Juan Solís	10
Rafi Pitts, el cazador furtivo perseguido	
por Julián Pensamiento	11
Semblanza de Julián Pensamiento.....	15
Película: <i>Poesía</i>	16
Un verso muerto va flotando en el río	
por Sergio Bárcenas Huidobro	17
Semblanza de Sergio Bárcenas Huidobro.....	20
Jurado del 1º Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	21
2º Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	22
Película: <i>De jueves a domingo</i>	23
Bifurcaciones	
por César Bárcenas Curtis	24
Semblanza de César Bárcenas Curtis	27
<i>De jueves a domingo: un road movie intimista</i>	
por Julián Pensamiento	28
Semblanza de Julián Pensamiento.....	32

<i>De jueves a domingo</i> o las geometrías del (des)encuentro	33
por Rubén Hernández Duarte	33
Semblanza de Rubén Hernández Duarte.....	38
Postales de la destrucción	
por Saúl Sánchez Lovera	39
Semblanza de Saúl Sánchez Lovera	42

Jurado del 2° Concurso de Crítica	
Cinematográfica "Fósforo"	43

3° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	44
---	-----------

Película: <i>Like someone in love</i>	45
<i>Tokyo stories</i>	
por Luis Cuervo Laffaye	46
Semblanza de Luis Cuervo Laffaye.....	50
No haces más que sufrir	
por Elizabeth Teresita Guzmán Martínez	51
Semblanza de Elizabeth Teresita Guzmán Martínez.....	55

Película: <i>Mitote</i>.....	56
Ensayo de crítica cinematográfica sobre la película <i>Mitote</i>	
por Axel Delie	57
Semblanza de Axel Delie	60

Película: <i>Polvo</i>.....	61
La tragicomedia del somos o nos hacemos	
por David Alberto	62
Semblanza de David Alberto.....	65

Jurado del 3° Concurso de Crítica	
Cinematográfica "Fósforo"	66

4° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	68
Película: <i>P3ND3J05</i>	69
<i>P3ND3J05: la juventud desde Perrone</i>	
por Adalberto Pagola Santiago	70
Semblanza de Adalberto Pagola Santiago	73
El grito silente de Ituzaingó. <i>P3ND3J05</i> de Raúl Perrone	
por Adrianna Maldonado Montelongo	74
Semblanza de Adrianna Maldonado Montelongo	77
Película: <i>El lugar del hijo</i>	78
<i>El lugar del hijo: fantasía activista-social sobre la muerte de un</i>	
<i>padre kafkiano</i>	
por Jorge Luis Tercero Alvizo	79
Semblanza de Jorge Luis Tercero Alvizo	83
 Jurado del 4° Concurso de Crítica	
Cinematográfica "Fósforo"	84
 5° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	86
Película: <i>El regreso del muerto</i>	87
<i>Memento homo, quia pulvi es...</i>	
por Paola Sofía Serrano Bravo	88
Semblanza de Paola Sofía Serrano Bravo	91
Película: <i>Los Ausentes</i>	92
La simulación terapéutica (o la aventura de los prerrafaelistas	
argentinos)	
por Jorge Márquez	93
Semblanza de Jorge Márquez	96
Las imágenes del silencio	
por Lucero Fragoso	97
Semblanza de Lucero Fragoso	101
<i>Los ausentes</i> , de Nicolás Pereda	
por Alonso Ríos González	102

Semblanza de Alonso Ríos González.....	106
Jurado del 5° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	107
6° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	108
Película: <i>Rastreador de estatuas</i>.....	109
La lobotomía de Ariadna	
por Joshua Sánchez	110
Semblanza de Joshua Sánchez.....	112
Un viejo baúl	
por Arantxa Luna	113
Semblanza de Arantxa Luna.....	116
Película: <i>Epitafio</i>	117
La conquista introspectiva	
por Silvia Itzel Bravo Rangel Semblanza	118
de Silvia Itzel Bravo Rangel.....	121
Película: <i>Cuerpo de letra</i>.....	122
Las voces invisibles de la noche	
por Ulises Flores Hernández.....	123
Semblanza de Ulises Flores Hernández	127
Jurado del 6° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	128
7° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	130
Película: <i>Kékszakállú</i>	131
<i>Kékszakállú</i> . Del dinamismo y el placer visual	
por José Eduardo Zepeda Vargas	132
Semblanza de José Eduardo Zepeda Vargas	136

Todas las vigiliass del mundo por Rafael Guilhem	137
Semblanza de Rafael Guilhem.....	141
Jurado del 7° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	142
8° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo".	144
Película: <i>La telenovela errante</i>.....	145
<i>La telenovela errante: la farándula del "retornado" chileno</i> por Rodrigo Arturo Urbina González	146
Semblanza de Rodrigo Arturo Urbina González	149
Caleidoscopio de <i>La telenovela errante</i> por Emilio Sánchez Galán	150
Semblanza de Emilio Sánchez Galán.....	154
El cine será colectivo o no será: <i>La telenovela errante</i> de Raúl Ruiz por Carlos Rgó	155
Semblanza de Carlos Rgó	158
Película: <i>La compañía que guardas</i>	159
<i>La compañía que guardas: memoria frente al mar</i> por Magaly Olivera	160
Semblanza de Magaly Olivera	163
Jurado del 8° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	164
9° Concurso de Crítica Cinematográfica Fósforo	166
Película: <i>Titixe</i>	167
<i>Titixe: el llamado de la tierra</i> por Natalia Durand	168
Semblanza de Natalia Durand	172

De la sugestión figurativa y de la concomitancia discursiva en <i>Titixe</i> por Layla Al-Azzam Amezcua.....	173
Semblanza de Layla Al-Azzam Amezcua	177
 Jurado del 9° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo"	 178
 10° Concurso de Crítica Cinematográfica Fósforo.....	 180
 Película: <i>Longa noite</i>	 181
Pernoctar en la memoria por Diana Galán.....	182
Semblanza de Diana Galán.....	186
El dolor de los otros en <i>Longa noite</i> por Elizabeth Limón	187
Semblanza de Elizabeth Limón.....	190
<i>Longa noite</i> : dolores arraigados y miradas distantes por Lalo Ortega	191
Semblanza de Lalo Ortega.....	195
 Jurado del 10° Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo".....	 198

PRESENTACIÓN

La Universidad Nacional Autónoma de México ha desempeñado un papel protagónico en la historia y en la formación de nuestro país. Las tareas sustantivas de esta institución pública, autónoma y laica son la docencia, la investigación y la difusión de la cultura.

En este sentido, para la Máxima Casa de Estudios al ser generadora de conocimiento llevada a la práctica en distintas áreas y formado numerosas generaciones de universitarios y universitarias que con su desempeño han puesto en alto el nombre de la Universidad y del país, es fundamental continuar con esta misión para dar a conocer el talento que se crea tanto en las aulas como en sus espacios y permanecer fortaleciendo a la comunidad universitaria y más allá.

De esta forma celebramos diez años del concurso de crítica cinematográfica que lleva por nombre Alfonso Reyes “Fósforo” quien, junto con Martín Luis Guzmán, fueron pioneros de la crítica en el idioma castellano. Concurso que surgió por iniciativa de la Dirección General de Actividades Cinematográficas – Filmoteca UNAM, con la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y el Festival Internacional de Cine UNAM –FICUNAM- para promover el pensamiento crítico y que nos ha permitido colaborar estrechamente, también con la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas y la Dirección de Literatura y Fomento a la Lectura, con el apoyo de la revista *Punto de partida*.

Este concurso se realiza con la primera edición del FICUNAM en 2011, y tiene como propósito brindar las herramientas para la elaboración de una crítica cinematográfica y fomentar el crecimiento de mentes igualmente críticas y nuevos talentos en el rubro fílmico. Además de apoyarse a partir de la tercera edición del Festival (2013) en un curso-taller de dos días impartido por los reconocidos críticos e investigadores de cine Jorge Ayala Blanco y Arturo Aguilar. De esta forma han surgido diversas plumas que luego de su participación y el haber ganado el concurso en sus distintas categorías, principalmente en la de Licenciatura, Posgrado y Exalumnos, les ha permitido desarrollar más su trabajo y participar en espacios dedicados a la crítica de cine.

En la quinta edición del FICUNAM (2015), y continuando con el ánimo de proponer una nueva mirada al cine contemporáneo, se estableció el Jurado Fósforo, conformado por los ganadores de las diferentes categorías del concurso. Dicho jurado tiene el privilegio de otorgar un premio a la que considere la mejor película del FICUNAM.

“Todo arte produce artículos de comercio, objetos de compra-venta, y el que paga es el público. A los intereses de éste conviene que el nuevo arte cinematográfico esté vigilado de cerca por la crítica.” Ideas de Alfonso Reyes en 1915 y que refiere Xavier Villaurrutia (escritor y también crítico de cine) en el prólogo del libro que compila la crítica cinematográfica que Villaurrutia escribió para las revistas *Hoy*, de 1937 a 1941, y en *Así*, de 1941 a 1943 (*Cuadernos de Cine*, núm. 18, publicado por la Dirección General de Difusión Cultural en 1970).

El curso natural de todo arte es evolucionar y la crítica cinematográfica no es la excepción. Lo constatamos en los escritos de autores de las principales revistas internacionales: la francesa *Cahiers du Cinema*, la británica *Sight & Sound*, la Canadiense *24 Images*, la española *Dirigido por y*, sin duda, las editadas en nuestro país como *Cine mundial*, *Nuevo cine mexicano*, *Nitrato de plata*, *Otro cine*, por mencionar algunas del boom de publicaciones sobre crítica cinematográfica que surgieron en las décadas de los 60, 70 y 80 del siglo pasado; sin dejar de mencionar las más actuales *Cinemanía*, *Cine Premiere*, *Toma*, entre otras. Cabe mencionar que durante la llamada Época de Oro también surgieron diversas publicaciones y suplementos periodísticos.

Sin duda el ejercicio de la crítica cinematográfica ha formado parte de nuestra cultura cinéfila y gracias a concursos como el “Fósforo”, que felizmente llega a su primera década, comprobamos la necesidad de impulsar el pensamiento analítico de las nuevas generaciones y formar nuevos cuadros de críticos, y en la Universidad continuaremos con ese compromiso que es parte de su razón y de su misión.

Hugo Villa Smythe

Director General de Actividades Cinematográficas – Filmoteca UNAM

PRÓLOGO

Hay ciertos momentos en la historia que resultan significativos en algunos ámbitos de la cultura. La segunda década del siglo XX parece ser un momento determinante en el campo de los medios de comunicación. En 1916 se editó el "Curso de Lingüística General" de Ferdinand de Saussure, con lo que se inicia la reflexión racional y estructuralista sobre el lenguaje. En esa fecha se publicó "The Photoplay", del psicólogo social Hugo Munsterberg, texto que constituye la primera reflexión teórica sistemática sobre el cine. Ese mismo año también, el director norteamericano David W. Griffith estrenó su delirante obra maestra *Intolerancia*.

Es entonces cuando no solo se inaugura la crítica cinematográfica en nuestro idioma, sino que con ella principia también una manera de reflexionar sobre el cine que va más allá de lo que tradicionalmente solemos entender como crítica. En junio de 1916, Alfonso Reyes publica sus primeros textos sobre cine, presentados en la sección del semanario "España" con el título de *Frente a la pantalla*, y firmados a partir de entonces con el seudónimo, compartido con Martín Luis Guzmán, de "Fósforo". Nombre que, desde su fundación hace diez años, apadrina este concurso de crítica cinematográfica.

Celebrando los 60 años de la Filmoteca de la UNAM, es oportuno recordar la importancia de una serie de publicaciones editadas por la UNAM desde la década de 1960. La colección *Cuadernos de cine* permitió por primera vez en nuestro país conocer algunos textos fundamentales de la crítica y la teoría cinematográfica. Ahí se publicaron textos de Eduardo Lizalde sobre Luis Buñuel y de Salvador Elizondo sobre Luchino Visconti. En esa serie se presentaron panoramas sobre el cine polaco por Nancy Cárdenas, el cine italiano por José de la Colina, el cine checoslovaco por Emilio García Riera, el cine japonés por Francisco Pina y el cine norteamericano por Jorge Ayala Blanco.

Uno de los primeros tomos de la colección *Cuadernos de cine* se tituló precisamente "Frente a la pantalla", y presentaba por primera vez de manera

accesible a los jóvenes estudiantes de aquella época algunos de los más saboreables ejemplos de prosa motivada por el cine. Se trataba justamente de una antología de textos escritos por ese ubicuo personaje bautizado como "Fósforo". Alfonso Reyes, para quien no había película mala, "pues siempre existirá un claroscuro, una imagen que valga la pena", era consciente del menosprecio con el que se veía al cine a principios del siglo XX, pero no se deja doblegar por el prejuicio. "Fósforo" reconoce el valor de Chaplin cuando escribe que con su personaje del vagabundo "el cine ha inventado una mecánica nueva, una nueva estética del ademán y del gesto" y reivindica la importancia de la experiencia perceptiva en el cine, al que llama "simbolización luminosa del movimiento". En sus textos encuentra siempre la confirmación de una valoración pionera en aquella época y lo advierte cuando afirma que "el cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa". Años después, cuando Reyes recupera sus crónicas cinematográficas anuncia la defunción del autor. Escribe entonces: "He querido buscar un epitafio para Fósforo, parece que me decidí por este: aquí yace uno que desesperó de ver revelarse un arte nuevo".

La crítica cinematográfica no suele tener buena crítica. Los realizadores, con frecuencia, tienden a sobredimensionarla, los espectadores, en general, parecen ignorarla y los productores, con indiferencia, se jactan de menospreciarla. Y sin embargo, se mueve. Cuando se realiza con consciencia, la crítica de cine no es sólo descripción sino reflexión, no es solo crónica sino hermenéutica. Puede iluminar y complementar la obra audiovisual y extiende el placer del texto cinematográfico. En algunos casos no es solo texto sino buena literatura. Reivindicando el valor de este nuevo territorio, Reyes afirmó: "Conviene salir al paso a las exigencias de la vida, una nueva literatura, una nueva crítica -la del cinematógrafo- son ya indispensables".

Hacia allá apunta la labor de quienes participan en este concurso del que hoy celebramos con entusiasmo su primera década, y que se ha convertido en un valioso referente de la reflexión sobre ese jardín de las delicias que es el cine.

Manuel López Monroy

Nota: Las semblanzas de los autores corresponden al año en que fueron premiados en este concurso.



CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

PELÍCULA:

EL CAZADOR

Dir. Rafi Pitts
Irán-Alemania, 2010

THE HUNTER, la explosiva estrategia del silencio

Por Juan Solís
Premio Categoría Posgrado

*Era un individuo
de esos que se callan por no hacer ruido;
perdedor asiduo
de tantas batallas que gana el olvido*

Joaquín Sabina

¿Por qué tuvimos una revolución? Tal es la pregunta con la que el cineasta iraní Rafi Pitts culmina una lúcida carta dirigida el pasado 24 de diciembre de 2010 al presidente de Irán, Mahmoud Ahmadnejad, cuestionando la condena a seis años de prisión dictada cuatro días antes contra los cineastas Jafar Panahi (*El círculo*) y Mohamad Rasoulof, por planear la realización de una película que constituía —según las autoridades— “propaganda contra la República Islámica”.

¿Por qué tuvimos una revolución?, quizá se pregunta en silencio el vigilante nocturno y cazador aficionado Ali, personaje principal de *The hunter*, quinto largometraje de Rafi Pitts (Irán, 1967), que constituye al unísono una metáfora visual sobre la vigilancia y una reflexión poética sobre la venganza como posibilidad latente de fuga ante el silencio impuesto; una severa crítica a la revolución islámica, a treinta y dos años de su triunfo, desde la perspectiva de las víctimas colaterales; una historia marginal construida a partir de un sistema de marcos que la incluyen y la excluyen simultáneamente; una lúcida denuncia política desde la ficción que coincide, en lo esencial y lo temporal, con la posición del cineasta ante el injusto encarcelamiento de sus colegas, pertenecientes, como él, a una lúcida generación de realizadores iraníes que integra a figuras consagradas como Abbas Kiarostami (*El viento nos llevará, Copia fiel*), Majid Majidi (*El color del paraíso, Los niños del cielo*) y Bahman Gobadi (*Las tortugas pueden volar, Los Gatos Persas*), entre otros.

La historia, escrita y protagonizada por el mismo Pitts (el actor que de inicio haría el personaje llegó seis horas tarde el primer día de grabación y su lugar fue tomado por el director), narra un episodio en la vida de Ali, quien luego de abandonar la prisión trata de reintegrarse a la cotidianidad de la moderna Teherán, al lado de su bella esposa, Sara (Mitra Hajjar) y de su hija de seis años, Saba (Saba Yaghoobi), hasta que ambas son asesinadas: la primera en un fuego cruzado entre grupos rebeldes y la policía iraní; la segunda, en circunstancias desconocidas, dejando al ex convicto en calidad de rencorosa víctima de las circunstancias sociales, burocráticas, policiales e históricas de su país, lo que lo conduce a tomar venganza.

Sin caer en el terreno del panfleto, la película asume una posición política desde el inicio. Cual denuncia a media voz, la cámara recorre una imagen captada en 1980: a un año del triunfo de la revolución que culminó con el régimen del Sha Mohammad Reza Pahlevi, los miembros del Pasdarán (Ejército de los Guardianes de la Revolución Islámica) festejan a bordo de sus motocicletas a punto de avanzar sobre una bandera estadounidense pintada en el piso. La fotografía, captada por la cámara de Manoocher Deghati —tenso y violento símbolo a cuya vera iconográfica creció la generación de Pitts—, sirve como epílogo visual de la historia: la violencia latente en el Pasdarán es la que habita en Ali, furia concentrada a fuerza de someterse al silencio, al trabajo nocturno que le dificulta la convivencia con su familia, al sistema burocrático que lo obliga a horas de espera para que pueda obtener información sobre el paradero de su esposa y su hija. Pero la imagen también amedrenta: los defensores de la Revolución se han transformado en cuerpos policiacos que acechan al individuo en defensa del Estado, que amenazan y asesinan, que ejercen la violencia contra los civiles.

La pequeña y trágica historia de Ali no tiene cabida en el marco de la Gran Historia de la revolución triunfante, de la que en pantalla se tiene vaga noción sólo a partir de elementos sonoros: las palabras del Ayatola Jomeini emitidas por la radio del auto del protagonista: irónicas promesas de cambio, ruido de fondo que potencia la soledad del individuo.

Los diálogos son mínimos; buena parte son interrogatorios en los que la luminosa presencia de las autoridades contrasta en el plano-contraplano con los tonos pálidos de los ciudadanos víctimas, como el azul y el negro que envuelven el rostro de Ali cuando le informan de la muerte de su esposa. El peso narrativo está

en el extraordinario trabajo histriónico de Pitts y en la no menos excelsa labor del cinefotógrafo Mohammad Davudi (*El color del paraíso*, Baran, *It's winter*), quien parece guiar todo el discurso visual de la cinta a partir de un doble encuadre. Si los límites de la cámara o la pantalla marcan una primera frontera de lo visible, Davudi recurre insistentemente a un doble encuadre delimitado por marcos de ventanas, pilares que sostienen autopistas, árboles, ramas, acantilados, elementos que en la composición visual reducen el campo de acción del personaje y resaltan su aislami-miento.

El individuo se pierde en el paisaje urbano: Ali es un punto oscuro en la picada total que registra las escalinatas por las que asciende a su departamento, y que al llegar al mismo se transforma en una silueta, una sombra que atraviesa los rectángulos de concreto que saturan el encuadre. Ali es esa figura que se pierde en texturas visuales modernas y homogéneas como un lote de carros blancos o en deprimentes paisajes industriales neoexpresionistas. Es el ser que, comulgando con la modernidad, adquiere condición ontológica a partir de su dispositivo de movilidad urbana: un carro verde en el que transita por la capital iraní (color que, a decir del director, tiene un significado más personal que político: el renacimiento del individuo), el ser que una vez a pie casi se diluye en el paisaje nocturno. Ali es el ciudadano que en interiores —gracias a una magistral división lumínica del espacio— transita entre zonas luminosas por senderos de sombras.

Pero Ali es también cazador y su territorio es la naturaleza. De ahí que, una vez perpetrada la venganza (con notable evasión de la cámara subjetiva), el hombre emprenda la huida a la costa y posteriormente al bosque. Los motivos para asesinar a dos policías desde una colina cercana no son claros. El cine de Pitts genera preguntas, no ofrece respuestas. Una hipótesis: los policías son el dispositivo represor del Estado revolucionario, el mismo que por algún motivo encarceló a Ali y el que, luego de liberarlo, fue cercándolo sistemáticamente, potenciando su violencia en los laberintos burocráticos, provocando su reacción a partir de la ausencia de información clara sobre las violentas muertes de su esposa y su hija. Los policías uniformados representan ese sistema social contra el que Ali, en tanto individuo, se rebela, y al hacerlo revela su ser. Ali acecha, ataca y huye al único terreno en donde la vulnerabilidad hermana al cazador y la presa.

Así en la urbe como en el bosque, la cámara se mantiene a una distancia pertinente, se desplaza lentamente y utiliza las mismas estrategias para reducir al hombre a su insignificante papel en el paisaje. El bosque es la otra parte del laberinto urbano, la parte lúdica de la división espacial que en la urbe se pretende racional. Luego de cambiar de carro, Ali huye para volcarse en una curva. Sale del vehículo y se interna en el bosque en donde no tardará en ser aprehendido por un par de policías. Rodeados por una densa niebla, se extravían. El cazador capturado no habla, se deja guiar por los uniformados en el laberinto de árboles. Bajo la lluvia hay sitio para una última sorpresa: ante el mutismo de Ali un policía revela su inconformidad con su trabajo y al aceptarla se rebela contra su prepotente compañero, que es policía por vocación.

El cazador lo tiene en la mira, ha descubierto al hombre bajo el uniforme, un ser vulnerable al ansia de venganza. El final será un fortuito cambio de roles, la materialización de una fina estrategia en la que el cazador usa el vestuario de la presa no como camuflaje, sino como carnada, para morir abatido por las balas de una venganza ajena saliendo de una tarkovskiana cabaña (prestada en comodato a Lars von Trier para *El anticristo*).

¿Por qué tuvimos una revolución?, pregunta Rafi Pitts a las autoridades revolucionarias de Irán, y es la misma interrogante que su personaje nunca hace en la película, pero que siempre flota alrededor de su silencio. Y en ese cuestionamiento, latente y constante como los sonidos que ambientan ciertas secuencias de la película, radica la subversión contra un régimen que pretende monopolizar la verdad. La explosiva estrategia de Ali es preguntar callando, la de Pitts es filmar preguntando. La respuesta, en todo caso, como ya lo había dicho Bob Dylan, está flotando en el viento.

Juan Solís

Ciudad de México, 1974

Estudió Comunicación y Periodismo en la ENEP Aragón. Es maestro en Historia del Arte por la UNAM. Ha trabajado en el diario *El Universal* y en el Museo Nacional de Arte, donde diseñó piezas videográficas y curadurías filmicas para las exposiciones *Alfonso Reyes y los territorios del arte* (2009) y *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte* (2010). Fue el encargado de hacer la selección fílmica para la exposición *Los rostros del mexicano* (2009-2010), que se exhibió en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, Bélgica. Ha participado como ponente en dos ediciones del Coloquio Internacional de Historia del Arte del IIE, en el Primer Coloquio de Periodismo Cultural y como moderador en el Coloquio Internacional de Cine Mudo en Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenarios. Piezas videográficas de su autoría se han expuesto en más de veinte museos de la República Mexicana. Es candidato al grado de doctor en Historia del Arte por la UNAM.

Rafi Pitts

el cazador furtivo perseguido

Por Julián Pensamiento
Premio Categoría Ex Alumno

En la actualidad, el cine iraní cuenta con un nivel cinematográfico de altos vuelos, pues ha tenido una presencia muy favorable y venerada en los festivales de cine mundiales. Jafar Panahi y Abbas Kiarostami son los representantes más reconocidos y, tras ellos, viene un grupo de cineastas formado tanto en el extranjero como en la industria local, y que ha establecido una estética particular conocida como el Nuevo Cine Iraní. Rafi Pitts, en este caso, tiene una doble relevancia por el tema de su película *El cazador* (*The Hunter*, 2010) y el momento político que vive Irán.

Con un tema musical de estilo roquero e iraní *in crescendo*, la cámara se pasea sobre la fotografía pixeleada de Manoochehr Deghati¹, y nos va revelando a un grupo de soldados de la Guardia Revolucionaria montados en motocicletas a punto de pasar sobre la bandera de Estados Unidos pintada sobre el asfalto, el instante emblemático de la celebración del primer aniversario de la Revolución Islámica de 1979, y sobre la que corren los créditos de la película. La imagen sirve de apertura y recordatorio de los actuales valores islámicos: autónomos, antioccidentales, religiosos y populares.

En esta obra de Rafi Pitts, el mismo director interpreta a Ali Alavi (el actor principal contratado para el rol no se apareció el primer día del llamado, tal vez más por temor que por otra cosa), un ex convicto que trabaja como guardia nocturno en una ensambladora de autos, tiene una esposa y una hija a quienes apenas ve por las mañanas, y sale de Teherán para cazar en el bosque. Su vida rutinaria se narra en el primer segmento con las repeticiones circulares que cierran y empiezan en el momento en que Ali corta cartucho para cazar. Al siguiente día: la tragedia.

Ubicado en la época de las elecciones iraníes de 2009, durante un enfrentamiento

¹ Manoochehr Deghati. Fotógrafo iraní, comenzó como corresponsal de la agencia Sipa.

entre insurgentes y policías, mueren accidentalmente en un fuego cruzado la esposa y la hija de Ali. Él se enfrenta a la frialdad e indiferencia de la policía cuando trata de saber de ellas, y tiene que sortear los vericuetos e interrogatorios policiacos. Cuando por fin reconoce el cadáver de su hija, la resolución está tomada. En su carro verde busca un paraje que le permita cazar autos a la distancia. Ensayo su puntería y dispara a una patrulla, matando a dos oficiales.

No regresa a la ciudad, se hospeda en hoteles y escapa, hasta que la policía lo persigue en la carretera, se vuelca en la niebla y es capturado. De forma casi imperceptible, la naturaleza del relato gira para hacer de Ali testigo del conflicto entre los policías captores: uno es veterano y corrupto, mientras el segundo sólo cumple su servicio militar y defiende a Ali de que sea asesinado por su superior, que quiere deshacerse de él; sin embargo todos se pierden en el bosque. En permanente silencio desde el hallazgo de su hija, Ali sigue las instrucciones del segundo oficial, pensando que de esa forma puede liberarse.

En la narrativa de Rafi Pitts nada parece gratuito. Todo sucede con apabullante sencillez. La precisión con que cuenta la vida rutinaria de Ali sucede en los encuadres fijos de acciones sencillas. Minimalismo del relato: solamente lo esencial es presentado. El silencio en el que vive apenas se acaba cuando está con su familia paseando, sin que sea necesario escuchar el diálogo; en su trabajo no es muy conversador y la dinámica de la ciudad le es ajena. Su familia es su pequeño gran paraíso que revienta vapor cuando cae el agua en el techo del carro en el autolavado, mientras convive con ellos dentro. Se resigna a las limitaciones de su trabajo, y sus salidas al bosque son otro oasis respecto de la rutina. En contraste, Teherán aparece moderna y autómata, gris e impersonal, grandes columnas que sostienen autopistas y son la entrada a multifamiliares apenas distintos por el tipo de puertas. A pesar de que los colores en ningún momento son vivaces, ni los encuadres perfectos, Pitts no tiene ninguna prisa en exagerar el ritmo ni exaltar las escenas. Son lo que son: la misma ruta que cubre en la fábrica al vigilar; sus recorridos en las autopistas, de camino a casa, escuchando a un locutor de discurso moralizante; las elipsis de todo un día al cortar cartucho con falso *raccord* (corte de aparente continuidad), para continuar su noche de cacería al lado de la fogata.

Al perder a su familia, tampoco el ritmo se acelera ni los encuadres cambian; todo se mantiene como una rigurosa contemplación, pues para Pitts es el instrumento adecuado de impresión de la realidad. Inclusive al estar en el paraje de la autopista

acechando a lo lejos a una probable víctima, el seguimiento de la cámara se vuelve impactante, brutal, al escucharse en *off* (fuera de cuadro) los disparos y verse el resultado inmediato: la patrulla se desvía y se detiene al morir el conductor, sale el segundo policía y es asesinado a distancia. Raffi Pitts declara: "No quería que la audiencia sintiera la gratificación de ver a un hombre morir, así que quité el sonido. Cuando cae al suelo y hay silencio, podrías sentirte más incómodo que si hubiera mantenido el sonido del tráfico."² Y lo logra magistralmente.

Consciente de sus recursos, Pitts procura que la tensión dramática crezca y no se deja seducir por ello para acelerar el montaje. Cuando Ali es perseguido en la carretera y ésta se vuelve peligrosa por la humedad y la niebla, tanto la patrulla como él derrapan y es Ali quien se accidenta. En una primera instancia asumimos que el accidente se debe a la falta de visibilidad; en otra, podemos pensar que la niebla es la representación del limbo moral en el que se encuentra Ali, pero en el que circunstancialmente derrapan los policías, que son tanto los servidores públicos como los peores enemigos del primero, quienes piensan y aplican la justicia a su modo.

En general, no es un relato que juzgue y tenga prejuicios contra el protagonista. Todas las instancias narrativas trabajan para presentar un contexto hostil e inamovible ante un hombre sencillo y retraído, sin grandes pretensiones, más que una vida normal. Prescindir de los largos planos en las secuencias para usar sólo lo necesario: una economía de recursos narrativos, pues cada espacio alrededor de Ali interactúa a pesar de su constante estatismo, pero la dinámica reside en la cadena de sucesos.

No recurre a una compleja pista sonora que musicalice *empáticamente* la noticia de la muerte de su familia, la muerte de los patrulleros en la autopista, la persecución y el final de la película. Pitts nos demuestra que esos recursos sobran y no se necesitan para subrayar la fuerza de una historia. Con la duración de la imagen final, uno se toma el tiempo de reflexionar en pantalla acerca del relato, y hay que tomar en cuenta la foto inicial, la celebración de la Revolución Islámica, porque con ella Rafi Pitts pregunta: ¿en dónde quedó todo eso?

Aunque *El cazador* ya ha tenido presencia en festivales internacionales de cine en 2010, en realidad no se ha exhibido propiamente en Irán. Y tal vez eso no suceda mientras se mantenga el cuestionado gobierno reelecto de Ahmadinejad. Este sencillo relato adquiere una dimensión política de principio a fin. El uso de la foto

² "Iranian film shows cold post-revolutionary society", Al Arbiya News Channel (<http://www.alarabiya.net/articles/2010/12/20/130336.html>)

Manoocher Deghati al inicio coloca la película de un solo trazo en el terreno de la discusión política con un discurso de ficción cinematográfica.

A la política se le puede confrontar en sus términos, pero Pitts prefiere hacerlo con la precisión de su discurso cinematográfico. Con este largometraje pone en tela de juicio los valores tan cimentados del gobierno iraní en la actualidad. Aunque desde el inicio del proyecto no tenía relación con las pasadas elecciones del 2009, en las que el Partido Verde “perdió”, se contextualizó casi en automático, dejando de trasfondo la inconformidad de un segmento de la población contra el gobierno de carácter dictatorial, que protege sus valores estructurales ante cualquier enemigo que amenace al sistema.

Como ejemplo, en noviembre de 2010, el gobierno arrestó por seis años a Jafar Panahi y Muhammad Rasoulof, dejándolos junto con otros cineastas sin la posibilidad de filmar durante veinte años más. Desde su residencia en París, Rafi Pitts y otros realizadores iraníes han convocado a protestas por esos absurdos arrestos. “Es como si nos lloviera cemento encima”³, afirma. Cada uno aporta con su obra y presencia a la concientización con discursos que no son panfletarios, unidimensionales, políticos. Pitts lo hace con el virtuoso minimalismo del relato, austero y melancólico, de un cazador depredado por la sociedad en la que vive. De esa forma demuestra que un cine de alcances narrativos o poéticos puede ser incluso más político, teniendo la pantalla como su mejor estrado.

³ Tomado de la entrevista de Innes Kappert (<http://www.taz.de//leben/film/artikel/as-if-it-were-rainincement-on-us>)

Julían Pensamiento

Ciudad de México, 1972

Estudió guion y realización en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Escribe análisis y reseñas cinematográficas en el blog filmofilias.blogspot.com y mantiene la cuenta de Twitter @jpensamiento. Alterna su trabajo con producciones independientes de tipo documental, así como para instituciones públicas y de salud.

PELÍCULA:

POESÍA

Dir. Lee Chang-Dong
Corea del Sur, 2010

Un verso muerto va flotando en el río

Por Sergio Bárcenas Huidobro
Premio Categoría Licenciatura

Poesía, Lee Chang Dong y las nuevas caligrafías del cine coreano

Amanece en una provincia adormecida en la Corea del Sur de nuestros días. Una jovencita, de alrededor de catorce años, sube al borde de un puente carretero y se mata arrojándose al río. Al mismo tiempo, en el poblado más próximo, una mujer de casi setenta años, que vive acompañada de su nieto de quince, acude al médico por una dolencia menor y le diagnostican Alzheimer, en fase temprana. La anciana, de nombre Mija, se gana los días cuidando y aseando a un hombre mayor poco apto para valerse por sí mismo.

Casi al tiempo en que Mija decide inscribirse a un modesto taller comunitario para aprender a escribir poesía, descubre que su nieto ha participado, junto con cinco compañeros de clase, en violaciones sistemáticas a la alumna que terminó lanzándose a las aguas. Mientras el viento arrastra su capacidad para recordar detalles mínimos y las palabras más comunes, la posibilidad de escribir un poema se le revela como el último asidero de su memoria, una forma inédita de observar todo lo que creía conocido y el único sendero para comprender el horror mudo de lo que ha descubierto, emprendiendo así la salvación de su nieto. La escritura como traducción urgente de lo que irremediablemente se olvida. La escritura como exorcismo de lo que resiste y se entierra en el alma.

Hay que detenerse, primero, en el alivio que provoca una sensible y respetuosa traducción: *Poesía (Shi)*, Corea del Sur, 2010), de Lee Chang-Dong, es presentada este mes en México como parte de la sección Trazos del primer Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (FICUNAM) sin ninguna alteración de su escueto, cristalino y sucinto título original, que resume y completa

el resto del filme con la ajustada transparencia de un haiku.

No obstante, el quinto largometraje del filósofo devenido activista, luego dramaturgo, luego cineasta, está trazado con la fluidez narrativa de la escritura en prosa, reta los tópicos de estilo que nos sugeriría su título y se acerca sin artificios a ritmos y escenarios abiertamente realistas (el abuso sexual entre compañeros de clase, la discapacidad eréctil de un hombre mayor), o cotidianos hasta el desconcierto (un nieto que se indigna ante la obsoleta tecnología de su teléfono, la abuela que lo riñe por no levantar sus calcetines).

La capacidad de sugerencia, el bordado de sensaciones que evitan lo obvio y lo explícito, no brotan de imágenes poéticas ni de simbolismos, sino de un realismo delineado a pulso fino, a veces cercano a la parábola, otras al susurro. Los primeros minutos dan una pista velada de la forma en que podría leerse el relato: la palabra (el ideograma) “poesía” aparece sobreimpresa, como flotando, sobre el cadáver boca abajo de la niña ahogada.

Y es este hábil naturalismo de secuencias y personajes la apuesta de Chang-Dong para mantener al espectador a una distancia respetuosa y cálida, lo suficientemente cercana para intuir el dolor y el rumor de un oleaje trágico, lo suficientemente lejana para mantenernos conscientes de la forma y la precisión sosegada de elipsis e ideas, vertidas en el guión con el ritmo orgánico que tiene la respiración durante el sueño.

El ajustado matrimonio entre montaje y sobriedad actoral, el tierno encariñamiento del autor con sus criaturas, la suavidad casi silente de sus cuestionamientos éticos y provocaciones morales apenas dejan entrever a un cineasta en un dominio sereno y firme de su lenguaje: uno que muestra en vez de contar. La modestia estilística del conjunto puede incluso hacer pasar inadvertidos planos y composiciones de complejidades poco obvias donde la relación entre lo que sucede, lo que se dice y lo que sucede en el fondo requiere una atención cuidadosa.

No hay banda sonora alguna en *Poesía*, ni colores dominantes en la paleta fotográfica, tampoco primeros planos ni movimientos de cámara que rebasen el mínimo indispensable, pero tampoco ocasión para que el espectador repare en ello. El desarrollo dramático entero descansa en dos piernas: por un lado, en la portentosa y matizada interpretación de Yoon Jeong-Hee, ícono del cine coreano

de los setenta, rescatada del retiro como Mija, en un papel de veracidad lacerante. Por el otro lado está la ya descrita naturaleza narrativa de su guión, escrito por el cineasta y premiado en su respectiva categoría en el Festival de Cannes 2010, donde *Poesía* compitió también por la Palma de Oro, obtenida finalmente por *La Leyenda del Tío Boonmee* (con quien también compartirá salas durante el FICUNAM).

Llegada a su quinto largometraje (aunque es el primero en exhibición mexicana), la obra en proceso de Lee Chang-Dong aparece como un sendero propio hecho de variaciones, recurrencias e inquietudes que se cuestionan y responden unas a otras como destellos brumosos de un lado a otro de su filmografía: la pérdida del hijo en *Secret Sunshine* (2007), el agrio proceso de la enfermedad en *Oasis* (2002) o el suicidio como detonante argumental en *Peppermint Candy* (2000) encuentran en *Poesía* correspondencias, acaso ecos, respuestas o preguntas formuladas en otro tono.

Tomada así, como obra integral, la de Chang-Dong parece hablar como una de las más sólidas y exportables dentro del cine surgido en Corea del Sur a partir de la segunda mitad de la década de 1990, y que permitió una amplia difusión occidental del trabajo de Kim Ki-Duk, Park Chan-Wook, Bong Joon-Ho, entre los más recurrentes, o de éxitos comerciales de género como *Lazos de guerra* (Kang Je-Gyu, 2004), *My Sassy Girl* (Kwak Jae-Young, 2001) o *Todos los caminos llevan a casa* (Lee Jeong-Hyang, 2002). Es la surcoreana la cinematografía de mayor vigor, estímulo y alcance estético dentro de las orientales contemporáneas, y *Poesía*, seguramente, uno de los resultados definitivos de este proceso.

Sergio Bárcenas Huidobro

Ciudad de México, 1988

Narrador y periodista. Ha publicado cuento, minificción, crítica de cine y de artes visuales en *La Tempestad Universitaria*, en el volumen colectivo *¿Quién es la noche?* (MC Editores, 2009) y en medios digitales como el blog *Ágora*, de El Colegio de México. Ha trabajado para la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería. Actualmente trabaja en su tesis de licenciatura y forma parte del consejo editorial de la revista *Síncope en Línea*.

Jurado

**1º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Márgara Millán

Carlos Vega

Roger Alan Koza

Cristián Calónico



CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

Punto de partida 175
Septiembre-octubre 2012

PELÍCULA:

DE JUEVES A DOMINGO

Dir. Dominga Sotomayor
Chile-Holanda, 2012

BIFURCACIONES

Por César Bárcenas Curtis
Premio Categoría Posgrado

La agonía, la culpa y la resignación de la ruptura son los parajes de un viaje por las entrañas de una carretera infinita que se entrelazan para erigir la ópera prima *De jueves a domingo* (2012), de Dominga Sotomayor (Chile, 1985), quien construye de manera sutil y exacta un relato sobre lo inevitable de una separación a partir de trazos finos que dibujan de manera gradual y constante el desencanto y hastío de un matrimonio ante la aparente ingenuidad de sus dos pequeños hijos.

Con una serie de cortometrajes y reconocimientos internacionales en sus espaldas, Sotomayor ha desarrollado un estilo personal a partir de elecciones estéticas que ha cultivado en su peregrinaje por escuelas de cine tanto de Chile como de España, donde ha ido perfeccionando sus intereses y obsesiones, como ejemplifica su necesidad por desarrollar “una puesta en escena con una visión muy precisa y particular de una situación, pues a pesar de que pueda ser muy sencilla, también puede ser conflictiva”.¹ En este sentido, *Debajo* (2007) y *Videojuego* (2009) son algunas de sus propuestas que muestran, a partir de la utilización de un solo ángulo de cámara, esta búsqueda por utilizar “situaciones cotidianas, al parecer insignificantes, pero que pueden adquirir una perspectiva única”.²

De jueves a domingo se convierte en la cronología de un viaje de despedida de un matrimonio que se desvanece lentamente en cada kilómetro de la autopista. En un inicio, la cámara fija se convierte en testigo de una travesía que inicia en el apacible amanecer de un jueves, en el cual los pequeños Lucía y Manuel son intempestivamente arrancados de su cálida y protectora cama por Fernando y Ana, unos papás que en el claroscuro del alba emprenden el camino en busca de una parcela, propiedad del padre de Fernando, que se convierte en un lugar mítico e inalcanzable, un espacio de ensueño donde la vida pudo haber sido maravillosa

¹ Luis Felipe Zúñiga (2012), “Dominga Sotomayor, la directora de 26 años premiada por Sundance”, La Tercera, 31 de enero, <<http://diario.latercera.com/2012/01/31/01/contenido/cultura-entretenimiento/30-99067-9-dominga-sotomayor-la-directora-de-26-anos-premiada-por-sundance.shtml>> [Consulta: 6 de febrero de 2102].

² Ibídem

pero que al final sólo es una ilusión en la árida estepa chilena.

La obra refiere al paraíso perdido a partir de retratar con planos cerrados el auto como celda de confinamiento de una familia, en la que los silencios y las palabras entrelíneas preceden al rompimiento definitivo. Ante esto no hay piedad para Manuel, quien durante el recorrido, a pesar de verter súplicas y llanto para ir a una playa cercana, únicamente es recompensado con una zambullida en un riachuelo en medio de un paraje desértico donde no hay posibilidades de bucear como pretende su papá, quien sólo atina a flotar de manera inerte, lo que se convierte en una metáfora exacta de su estado emocional.

Por su parte, la fría distancia de Ana como síntoma inequívoco del quebranto de la relación sólo es anestesiada por el encuentro con un viejo amigo que aviva el deseo de ella por recordar y experimentar sensaciones pasadas de manera furtiva durante su estancia en un sitio para acampar. De esta forma, entre juegos infantiles, Lucía atisba serena y paciente el desconsuelo de su madre y su búsqueda por ser reconfortada ante el dolor que provoca una separación, acciones que, ante la curiosa mirada de la niña, pueden parecer incomprensibles, pero que con el paso del tiempo quizá adquieran sentido para ella.

En la tradición de un *road movie*, *De jueves a domingo* aplica los principios de este género cinematográfico a partir del desarrollo de una historia donde existe la necesidad contradictoria de unos personajes por cambiar, pero que también tienen una férrea añoranza del pasado.³ En este caso, cercano a la tradición de la obra de Wim Wenders, donde lo fundamental es filmar el mundo a partir de los detalles cotidianos más simples como esencia expresiva de los estados emocionales, el trabajo de Sotomayor utiliza la carretera como espacio para la construcción de un drama que permite contemplar la tragedia de la desintegración familiar, en donde, a diferencia de *Paris, Texas* (Wenders, 1984), no se vislumbran posibilidades de un reencuentro.

Con una inquisitiva fotografía que desnuda cada expresión y movimiento de los personajes, y apuntalada por majestuosas panorámicas del agreste pero entrañable paisaje chileno, *De jueves a domingo* logra capturar momentos de la vida de una familia que pueden ser ordinarios a primera vista, pero que son únicos e irrepetibles. A partir de un diseño de arte eficiente, la puesta en escena es sencilla y pulcra, sin que esto disminuya los ecos universales de la historia como los casos

³ Devin Orgeron (2008), *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Palgrave Macmillan, Nueva York, p. 5.

de *Bajo California: el límite del tiempo* (Bolado, 1998), *Una historia verdadera* (Lynch, 1999) y *Flores rotas* (Jarmusch, 2005), que delinean recorridos de personajes en busca del perdón y la redención, como quizá pretenden Fernando y Ana al brindarles a sus hijos la oportunidad de viajar juntos por última vez.

El ritmo del montaje es un elemento fundamental, a partir del uso de planos secuencia y cortes directos, para provocar una serie de sensaciones reposadas que permiten un acercamiento íntimo a personajes en situaciones límite que se pierden entre páramos inmensos que, como en el caso de Ana, deambulan en la oscura noche por la carretera tratando de escapar de lo ineludible. Sin embargo, en las antípodas de *El sabor de las cerezas* (Kiarostami, 1997), en donde un hombre busca ayuda para que lo entierren después de cometer suicidio, aquí no se impone una visión pesimista sino que se apuesta por la aceptación de que hay ciclos que se cumplen, y que para continuar adelante es necesario tomar rutas distintas.

Alejados de la decisión final de *Thelma & Louise* (Scott, 1991) y más próximos a la catarsis familiar de *Pequeña Miss Sunshine* (Dayton & Faris, 2006), los personajes de esta historia optan por celebrar, antes del ocaso dominical, una reunión familiar en medio del desierto como expresión purificadora que preludia un nuevo comienzo. Por lo tanto, *De jueves a domingo* es una obra lograda que se convierte en una caja de resonancia de amplio volumen, a partir de ser una gran parábola sobre las bifurcaciones de que está compuesto el largo y sinuoso camino de la vida.

César Bárcenas Curtis

Ciudad de México, 1973

Maestro en comunicación, guionista de cine e investigador. Estudió en la UNAM y en el CCC. Ha publicado en la revista de comunicación de la AMEDI.

DE JUEVES A DOMINGO: **UN ROAD MOVIE INTIMISTA**

Por Julián Pensamiento
Premio Categoría Ex Alumno

Por definición, un *road movie* es aquella travesía filmada a lo largo de un viaje, con obstáculos y peripecias, en la que el traslado a otro destino implica una introspección reveladora del protagonista, quien al salir de su rutina abre la posibilidad de conocerse aún más, reflexionar y tomar una decisión que cambia su vida para regresar con una conciencia renovada a la rutina de origen o no regresar. Dentro de esa fórmula cinematográfica existen variantes, pero en la ópera prima de Dominga Sotomayor *De jueves a domingo*, resultado de su estadía en el Talent Campus de la Berlinale durante 2011, la apuesta es otra. Primero, es minimalista porque se circunscribe sólo a lo que sucede entre Lucía (Santi Ahumada), de diez años, y su familia durante un viaje de la ciudad de Santiago hacia el norte de Chile, el último que realizará su familia en proceso de separación, donde su hermano Manuel (Emiliano Freifeld) de siete años, sólo busca divertirse y vivir su propio viaje, ajeno a la tensión que hay entre su madre Ana (Paola Giannini) y su padre Fernando (Francisco Pérez-Bannen). Empiezan los juegos para distraerse, pero la constante renuencia del padre resalta su distanciamiento, corta el frágil vínculo entre ellos y parecen trasladarse en automático a un destino: Fernando quiere mostrarles un terreno heredado que podría representar un futuro prometedor para la familia, a pesar de la inminente separación. Ana le sugiere que mejor alquile un cuarto en un hotel (sobreentendiendo "para que vivas solo"), pero él prefiere rentar ya un departamento. En el camino hacen una parada en un altar a un lado de la carretera dedicado a un ermitaño que perdió a su familia en un accidente y le dejan provisiones; después dan aventón a un par de adolescentes aventureras despreocupadas porque han corrido con suerte y comparten su *e-mail* con Lucía; llegan a un río para refrescarse y Manuel exige llegar a la playa, sin tomar en cuenta la fricción que hay entre sus padres como lo está notando poco a poco Lucía. Más adelante, encuentran a un amigo de Ana, el padre soltero Juan (Jorge

Becker), quien genera más tensión a la atmósfera entre ella y su esposo. Él los ayuda a salir con su combi de un riachuelo donde se atascó el Mazda 929 en el que viajan y, casi al final, se encuentran de nuevo con Juan y sus compañeros en un campamento, donde en una tertulia con fogata conocemos desde el punto de vista de Lucía la cercanía entre ambos amigos, para colmo de Fernando. Lucía trata de vivir su niñez disfrutando ver a su hermano hacer “bucitos” con las lecciones de su padre, jugando con el hijo de Juan, quien habla francés como loquito, pero la niña no puede conciliar el sueño en la casa de campaña cuando los adultos están conviviendo en la fogata: la inquietud, su incertidumbre le ha amargado el viaje.

En los anteriores trabajos de Dominga Sotomayor se puede encontrar la temática de la separación y los niños, quienes dentro de esa circunstancia la sobrellevan lo mejor que pueden, como en sus cortometrajes *Debajo*¹ y *La montaña*²; o aún la viven, como en *Videojuego*³, donde un niño raqueta el tenis virtual de su Wii en constante primer plano mientras la pareja se reparte pertenencias detrás de él, pero el padre no puede llevarse la televisión hasta que su hijo no termine el último set de su juego. A diferencia de *Cessna*⁴, donde el seguimiento documental de la pasión de un adolescente por la aviación y su primer viaje en un avión es retratado con una cámara en mano, en *Videojuego* la cámara se emplaza en un solo punto, ancla el primer plano del niño y él se convierte en el contrapeso de la pareja que se separa.

Ahora, en *De jueves a domingo*, el estilo minimal y contemplativo de Sotomayor es adecuado para adentrarse y dejarnos percibir la preocupación de Lucía ante lo que se le presenta. Por más que lo haya sabido de antemano, vivirlo en el último viaje de su próxima familia rota es algo que no se espera. Las escenas de Dominga no persiguen a los personajes en sus traslados espaciales, los dejan salir de cuadro y a nosotros suponerlos con el sonido en *off* (fuera de cuadro). *Debajo* y *Videojuego* muestran emplazamientos de lo importante, no aquella casi neurótica necesidad de mostrar todo en exceso.

Aquí también la cámara de la cinefotógrafa Bárbara Álvarez espera con paciencia que lo esencial suceda frente a su lente: al inicio de la película cuando Lucía es despertada, le cuesta tanto levantarse que su padre Fernando se la tiene que llevar cargando; salen de cuadro y reaparecen en la profundidad del campo donde está el Mazda 929 con la cajuela abierta, enmarcado por la cama abandonada y la

¹ *Debajo* (Chile, 2007).

² *La montaña* (Chile, 2008).

³ *Videojuego* (Chile-España, 2009).

⁴ *Cessna*, en el Canal Cinestación en Vimeo <<https://vimeo.com/productoracinestacion>>.

ventana. Ana termina de llenarla con provisiones y le pregunta casi en un murmullo a Fernando: “¿Estás seguro de que quieres que vaya?” Aunque a él en apariencia no le importe mucho, hace que ella suba y el conflicto aborda con ellos para acompañarlos en la travesía.

En el reducido espacio del carro, la cámara antifrenética deshilvana los espacios en *off* de cada escena, descubriéndolos sin prisa al mismo tiempo que Lucía cobra conciencia de lo que pasa entre sus padres, amparada en la inquietud de su hermano Manuel y descifrando sus diálogos entrecortados. Los emplazamientos parten de ella y se desenvuelven como espiral conforme los hermanos piden ir a las termas, dulces de Halloween o que los lleven en el techo del carro. La cámara intimista tampoco se deslumbra ante la apertura del paisaje, prefiere el espacio cambiante entre la familia, aunque a Manuel se le caiga algo del carro, se detengan a recogerlo y desde dentro veamos el machucón que el descuido del padre le ha dado a Ana; la cámara acompaña la alegría de Lucía y Manuel cuando por fin los pasean encima del capó del auto y después ella presencia la álgida discusión de sus padres desde afuera.

La presencia de los temas del compositor Manuel Alejandro se ponen de manifiesto cuando Ana hace cantar a Lucía una de sus canciones, como también en el campamento al corear “Quiero dormir cansado”, que abunda sobre la separación, el rompimiento de la pareja, y da pie para presentar esa metáfora visual de la soledad que es el desierto en el que termina el viaje, donde la madre se pierde indignada al descubrir que su esposo tenía todo preparado para vivir solo y Lucía la busca angustiada. Finalmente llegan al destino planeado por Fernando, suben todos a un montículo para ver sólo la extensión del desierto y darse cuenta de que no vale más entretenerse allí, mejor irse de una vez porque Ana sigue molesta, aunque más calmada. Fernando los apresura y se detiene un momento para regalarles de nuevo el viaje en el capó a los niños, pues es posible que sea la última vez que lo hagan o, al contrario, una de tantas más porque “querer dormir cansado y no despertar jamás, querer dormir profundamente y no despertar llorando, con la pena de no verse” se asemeja a ese desierto del que mejor huyen con los acordes de esta canción final en versión acústica que acompaña su regreso.

Sencilla, sincera, con economía de emplazamientos como decisión narrativa, Dominga Sotomayor y su equipo vuelcan el *road movie* hacia la mirada infantil sorprendida, temerosa, con una conmovedora historia sobre “una niña que se

debate entre estar consciente de lo que pasa con sus padres y querer ser niña durante un viaje”⁵.

⁵ "Thursday through sunday", por Mark Adams, crítico de cine en jefe de Screendaily.com <<http://www.screendaily.com/RegisterAccount.aspx?http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/-thursday-through-sunday/5037214.article>>.

Julián Pensamiento

Ciudad de México, 1972

Estudió guión y realización en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Escribe análisis y reseñas cinematográficas en el blog fifilmofilias.blogspot.com y mantiene la cuenta de Twitter @jpensamiento. Alterna su trabajo con producciones independientes de tipo documental, así como para instituciones públicas y de salud. En 2011, su reseña sobre la película *El cazador* (Irán-Alemania, 2010) fue premiado en el 1º Concurso de Crítica Cinematográfica "Fósforo".

De jueves a domingo

o las geometrías del [des]encuentro

Por Rubén Hernández Duarte
Premio Categoría Licenciatura

I. Un viaje, cuatro cabezas

El viaje escapa de sí mismo y huye para alcanzarse. Deja de ser pura autopista, puro trayecto punto-a-punto, para personificar el encontronazo de dos fuerzas antitéticas, casi enemigas, que a vuelta de llanta se reconcilian: la voluntad y la contingencia. Presa de curvas que no bien terminan cuando ya han resurgido, se erige como un viaje-persona, compañero y no designio de las cuatro almas que lo emprenden, los cuatro días que transcurren. Es desde que la casa queda atrás —allá en Santiago— y hasta el relieve último que supone regreso, vuelta atrás, desarticulación acaso.

De jueves a domingo (2012), título y lapso de este intrincado recorrido, parece ser el homónimo de un tiempo específico, soberano propio, donde el todo se condensa a través de la mirada itinerante depositada en el acontecer de dos ellos y dos ellas: una madre, un padre, un hijo, una hija que visitan brechas y carreteras chilenas a la espera, quizás, de arribar a distintos destinos (que no lugares) bifurcados en la mente de cada una, de cada uno, o bien, en el disenso silencioso.

Porque sin el viaje-persona, sin la unidad que deriva de los ojos fílmicos con que Dominga Sotomayor (Chile, 1985) selló este *road movie*, sólo quedaría paisaje y movimiento. Personas. Naturaleza. Lo contrario al argumento que la película enarbola, a manera de *shots* poéticos, para afirmar que la vida familiar —en ese caso— se (des)equilibra gracias a las fuerzas geométricas que subyacen a la identidad de cada miembro.

El viaje mismo resulta ser eso: el ir y venir de caprichos asociados con ser padre, madre, hijo, hija, esposos o hermanos. Atestiguamos, en ese tenor, la idea de vacacionar que los niños defienden. El ansia pronunciada de papá por visitar un terreno heredado, en desuso. La caducidad del matrimonio desde los ojos de la esposa (y luego de los de Lucía, la hija, que comienza a ver, a inquietarse). El viaje que estaba planeado y, pese a las tensiones de pareja, sigue en pie. Todo eso en un mismo devenir. En un cuadrado del que cada quien ha tomado (tensamente) una arista que ora jala, ora afloja.

II. Un auto, cuatro ruedas

Sucede entonces que el cuadrado familiar se resignifica en cuanto uno de sus cruces gana o pierde grados angulares de entusiasmo, de egoísmo, de ingenuidad. Las asimetrías descomponen equilibrios: lo que podría llamarse ilusión. Precisamente así se materializa *De jueves a domingo*: como el proceso homeostático que reajusta —o mejor dicho: deja para después— las luxaciones de un hogar en callada bancarrota. Bancarrota que, vale decir, mamá y papá fraguaron, y, al parecer, no ha cobrado sus intereses a los niños todavía. Y que, sin embargo, muy galileanamente dicho, no impide que la familia se mueva.

Ahí, justo ahí, es donde el largometraje (ópera prima, por cierto) garantiza su novedad. En tanto que ofrece al espectador una paleta de rutas visuales que se concatenan al transcurrir el viaje, muy al ritmo *road*, por otra parte este transcurrir rivaliza con la familia que lo emprende. La metáfora es paradójica: en el avanzar (mecánico e incesante) de la familia yace intrínseco su retroceso (retroceso de otra naturaleza, pero retroceso al final).

Todavía la metáfora resulta más intensa, más evidente, en esa cápsula de cuatro llantas que el equipo de Sotomayor hizo pasar por habitable: el Mazda 929 grisáceo, de pintura desgastada, pero, con todo, resistente al galope. Es ése el atuendo —por no decir que el cuerpo— del viaje-persona. Justamente ahí, dentro y fuera de sus fronteras, se esculpe tanto la gracia como el bochorno, tanto la paciencia como el ocio. El (des)encuentro.

Ese carro-arquitectura, retratado con minucia por Bárbara Álvarez, resulta símil de lo que a un hogar son las recámaras. Un mundo estratificado. Un mundo reformado por la vida humana que la película explora desde latitudes insospechadas. Un mun-

do que (plus del lenguaje cinematográfico) la cámara empata con casi todos sus cristales. ¿Qué supone esto? En muchos sentidos, la meticulosa antología que visita centros y provincias insertos en los relieves sensibles del automóvil.

Con una atinada fineza para enarbolar planos que ven del parabrisas hacia dentro o hacia afuera, del vidrio de la cajuela hacia el frente, desde los cristales laterales derechos o izquierdos —comparable quizás con el minimalismo que no empaña la fortuna visual de la cinta argentina *Las acacias* (2011)—, es de reconocer que el trabajo de filmación resulta prolífico tanto en la pulcritud de sus abundantes tomas como en la diversidad de sus formas visuales.

Para la memoria, por ejemplo, queda la proyección de la sombra del Mazda en movimiento (vista desde su interior), que se achica, se agranda y se deforma en su jugueteo con los contornos de la carretera. Queda, también, la vista que se posa en los niños durante el tiempo en que viajan sobre el techo del auto, a ras de viento, mientras, de paso, una ojeada de Lucía desde fuera del parabrisas se empareja con la cámara: he ahí unos padres discutiendo.

Tanta es la intimidad concebida en la arquitectura del Mazda que al poder residente en él, y dentro la lógica del equilibrio de la película, sólo puede trastocarlo otro auto, con geometrías propias, con desajustes propios: una Combi que mucho tiene que ver con mamá: viejas historias. Pero eso quizás, sin restar su importancia, viene tan sólo a reforzar los síntomas de un cuadrado de antemano enfermo, de antemano deformado.

III. Cuatro días, un atardecer

Los cuatro días que transcurren *De jueves a domingo* se visten de continuidades. Casi nada (eventualidades leves, descansos) vulnera el rumbo constante que la carretera sugiere. Árboles, sombras, un túnel acompañan lo que se pinta para ser un monótono acontecimiento.

Las noches, por el contrario, tocan la puerta a modo de rupturas: caduca la luz y, sin ella, la marcha cesa. En algún sentido, son ellas las que, precisamente, y de manera más tajante que los días, van pautando el desencuentro del cuadrado familiar. Me explico: mientras que el jueves se toman las previsiones para dormir en un hostel, el viernes se descansa en un campamento que, entre otras cosas, segrega a las dos

ellas y a los dos ellos entre más viajeros ahí aposentados. Finalmente, el sábado, de la mano con el hartazgo de tres días de viaje, las estrellas caen sobre el Mazda que hace las veces de residencia.

El punto medio, el del equilibrio, no obstante, ¿cuál es? ¿Existe? Dominga Sotomayor propone que sí, y su respuesta es el atardecer (o bien, tres atardeceres resumidos en uno): el atardecer de la familia, el atardecer del viaje y el atardecer natural de cada día. Es decir, tiempos y contextos duales que abren las puertas a la oscuridad pero que, con todo, no son la oscuridad misma. Tiempos que ocupan la antesala de lo que pronto será irreversible, opuesto, presente. O quién sabe.

En este sentido, a partir de la toma final de la cinta, bella oda a las posibilidades de la luz, merece ser reconocido el cuerpo audiovisual en su conjunto: cuando vemos caer ese baño de atardecer sobre el cuadrado familiar, si bien no tenemos certeza del después que corresponderá al viaje-persona y a la zozobra incómoda, estamos en condiciones de haber compilado un universo de significados, lo mismo que de estimulaciones sensitivas.

Se comprende así que la flexibilidad narrativa del largometraje, atenta a capturar los presentes sin mayor adorno que el punto de vista, se acerca más a la situación local que a la gran trama. Y, en esa flexibilidad, atina en presentar anécdotas sin subtítulos (léase efectos especiales) de cualquier tipo para hacer más evidente lo que ya es evidente de por sí. Los lenguajes del cine, al final de cuentas, cohabitan el territorio de las sensibilidades, donde, de paso, cabe el caos emocional que la familia consigue desatender (con viajes, por ejemplo). De ahí, el viaje-persona y el desencuentro involuntario.

Bajo tales consideraciones, si los espectadores del filme estamos de acuerdo, *De jueves a domingo* no tendría por qué reducirse a la etiqueta de "cine latinoamericano". Claro, tampoco habría por qué desconocer el hemisferio desde el que fue hecho. Pero, si jugamos a las comparaciones, justo sería reconocer sus parentescos con otros acervos acaso menos connotados por su lugar de origen y más por su estructura cinematográfica (lo que, al final de cuentas, abona más al lenguaje fílmico), como el cine independiente o el cine contemplativo, lo que cada uno signifique.

Entonces, el atardecer es impostergable. Arriba. Se posa sobre el persistente

cuadrado familiar. Lo cobija y lo oscurece. Está siendo, justo ahora. Podría especularse, de tal suerte, que ha llegado el pre-fin, que se vive el cuasi momento "antes de". Pero, con todo lo que la sombra implica, con toda su profecía, el Mazda grisáceo, el incansable 929, todavía avanza: *se mueve*.

Rubén Hernández Duarte

Uruapan, Michoacán, 1990

Estudia Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha publicado en *El Universal* y en la revista académica *Acta Sociológica*. Es egresado del II Diplomado de Literatura Infantil. Una puerta a la lectura, que organizaron los institutos de Investigaciones Filológicas e Investigaciones Estéticas de la UNAM y A Leer/IBBY México.

POSTALES DE LA DESTRUCCIÓN

Por Saúl Sánchez Lovera
Premio Categoría Bachillerato

Dos principios básicos rigen al universo y acaso a la vida, a las relaciones familiares y al cine contemporáneo. El primero lo plantea Alfonso Reyes en “La caída. Exégesis en marfil”, cuando establece que “el dinamismo se ha vuelto flojedad” y más adelante explica: “un astro avanza por el camino que menos le cuesta [...] y lo propio hace el electrón en el átomo, y acaso el hombre ante la mujer”. El segundo, menos filosófico y más científico, lo representa la Segunda Ley de la Termodinámica, que establece que todo sistema —el universo, la vida, las relaciones familiares y el cine contemporáneo, por poner algunos ejemplos— camina hacia el desorden y, pareciera entonces, está predestinado al caos.

Ambos principios no podrían estar más claramente representados en *De jueves a domingo*, ópera prima de la chilena Dominga Sotomayor. A manera de postales que uno guardaría en álbumes familiares, se nos cuenta con maestría técnica y narrativa la historia de la destrucción del universo de una niña. Los padres de Lucía, antes de divorciarse (y tal vez poco conscientes de que esto resultará en un desbalance emocional para sus hijos: Lucía, de diez, y Manuel, de siete), deciden embarcarse en un último viaje familiar. Desde la óptica de Lucía seremos testigos de cómo pronta e inevitablemente el viaje muta —y también lo hace la relación familiar— de una salida al campo a una marcha hacia el caos.

Lucía es despertada por su padre en medio de la noche, él le dice que es hora de irse, la carga al auto y escuchamos cómo éste parte. Comienza entonces la destrucción del universo de Lucía. Sotomayor entiende la perfección del plano secuencia; el dinamismo se vuelca en flojedad, la película pareciera suceder en un tiempo etéreo y aletargado.

Éste es un filme de pequeños gestos y sutilezas, de los sonidos de la noche —únicos testigos de la partida de Lucía—, de las historias que nuestros padres nos contaban cuando niños antes de dormir, de las canciones pop que nos hacen llorar.

Ya establecía Abbas Kiarostami, padre y maestro del *road movie* contemporáneo con *Ten*, *Copia fiel* y *El sabor de las cerezas*, que el carro desnuda, que entre los kilómetros de carretera y los mapas que prometen llevarnos a cualquier sitio sale a flote la verdadera naturaleza humana. Así sucede en *De jueves a domingo*, que puede ser también la historia de ese cruel, duro y trágico acto que llamamos crecer. Y de cómo, cuando adultos, quisiéramos volver a ser niños.

La película depende quizá más de la música que de la imagen; canciones pop de los años setenta son la manera perfecta de expresar lo que sienten los personajes. “Quiero dormir cansado”, de Manuel Alejandro, y una serie de canciones de Jeanette aparecen con insistencia a lo largo de la historia. La primera es una metáfora de lo que en conjunto sienten los personajes (quiero dormir cansado / para no pensar en ti /quiero dormir profundamente), y la segunda aparece como símbolo y metáfora de Lucía. Jeanette, la cantante británica nacionalizada española, es, así como Lucía (que entre sus gracias se encuentra la de imitar a la cantante), una manifestación de la belleza pura, de extranjería (la de Jeanette geográfica y la de Lucía acaso más metafísica o filosófica) combinada con inocencia, de una voz que pareciera estar a punto de quebrarse y convertirse en llanto desesperado. Y quizá allí se encuentre la única diferencia entre niña y cantante: el canto de Jeanette jamás se convierte en llanto, pero las risas y juegos infantiles de Lucía, hacia el final de la película, sí.

Y es acaso el final donde Sotomayor muestra que ésta es una historia sobre la destrucción, cuando Lucía, harta del mundo adulto y su imposibilidad de entenderlo, se pierde en aquel páramo donde su soledad se hace más grande, donde el caos es inevitable y la familia ha terminado (o comenzado, si es que todo final es también un principio) su camino hacia la destrucción.

El cine chileno contemporáneo se ha convertido en el más dinámico e interesante de la región. Desde la revisión y reinterpretación de la memoria nacional en *Post mortem* (Larraín, 2010), al claro estudio de las clases sociales y los mecanismos que rigen a la sociedad chilena en *La nana* (Silva, 2009), la *biopic* que se transforma en

la historia de un pueblo y una época en *Violeta se fue a los cielos* (Wood, 2011) o la mimetización entre cine y literatura en *Bonsai* (Jiménez, 2011). En este panorama, *De jueves a domingo* sólo reafirma la trascendencia del cine chileno, tanto estética como narrativamente, que se ha confirmado con el triunfo del filme en Rotterdam, aunque quizá el premio venga sobrando y la obra sea, por sí sola, una pequeña obra maestra.

Saúl Sánchez Lovera

Ciudad de México, 1994

Estudia la preparatoria en el Instituto Educativo Olinca. Ha resultado ganador en concursos literarios organizados por la Universidad Iberoamericana y el ACNUR. Actualmente colabora en *Dilo Mirón*, suplemento de jóvenes del periódico *Excélsior*.

Jurado

**2º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Arturo Guillemaud

Roger Koza

Fernando Macotella

Francisco Ohem

David Wood

Punto de partida 181
Septiembre-octubre 2013

30

CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

PELÍCULA:

***LIKE
SOMEONE
IN LOVE***

Dir. Abbas Kiarostami
Francia-Japón, 2012

TOKIO STORIES

Por Luis Cuervo Laffaye
Premio Categoría Licenciatura

Like someone in love, la última película del maestro iraní Abbas Kiarostami es, como la mayoría de sus películas, una inteligente reflexión sobre las capacidades formales del cine y sobre los hábitos de consumo narrativo del público. Pero más allá de eso, y como también es común en sus films, habrá develado su complejidad en el momento mismo en que tengamos acceso a su carácter de elemento simple.

Akiko, una joven *call-girl* no hace mucho llegada de una provincia a la gran ciudad de Tokyo y acechada por un novio macho-posesivo que desconoce su vía de sustento, es enviada a ofrecer sus servicios al señor Takashi, un anciano ex profesor de universidad que dedica su retirada y solitaria existencia a la traducción de libros. Takashi, al parecer más interesado en disfrutar de la compañía de Akiko que en servirse de su cuerpo, rehuye las intenciones de la joven por consumir el trabajo y descansar. No sabremos qué ocurrió en la recámara de Takashi porque Kiarostami decide hacer un corte ahí, cuando el anciano profesor apaga la luz de su habitación. La siguiente escena nos muestra a una Akiko adormilada (sopor del que al parecer no se recuperará en toda la película: confundirá a Darwin con Durkheim), todavía medio desvestida, a bordo del automóvil de Takashi: la está llevando a la universidad. Ya en la universidad conocerá a Noriaki, quien supondrá que Takashi es el abuelo de Akiko. Takashi no desmentirá su error. Debido a una desafortunada conjunción de eventos, Noriaki descubrirá la verdadera identidad de Takashi y la naturaleza de su relación con Akiko, provocando una furia que tendrá como consecuencia no sólo la boca amoratada de Akiko —rescatada por Takashi—, sino el destrozo de una ventana y, posiblemente, de la frente de Takashi, cuyo derrumbe constituye tal vez uno de los finales más anticlimáticos de los últimos tiempos. Vienen los créditos. Vienen, también, las quejas.

Kiarostami ha sido, sin lugar a dudas, un cineasta que despierta pasiones bastante fuertes y que no suelen conocer medias tintas: o se le ama o se le odia. De esta última especie, aún sigo recordando el *dictum* del siempre provinciano e inconscientemente patriotero Roger Ebert quien, luego de ver *El sabor de las cerezas* (1997), llegó a afirmar que “el emperador estaba desnudo”.¹

La reflexión sobre la forma cinematográfica que Kiarostami ha hecho a lo largo de su extensa carrera como cineasta no se contenta con permanecer muda, esperando pacientemente a ser desenterrada por algún crítico paciente y riguroso, sino que es una reflexión que él mismo, de manera completamente consciente, ha buscado subrayar hasta el punto de volverla evidente y explícita para todo aquel que se siente a ver uno de sus films. Es sabido que Kiarostami ha afirmado con bastante tesón y constancia su deseo de crear un espectador activo que esté involucrado con lo que ocurre en la pantalla todo el tiempo y que colabore en el esfuerzo creativo; un espectador que, en cierta manera, “complete” la obra, volviéndose así un análogo del director mismo.² Es esta preferencia teórica y estética la que parece justificar el estilo elíptico de su cine.

El primer plano de la película —toda una lección acerca de la tensión emocional y epistémica que puede provocar una conversación que se obstina en permanecer fuera de campo y sobre la fragilidad del espectador ante narrativas que prescinden de cual quier introducción o establecimiento previo— es el que va a fundamentar el tono estilístico de la película. Se trata de un plano largo de lo que parece ser un restaurante, lleno de personas conversando. Una voz femenina predomina por su cercanía, pero el cuerpo que la emite permanece fuera de campo. Esta voz conversa con alguien a quien no escuchamos y cuya identidad desconocemos. Supondremos que es una joven que habla por teléfono. Supondremos que habla con su novio. Supondremos que le está mintiendo a su novio. Supondremos que el caballero sentado delante de ella es su padre. Supondremos, después, que el supuesto padre no era su padre, sino su chulo. Supondremos que Akiko es prostituta. Y así.

Pero ese plano que nos arroja al mundo que la cinta propone va a ser estructuralmente determinante también para sostener el último plano de la misma. Akiko y Takashi se refugian en el departamento del viejo ante el asedio de un colérico Noriaki que insiste en encarar al “mentiroso” viejo. Noriaki, evidentemente, permanece fuera de campo; de él sólo escuchamos sus enfurecidos pasos en las escaleras,

¹ Disponible en inglés en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbc.dll/article?AID=/19980227/REVIEWS/802270309/1023>

² Una idea prefigurada por Pasolini en la idea del “espectador” que describe en su ensayo “El cine impopular”. Se puede leer este ensayo en el volumen editado por el CUEC que tiene como título *Cinema. El cine como semiología de la realidad*.

sus golpeteos a la puerta de Takashi, sus constantes gritos. El viejo, tal vez movido por la curiosidad (como la que nosotros sentimos cuando tuvimos la idea de venir a ver esta película), se asoma dos veces por la ventana. La primera vez, jugando con el suspenso de lo que no se ve pero se oye, Kiarostami hace sonar un claxon; un gag que nos recuerda los inicios del cine. Pero es en esa fatídica segunda vez que ese fuera de campo irrumpe con toda su fuerza a través de la ventana y lo derrumba, a él, el personaje principal. Es como si el film, reconociendo los dos extremos reversibles de la dialéctica del campo-fuera de campo, afirmara: así como el espectador ha sido puesto frente a un mundo que se le muestra en toda su opacidad,³ aquello que se muestra ha sido invadido por aquello a lo que él se ha puesto frente; el sueño de Kiarostami se ha consumado: hemos entrado a la película.

No podemos, de cualquier manera, contentarnos con este modesto análisis porque nos parecería que el esfuerzo del señor Kiarostami se vería así reducido a un mero ejercicio estilístico/formal (algo de lo que se le ha acusado, un tanto injustamente). Como ya lo hemos afirmado, *Like someone in love* es un film sugestivo en el sentido de que, por su naturaleza elíptica, no nos impone necesariamente un contenido determinado. Hay aún cierto coqueteo con el concepto de semejanza, parecido y copia que Kiarostami ya había explorado en su anterior y galardonada película, *Copie conforme* (2010). Sin embargo el pasaje más evocativo e históricamente más fuerte de la cinta ocurre casi al principio.

Antes de partir hacia la casa de Takashi, todavía en el restaurante, Akiko se muestra renuente a aceptar el trabajo que la conducirá a Takashi. La razón: su abuela proveniente de Onomichi (una pequeña ciudad del suroeste de Japón) estará de visita en Tokyo durante ese día únicamente. Akiko no ha respondido uno solo de los mensajes de voz que la abuela le ha estado enviando todo el día, esperando pacientemente que su nieta se desocupe y le responda. Finalmente, Akiko decide no contestar las llamadas de su abuela y emprender el camino a casa de Takashi. Aborda un taxi y comienza ahí la escena más hermosa de la película: con la cabeza pegada al cristal de la puerta, escucha uno a uno los mensajes que su buzón telefónico ha almacenado ese día. Entre varios muy modernos telegramas que conforman nuestra actual comunicación, los mensajes de la abuela destacan por su inutilidad, su sobradez de tiempo, su voluntad de transmitir una experiencia y nada más. Confundida al punto del llanto, Akiko quiere y no quiere ver a su abuela: le habla un mundo antiguo que le parece tan lejano como el mundo extraordinariamente

³ El espejo colocado en la recámara del señor Takashi, que debería permitirnos ver el cuerpo desnudo de Akiko (¡quien está fuera de campo!), es paradigmático en este aspecto: no nos devuelve más que un tenue y difuso reflejo en el que se vuelve imposible reconocer su cuerpo.

moderno en el que ella, una chica de provincia, vive. La ventana del taxi, que refleja la hermosa ciudad de Tokyo en toda su luminosa grandeza, también hace las veces de pantalla de protección ante la promesa del progreso y la degradación de las clases que lo sustentan (que lo sufren). La escena recuerda plásticamente —aunque a alguno seguramente le causará un poco de escozor— al trayecto en taxi de Scarlett Johansson en *Lost in Translation* (Coppola, 2003). Pero el parecido va más allá del plano mismo; Akiko está en una posición parecida a la de la protagonista de aquella otra cinta. Sin embargo, aquí se da una vuelta de tuerca más: a diferencia del film de Coppola, en el que la sensación de extrañeza, nostalgia y melancolía era más o menos comprensible, con *Like Someone in Love* nos damos cuenta de que no hace falta ir a Tokyo para sentirse extranjero: uno nunca es más extranjero y desarraigado que cuando se encuentra en casa. Sin embargo, tal vez este fenómeno sea especialmente visible en el Japón del siglo XX. Tal y como lo veía Ozu en *Tokyo Story* (1953), las circunstancias históricas por todos conocidas permitieron que dos generaciones epocalmente distintas, pero temporalmente sincrónicas, convivieran. El efecto de desarraigo era máximo. Que Kiarostami pensaba en *Tokyo Story* —a pesar de afirmar lo contrario— se vuelve evidente cuando comprobamos que Onomichi es el mismo pueblo del que provenían los inolvidables padres que visitaban a su prole en *Tokyo Story*.

La tradición repele y lo actual sobrecoge por su abundancia de exigencias. En ese mismo sentido es donde la película alcanza a conectar con el mismo problema que parecía escenificar *Tokyo Story*: qué hacer con el pasado en un mundo en el que el cambio es un imperativo y una realidad tan constante, ese pasado se ha vuelto imposible de ser experimentado como propio: el desarraigo.

Luis Cuervo Laffaye

Ciudad de México, 1983

Cursa el octavo semestre de la licenciatura en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y trabaja en una tesis sobre la relación entre vanguardia, memoria, olvido y experiencia. Formó parte del Taller de Crítica Cinematográfica impartido por Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum y Roger Koza en la Cátedra Ingmar Bergman. Ha participado en la realización de diversos cortometrajes y como asistente de dramaturgia para la obra *La muerte de Calibán*. Escribe crítica cinematográfica en el blog *Futureless Inventions*.

NO HACES MÁS QUE SUFRIR

Por Elizabeth Teresita Guzmán Martínez
Premio Categoría Posgrado

Akiko es una estudiante de sociología no muy brillante que financia sus estudios en Tokio, que había abandonado cuando tenía dieciséis años, ejerciendo la prostitución en una sociedad que condena dicha profesión, pero permite la violencia física y psicológica. Su proxeneta Hiroshi, sin importarle ni el examen que ella presentará al día siguiente, ni la visita de la abuela que deja mensajes sobrecogedores en el buzón de voz del celular (línea telefónica particular del trabajo), la envía a hacer una visita a Takashi, un octogenario amigo suyo y antiguo profesor, ahora jubilado, que se dedica a hacer traducciones y a brindar lo mejor que tiene a las personas.

A regañadientes, Akiko es conducida a sus labores sin poder evitar en el camino echar un vistazo afuera de la estación de trenes, donde una desvalida anciana lleva esperando todo el día ilusionada al pie de una estatua.

El trayecto es largo y parece interminable a pesar de que el punto de reunión está a una hora de distancia; el encuentro entre estos dos mundos no podría darse sin delinear en el camino los contrastes que los separan: de una ciudad cosmopolita abundante en jóvenes, caos, ilusiones, reflejos y colores, a un poblado lejano, casi vacío y oscuro.

Abbas Kiarostami, el director, laureado iraní de setenta y dos años, financió sus estudios trabajando en algo no relacionado con su carrera, y tal vez sea esto lo que vuelca en su película a manera de ingrediente vivencial, aludiendo también al abandono del hogar a temprana edad por parte del protagonista para buscar mejores oportunidades, hecho impreso en el film y referenciado por él a manera de metáfora como una regla de la naturaleza.

Curiosamente, su sensibilidad a la luz puede ser la razón por la que le queda tan bien pertenecer a la generación de cineastas de la nueva ola iraní, cuyas historias tienen la característica de incluir conversaciones dentro de coches usando cámaras estacionarias. En *Like someone in love*, pocas escenas son en espacios abiertos o luminosos, dejando al espectador con una barrera adicional entre él y los protagonistas, un cristal que los separa y un sentimiento de enclaustramiento particular para así involucrar más a su audiencia.

La violencia ha sido partícipe desde su primer trabajo (*The Bread and Alley*, 1970), expresándose en la confrontación de un niño contra un perro agresivo. Y es en su película *Mossafer* (1974) de donde sacamos otro elemento presente en esta obra: la indiferencia de sus protagonistas a las consecuencias y efectos de sus actos en los demás, particularmente en aquellos cercanos, ya que la búsqueda de la consecución de sus objetivos es prioritaria. Como admirador de la vida, había tocado ya el tema de la prostitución en *Ten* (2002) al mismo tiempo que delineaba sus historias en carreteras y automóviles como un espacio para la charla y la reflexión, con su muy particular técnica de composición que en esta película nos deja con un final tenso y abierto y tan involucrado con el arte que no deja de introducir un poco de su fondo en ella. Su crónica de casi veinticuatro horas en la vida de Akiko le sirve para evidenciar el punto al que quiere llegar con la historia, una tendencia en sus películas.

Los actores parecen estar encerrados en una burbuja, protegiéndose del exterior violento, un lugar donde pueden desenvolverse naturalmente, espacios cerrados como interiores de autos o departamentos, hasta que alguien llega a trastocar sus recintos, a modificarlos dejando algo de sí en ellos.

En *Como alguien enamorado*, también conocida como *El final*, encontramos dos personajes diametralmente opuestos, que son contrapartes de la protagonista, y que a pesar de ser tan diferentes incitan a preguntarse dónde quedó el romance o si el amor acaba. Si todo ello se difumina entre los celos, el olvido, el ímpetu de dominación y de apropiación del otro.

La película abre con una discusión telefónica entre Akiko y un interlocutor desconocido que después descubrimos es su novio Noriaki. A pesar de la tensión, es el único punto en todo el lugar que se antoja iluminado, brillante. A partir de ahí veremos siempre a Akiko desconsolada y triste, inmune a la alegría, extraña a

los chistes y con pequeños esbozos de sonrisas que sólo se permite en compañía de Takashi, su par anciano.

La conducta obsesiva de Noriaki se manifiesta con su petición de contar los azulejos del baño para así descubrir la mentira sobre su paradero real. Akiko evita el confrontamiento al no romper la relación de dependencia que tiene con Noriaki. En el trabajo se escuda alegando la presencia de su abuela en la ciudad y la preparación de su examen del día siguiente. Más adelante vemos que ésta es una característica también en Takashi cuando a pesar de estar ocupado acepta la petición "urgente" que le exige su amigo al teléfono; ambos personajes hacen cosas que no quieren.

Hiroshi es el más racional porque explota su negocio en beneficio propio, logrando su cometido al actuar lógicamente. Su consejo es el más ecuánime de todos: "Es normal tener peleas." En el trayecto vemos a una indefensa Akiko agazapada en un rincón del taxi acompañada únicamente por el enternecedor recuento de mensajes de voz de su incrédula abuela (en *off*) dispuesta a soportar toda una estadía de frío, hambre, lluvia y soledad para unirse a su nieta. El único ser que le entrega un amor incondicional, expresa cómo sigue la vida en aquel poblado del que partió, "Miko se casó", desde una cabina frente a la estación, es también el más desdeñado e ignorado de todos, tanto que sólo lo vemos a la distancia, como Akiko la ve: inalcanzable.

"Like someone in love" es la canción que suena en la cita de Akiko y Watanabe Takashi, una persona que lo da todo y no es retribuida apropiadamente. Caballeroso y educado, es un profesor emérito jubilado ajeno al mundo de Akiko, que vive en una villa rural llena de familias y niños como queda claro en las tomas que hacen de la calle. Es una conjunción de contradicciones, no es la dama la que le enseña a hablar al perico, el proceso es al revés, cuando Akiko le trae frente a frente a Takashi la realidad violenta no académica que hasta entonces conocía, como en el cuadro que marca el nacimiento de la identidad japonesa en la pintura. Takashi es el inverso absoluto de Noriaki, el machista posesivo que afirma que las mujeres no necesitan experiencia para casarse. La relación entre Akiko y Takashi es la contraria a la que tiene con Noriaki. En la primera está el diálogo entre los personajes, en la segunda la aprehensión, representada por un consejo a Noriaki: "No dejes que se te vaya, no tiene caso ponerse a dudar." El miedo a perderla y no encontrar una pareja igual está presente, pero él disfruta la posición de poder

que goza a su lado y el abuso que ejerce sobre ella, recibiendo a cambio respuestas falsas en un marco de paranoia absoluta, "por eso quiero casarme con ella, para que no le quede otra opción que responderme".

Noriaki se constata como el controlador al ejercer la misma violencia de la que dice querer proteger a Akiko, utilizando sus dotes de karateca incluso contra sus compañeros de trabajo cuando su posición se ve amenazada. Se niega a reconocer que el monstruo devorador no viene de la sociedad, no es el objeto de estudio distante de Takashi: es el día a día en la vida de Akiko, que se repite en muchas mujeres y no sólo en las similitudes de su apariencia. Noriaki se aprovecha de esos sujetos débiles que la cámara nunca toma en contrapicada, se queda delante como copiloto, se introduce medio a la fuerza primero, a golpes después; desprecia que su novia estudie porque eso la situaría por encima de él, defiende lo poco que tiene porque no le queda más, es tan insignificante que por ello Takashi o Akiko no se explican qué vio ella en él además de su fuerza.

Entre lo urgente y lo importante, el único consejo que puede darle el abuelo sumiso es no casarse con esa mujer, no hacerle preguntas, sino aceptar las respuestas que ella da. Opta por la opción pasiva, contemplativa, cuando se está con una personalidad de acción no podemos saber lo que nos depara el futuro. Takashi sentencia: "Lo que será, será."

Elizabeth Teresita Guzmán Martínez

Ciudad de México, 1987

Es Licenciada en Finanzas por la Escuela Bancaria y Comercial, estudiante de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y cursa la maestría en Economía en la UNAM. Es becaria del Conacyt y está desarrollando un proyecto de investigación sobre política internacional.

PELÍCULA:

MITOTE

Dir. Eugenio Polgovsky
México, 2012

ENSAYO DE CRÍTICA CINEMATOGRAFICA SOBRE LA PELÍCULA

MITOTE

Por Axel Delie
Premio Categoría Bachillerato

El Zócalo, corazón de los mexicanos, de la Nueva España y, desde 1810, de México. Este punto elegido por los dioses, lugar emblemático, apasionante, mágico y misterioso, es el ombligo no sólo de la Luna, sino de un país fascinante. En este maravilloso escenario convergen todos los ideales, pensamientos, las luchas, las alegrías y las tristezas, la hermandad y las tradiciones de una civilización majestuosa, la fascinación del extranjero y el menosprecio de algunos malinchistas nativos; la pasión de un pueblo que pide a gritos una mejor vida, un futuro esperanzador (imaginando equipararnos al poderío estadounidense); en este increíble lugar lleno de folclor es donde el cineasta mexicano Eugenio Polgovsky sintetiza la trágica realidad del país, de nuestro México.

Mitote, espléndido trabajo que describe la desunión social, la gran desigualdad de clases, el monopolio mercantilista y la tremenda ignorancia del pueblo mexicano, fomenta en el espectador la inquietud por su nacionalidad, por sus raíces, le hace ver que los goles no lo son todo en la vida. Es un film trágico, desgarrador, que desgraciadamente proyecta una realidad.

Polgovsky ingresa al tuétano del país, a lo más profundo de México, nos atrapa en la enriquecida cultura mexicana, en el pasado lleno de misterio y singular misticismo. Es aquí donde el espectador se interroga sobre sus actos, sobre lo bueno y lo malo en relación con su patria: ¿hemos actuado como deberíamos?, ¿le hemos cumplido a nuestro país? Son sin duda las grandes preguntas a las que la obra nos lleva.

La utilización de música mexicana, de cantos y sonidos nativos es bastante conmovedora, duele ver que la identidad del país, tan magnífica, desgraciadamente

se ha ido perdiendo con el paso de los años, al grado de que la gente parece no estar enterada de que estamos sobre el ombligo de la hermosa Luna, sobre una tierra ancestral y llena de divinidades. El dulce pero a la vez amargo toque que le dan los sonidos y la música autóctona a la película es muy acertado. Esta cultura pareciera no tener límites, sin embargo la realidad se plasma en una triste frase: "No queremos goles, queremos frijoles"; es el lema de la desigualdad, del mal gobierno, el reflejo de la preponderancia de un juego de fútbol por sobre a la vida de un ser humano, la cultura y las tradiciones mexicanas.

En este documental, Eugenio Polgovsky toma por asalto la historia del país y la entrelaza con el triste presente. Muestra y hace hincapié en la cultura mexicana, nos habla sobre la formidable grandeza de aquellos guerreros, de su increíble fuerza y apasionante forma de vivir; el film hace un contraste muy interesante y expresa cómo toda esa sabiduría y grandeza se ha convertido en polvo, se hizo añicos. México se convirtió en un país totalmente desunido. Nos muestra al gran Huitzilopochtli (dios de la guerra) observando cómo todo se derrumbó, cómo el afán de proteger los intereses de unos cuantos es mayor que el orgullo y la tenacidad de muchísimos otros.

Con una buena dirección, a través de pertinentes entrevistas la película nos presenta la opinión no sólo de algunas personas, sino el sentir de las más de cien millones de almas que conforman el plumaje del águila azteca, que están inconformes con sus gobernantes. Nos muestra ese grito de guerra y libertad, esa búsqueda de igualdad, ese coraje en contra de la privatización, esa cruel realidad que azota las espaldas de los trabajadores.

Tal parece que este conflicto se logra tapar con una pantalla en pleno Zócalo, con un gol, una botella de tequila y un Ángel de la Independencia colmado de seres hipnotizados. Es así como convencen a muchos de que todo está bien, de que todo es correcto, de que México ganó algo... tristemente un partido del mundial de fútbol.

El manejo de cámaras en esta producción es bastante bueno, a pesar de ser un documental que posee escenas con fuertes movimientos, como en la celebración de la "victoria" de México en el fútbol, que por cierto resulta desalentadora debido a que se observa un puñado de gente entonando lo que para ellos es como un himno apasionante, "Cielito Lindo", mientras que nuestros ideales, los

anhelos de muchas personas y el coraje del pueblo se van por la borda. El “cielito” del mexicano es bastante gris, muy nublado en cuanto a esperanzas de renacer, de que sean los miembros del pueblo los verdaderos dueños de su propio destino, los dueños de la luz que iluminará nuestro cielo, los dueños de México.

Mediante el contraste de vivos colores en las escenas del mitote armado por futboleros y electricistas se intercalan de manera sombría imágenes de la cultura prehispánica que transmiten el desgaste cultural por rescatar. Polgovsky nos muestra un bicentenario, un mundial de futbol, un partido, toda una fiesta y una locura, todo un “mitote” mexicana, todo un alboroto social, una celebración efímera y racista, ¿qué felicidad puede tener un electricista desempleado?, ¿qué felicidad puede tener un pueblo sin educación, sin igualdad, con desempleo y sin una firme esperanza? El film nos muestra lo difícil que es creer en la felicidad cuando un país está al borde de la quiebra.

Una gran recopilación de información y muchos contrastes es lo que se proyecta, y hace que en su corta duración (cincuenta y tres minutos), el espectador mantenga esa sensación de angustia por lo que pudiese pasar en el futuro, por la incertidumbre de cada uno de los hombres en huelga, por la necesidad de un pan para comer de cada uno de los desempleados. El documental desarrolla un sentimiento de dolor que sólo se corregirá si cada uno de nosotros cambiamos ese “mitote” futbolero y electricista por una celebración libre de inconformidades sociales y fanatismos, por ser mejores seres humanos, por ayudarnos y sentirnos orgullosos de tener un buen gobierno, de no ser un mito sino una realidad palpitante y llena de júbilo.

Axel Delie

Ciudad de México, 1996

Cursa el tercer año de bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria Número 2 "Erasmus Castellanos Quinto", UNAM. Ha tomado diversos cursos sobre historia del cine y apreciación cinematográfica.

PELÍCULA:

POLVO

Dir. Julio Hernández Córdón
Guatemala, 2012

LA TRAGICOMEDIA DEL somos o nos hacemos

Por David Alberto
Premio Categoría Ex Alumnos

En *Polvo*, denso film de ficción por ética del realizador, cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia. En esta película el director y guionista guatemalteco Julio Hernández Cordón (*Gasolina*, 2008) nos habla de la redención de Juan (Agustín Ortiz Pérez), un suicida treintañero que sufre el vacío causado por la desaparición de su padre durante los genocidios de 1982 en las poblaciones indígenas, en tiempos de la dictadura de Efraín Ríos Montt en Guatemala. Juan es un hombre al que le es arrebatado su origen y tiene que enfrentar todos los días la ignominia de la traición al tener por vecino a la persona que denunció a su padre ante el gobierno reaccionario; así vive en una comunidad que no es más que polvo de donde no puede salir y confirmarse a sí mismo. A la par tenemos la historia de Ignacio (Eduardo Spiegeler), un joven mestizo, realizador de documentales, que entrevista a Juan sobre los desaparecidos de la guerra civil y que tiene sus propios conflictos de paternidad, pues su hija de diez años llama padre al nuevo novio de su madre.

De modo que en *Polvo* lo más importante es la certeza de ser padre y el origen que da identidad, conflicto por antonomasia en el plano simbólico del latinoamericano en general, que se significa de plano en plano en la totalidad de la estructura de las tomas de este film. Vemos el épico dolor de los países conquistados: no saber el nombre del Padre creador, se dice que el conflicto humano más grande es la falta de identidad. Juan, sin padre, adquiere el temperamento de la madre, melancólica cuando dice: "Para mí todos los pueblos son tristes"; allí la mirada de la madre es la misma de Juan cuando toca su teclado de pilas recorriendo las calles del pueblo junto a un pastor que canta las Buenas Nuevas del Señor Jesucristo y el reino del Dios Padre, pero a Juan le hace falta tocar tierra, por eso sueña recurrentemente que se sumerge en un trozo de terreno entre los matorrales

y cuando despierta en lo primero que piensa es en lo que ocupa su lugar en el pueblo, lo que se le asemeja para saber quién es, por eso circunda al traidor de su padre y a su pequeño hijo, a quienes odia. Cuando en la calle Dios pone a prueba a Juan, al tener que tocar con su teclado la canción "Mujeres divinas" a petición del alcoholizado traidor, Juan decide antes de su último intento de suicidio, en una secuencia que lo sitúa en un justo plano simbólico-social y que lo redime a través de la venganza, llenarles de mierda un viejo camión destartado que el traidor y su hijo atesoran como único trofeo de aquellos días de guerra civil: el camión que representa esa traición. A Juan no le queda más que el odio para saber quién es, pues lo único que escucha es el lamento de su padre en las copas de los árboles; es entonces que Ignacio, el cineasta, lo ayuda a encontrar los registros de actas ante las autoridades civiles, en donde hallan la fotografía de su padre y Juan se reconoce con la misma cara, ojos y labios. Juan ya tiene rostro para enfrentar a sus enemigos; entonces vuelve a la morada de su vecino traidor y rompe los cristales del camión, opacos como la ignominia; entra al vehículo y golpea al niño hasta asesinarlo. Todos los habitantes del pueblo apedrean el camión hasta dejarlo en llamas.

Hasta este clímax habíamos visto de plano en plano a un Juan reducido, sin profundidad de campo en los planos abiertos y secuencias que lo llevaban al mismo punto de partida seguido por una cámara que narra como testigo, que a propósito es el punto de vista de Ignacio el cineasta, el verdadero antagonista de esta historia, quien con cámara en mano confronta a Juan con su falta, con las "cosas que es mejor no contar", como dice Juan, acerca de su padre ficticio y sus intentos suicidas. Sí, es cine dentro del cine, la cura que señala los males, y a los espectadores nos hace ver dolor sobre dolor para liberar el inconsciente colectivo. Como ya señalaba Žižec: "El cine no es la dimensión simbólica del colectivo, pero es lo que más se le parece." Posiblemente ésta sea la propuesta de lenguaje cinematográfico a la que Julio Hernández apuesta en sus películas (*Hasta el Sol tiene manchas*, 2012, y *Las marimbas del infierno*, 2010), apuesta que le ha valido diversos premios, entre ellos el de Mejor Largometraje en el Festival Internacional de Cine de Morelia en 2010. Con *Polvo*, su realizador se apropia del lenguaje cinematográfico que mezcla ficción y no ficción pues, como él mismo declaró en entrevista con Ignacio Juricic, los pocos documentales que ha hecho le han ocasionado grandes conflictos acerca de su relación con sus personajes y su contexto: "Me preguntaba muchas cosas acerca del propósito del material, además de mis ganas de narrar, de que me paguen por retratar a otros.

Me cuestionaba: ¿Qué derecho tengo yo de exponer a la gente? [...] Me afecta. Me siento culpable de regresar a mi casa y seguir mi vida, mientras dejo un pueblo con problemas graves que a nadie le interesan y que es complicado que se solucionen. Y no me siento con la capacidad de aportar algo real." Este cuestionamiento se expone en el personaje de Ignacio cuando dice: "Me preocupa Juan", tal parece que para el cineasta Julio Hernández, la realidad supera la ficción.

Hemos visto cómo el lenguaje cinematográfico también ha superado la ficción, creando identidades *a priori* como en los documentales de The History Channel & The Discovery Channel con sus tendencias moralizantes, ¿pero qué sucede con esta tendencia de los realizadores contemporáneos de mezclar la ficción y no ficción en sus filmes, (tenemos en México a Carlos Reygadas, Nicolás Pereda, Amat Escalante, Michel Franco), ¿será qué la realidad se nos aleja y los cinéfilos nos aproximamos al dolor de nuestros semejantes o actores no profesionales para sentirnos vivos y partícipes? No creo que esta tendencia obedezca a un lenguaje cinematográfico malogrado o un híbrido malsano, sino a la tradición latinoamericana de redimir el dolor sobre el dolor reduciendo la distancia entre el espectador y la pantalla grande.

Sin embargo, la película no acaba allí, en la exposición de paisajes desolados, empolvados, en la denuncia social, del dolor del *outsider*; que bien podría valerle premios internacionales al director por un buen ejemplo de cine latinoamericano. *Polvo* finaliza con la secuencia de redención de Juan al pasearse en la bicicleta de su padre que él mismo desenterró y en la que vuelve a Xetmanzana, la tierra ya despoblada de donde es originario para que allí nazca su hijo, aceptando su destino tragicómico junto a su ahora amigo Ignacio, ambos ya confirmados: uno no logró suicidarse y el otro no terminó su documental

De modo que habrá que estar al pendiente del próximo largometraje del cineasta Julio Hernández (*Ojalá el sol me esconda*, 2013), donde trata temas como el narcotráfico y la realidad centroamericana en un género definido por él mismo como *western punk*, que posiblemente no le guste a todas las buenas conciencias, pero como él mismo dijo: "Se hacen películas para ganar más amigos y menos enemigos."

David Alberto

Ciudad de México, 1984

Socio fundador de la Escuela Mexicana de Escritores. Actualmente realiza la tesis de licenciatura *Relevancia de los derechos de autor en la industria cinematográfica*, trabaja en la Dirección Jurídica de Canal 22 y representa a México en el Comité de Drama del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO.

Jurado

**3º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Montserrat Algarabel

Iván Farías

Roger Koza

Lourdes Roca

Gabriel Rodríguez

Ricardo Téllez



CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRÁFICA
"FÓSFORO"

Punto de partida 185
Septiembre-octubre 2014

PELÍCULA:

P3ND3J05

Dir. Raúl Perrone
Argentina, 2012

P 3 N D 3 J O 5:

la juventud desde Perrone

Por Adalberto Pagola Santiago
Premio Categoría Licenciatura

P3ND3JO5 es fruto del redescubrimiento que ha hecho Raúl Perrone del cine del '20,¹ cosa que podemos observar no sólo porque está filmada en blanco y negro, en formato 4:3 y además utiliza intertítulos, como el cine silente, sino también por los planos —una secuencia de ella insertada en el tercer acto— que recuerdan *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl T. Dreyer, además de *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. Por lo demás, el mismo director ha descrito bien su película: “una cumbiópera en tres actos y una coda, para ver de corrido”.²

Es cierto que ésta es su estructura y difícil resulta el pormenorizarla; no obstante, bien se puede hacer el intento, claro está: en el primer acto, un joven *skater* tiene un problema con un vendedor de droga; en el segundo, dos jóvenes amantes, uno de ellos *skater*, enfrentan dificultades por la diferencia de edades; en el tercero hay más problemas y un trío en escena, una joven embarazada que quiere arreglárselas sola, un chico que cree que ésta es su chica únicamente por haber dormido con ella, y un *skater* que le repite a él que quizá debería intentar algo con un flaco. He aquí los tres actos de *P3ND3JO5*. La coda, por su parte, sólo es accesible al verlos; sin embargo, a decir verdad, la película debe considerarse sin separar sus actos —no es gratuito que sea una cumbiópera *para ver de corrido*— y viendo lo común en todos ellos.

Pues bien, desde el mismo título se nos advierte que lo que sigue es una obra sobre los jóvenes, porque si bien puede prestarse a interpretaciones erradas, ya que no es desconocido por nadie que la palabra “pendejo” es una ofensa, debemos notar, empero, la forma en que se escribió el título: no es exactamente aquella mala palabra, y de este modo se advierte que su significado no es el primero que llega a nuestra mente. Es preciso ir, en el diccionario de la Real

¹ Cfr. Ana Bugni, entrevista “Una charla cibernética con el director ‘punk’ del cine independiente nacional antes de la presentación de Las pibas en el espacio Le Parc” (7 de agosto de 2013). MdZ online; Lupa, zoom contemporáneo. Recuperado el 19 de enero de 2014 de <<http://www.mdzol.com/nota/482069/>>.

² YouTube, “En casa no me quedo—Raul [sic] Perrone – P3nd3jo5” (12 de septiembre de 2013). Video clip en línea, YouTube. Recuperado el 18 de enero de 2014 de <<http://www.youtube.com/watch?v=iGsCcxnm38E>>.

Academia Española, hasta la séptima acepción para encontrar lo que ese título parece querer indicarnos: “pendejo es la denominación vulgar en Argentina y Uruguay para los adolescentes, los jóvenes”. ¿Por qué es ésta y no otra? La grafía del título nos da la pista, porque ella es parecida a la *ke alguno5 jóvne5 dspliegan* hoy, e incluso otros no tan jóvenes.

Ellos, ciertamente, son tema común en la filmografía de Perrone; según ha dicho él: “La adolescencia siempre estuvo presente en mis películas porque a mí me interesa mucho la mirada de los jóvenes y no la de los adultos.”³ En verdad, algo siempre se muestra desde una u otra perspectiva, y la de Perrone respecto a los jóvenes es la de estos mismos. En *P3ND3JO5* presenciamos sus problemas, sueños, actividades, opiniones, etcétera, nunca menospreciándolos porque quien dirige la cámara, como ha dicho, los respeta y los quiere⁴.

Pero este cineasta, que no sale de su natal Ituzaingó, en ningún modo ve sesgada su mirada por el amor y el respeto e intenta hacer un elogio desmedido de esa etapa de la vida. Al contrario, la presenta tal cual es, con todas sus luces y sombras. Éstas juegan un papel especial en el filme, y la fotografía en blanco y negro está hecha a la medida. La juventud, en efecto, se suele pensar con esos colores, porque a veces es muy triste y hasta trágica, pero otras es tan dulce, bella y luminosa como la visión del ser amado. Así, cuando el chico del primer acto está junto a Gime, quien se pinta las uñas, la habitación se encuentra sumamente iluminada; el plano, aquí, es más blanco que negro. De igual modo pasa cuando la pareja del acto dos está a solas, planeando ir a una fiesta: todo es luminoso, mientras la oscuridad está relegada a la otra habitación.

No se puede olvidar, empero, la oscuridad de la juventud: ella —podemos verlo en *P3ND3JO5*— proviene más que nada de la opresión de los adultos. Y como éstos detentan el control de toda estructura e institución, se entiende que no desde pocos lados los jóvenes son primero menospreciados y después oprimidos: el que Perrone haya insertado un fragmento del noticiario conducido por Guillermo Andino, por ejemplo, no es gratuito, sobre todo por su burlón encabezado: “drama adolescente en Ituzaingó”.

No parece ser un misterio que el paso de los años trae para ciertas personas el menosprecio de su vida pasada, ya que la infancia y la adolescencia son las etapas más maltratadas: la primera se termina concibiéndola como una en la que

³ Nayla Madia, entrevista “Raúl Perrone: ‘Con mis películas siempre apunto a una cuestión poética’” (20 de abril de 2013). Artezeta. Revista digital. Recuperado el 20 de enero de 2014 de <<http://artezeta.com.ar/raul-perrone-%E2%80%9Ccon-mis-peliculas-siempre-apunto-a-una-cuestion-poetica%E2%80%9D/>>.

⁴ YouTube, “#Bafici 2013–Raul [sic] Perrone presenta P3ND3JO5 ” (14 de abril de 2013). Video clip en línea, YouTube. Recuperado el 20 de enero de 2014 de <<http://www.youtube.com/watch?v=2txjegJzMp8>>.

se carece de inteligencia, y así hablamos por ejemplo de “historias para niños”, como si éstas no tuvieran retos intelectuales. La segunda, por su parte, se ve como una etapa de desorden, impulsiva y en la que nada se reflexiona, como el caos previo al orden y la responsabilidad de la vida adulta. Y los adultos en *P3ND3JO5* son muestra de ello: sermonean y dan órdenes como si los jóvenes no supieran absolutamente nada, y como si ellos conocieran el modo en que se ha de vivir: “no descuides los estudios”, “no hagas renegar a tu vieja”, “no hagas cagadas, ¿quieres tener treinta años y ser un boludo de la vida?”, etcétera.

Raúl Perrone se encarga, con maestría, de poner esto en imagen: la plática entre el chico del acto dos y su papá, contraria a la luminosidad que ya se ha mencionado, se realiza casi a oscuras, como indicando el nulo reconocimiento que el uno tiene del otro. En los demás sermones, por otra parte, los personajes ven al frente casi todo el tiempo, y de este modo sus miradas no se encuentran, cuando éstas son muy importantes en el filme de Perrone. Como canta Franz Ferdinand, los ojos encuentran a los ojos⁵. Y así podemos ver los primeros planos del acto dos, donde los ojos de la chica enamorada se encuentran con los del joven que la ama; y también los del tercer acto, donde está la constante mirada acosadora del vendedor de droga hacia el joven skater. Pero los ojos de los adultos que sermonean no encuentran a los de los jóvenes; otra vez parecen indicar el nulo reconocimiento que los unos tienen de los otros.

Extraña es, sin duda, la adolescencia: blanca y negra al mismo tiempo, a veces sumamente luminosa, y otras, muy oscura. Quien filmó *P3ND3JO5* sabe esto, y hace uso de toda su maestría con la cámara, las palabras, la luz y el sonido para plasmarlo en formato 4:3. De este modo tenemos paroxismos como el final del acto dos, donde todo es luminoso, y los tres jóvenes saltan de una cama a otra para siempre, porque las sobreimpresiones cobran materialidad al final —como también pasa en el acto uno—, dando a entender que no es un pasado que permanece en forma de fantasma, sino un presente que siempre se ha vivido: la dicha de la juventud. Pero a ésta nunca la abandona la parte oscura, no se puede olvidar. Perrone lo ha expresado con música a todo volumen cantando que la dicha es “tan bonita que se va...”.

⁵ Cfr. La canción “The Dark of the Matinée” de su primer álbum Franz Ferdinand (2004).

Adalberto Pagola Santiago

Ciudad de México, 1991

Cursa el último semestre de la licenciatura en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente realiza una tesis sobre Luciano de Samósata, y escribe crítica cinematográfica en su blog *Mapleforth*.

El grito silente de Ituzaingó.

P3ND3J05 DE RAÚL PERRONE

Por Adrianna Maldonado Montelongo
Premio Categoría Bachillerato

“Vos sos un pendejo”, nos dice Perrone al hablar de los callados. Cumbiópera de realidades. La poesía de la negación, el escape y el instinto. Los hijos de la consecuencia, las oportunidades caídas y el encaro con la muerte.

La resucitación del cine silente nos hace escuchar gritos ahogados, el encierro del joven habitante rodeado de transeúntes incrédulos y gastados que convierten en silencio la naturaleza humana.

El tiempo es irrelevante, las mañanas se tiñeron de blanco y negro en un formato de 4:3, elementos que inmediatamente nos despiertan nostalgia para enseguida comenzar el *performance visual* y musical (música a cargo de DJ negro Dub, Nomenombres Wey y hasta Puccini).

Sus ojos en primeros planos, tan reveladores como espeluznantes, nos recuerdan a una flama entre apagada y prendida; entre viva y muerta.

Cuadros que enmarcan la elegancia de la clase obrera y el encanto que da el amor de una mirada furtiva al adolescente cuyo deseo comienza a cobrar vida. Con ese vaivén de suspiros al ritmo de canciones que a partir de ahora serán icónicas, en su mente y en las nuestras, dándole sentido a un pobre flaco de catorce años.

La muerte continúa con su persecución y sigue su paseo por las rampas para patinar. La concepción es la consecuencia, mas no victimiza a los personajes. Prefiere presentarles las virtudes de la desgracia, y muestra una visión que no necesariamente toma partido o una opinión concisa del sector de la población del que se habla. Lo abraza como necesidad para continuar creciendo.

Desde otro ángulo se observa la irónica y algo paradójica imagen del muerto viviente: críptico, con vitalidad y con aprehensión a la vida, está entre sombras pero dirime el conflicto de la existencia cuando se es joven. Las almas en sobreimpresiones simulan liberación y el abandono al cuerpo para convertirnos en nómadas de espíritu; en un incesante recuerdo del final o quizá, del principio.

La torpeza que causa la inexperiencia del actor que se va formando durante el rodaje vuelve los cuadros más personales y espontáneos. Se lleva a cabo una conversación en directo con el espectador a través de miradas perdidas en el espacio para convertir la narrativa en un momento de roce personal con la ficción.

Intentar comparar *P3ND3J05* con trabajos anteriores de Perrone resulta inútil. Así como cuenta con aspectos que caracterizan el trabajo del director (más bien refiriéndonos a detalles técnicos), también nos da una visión totalmente revolucionaria del trabajo del *Perro* Perrone a partir de la recreación total de su misma percepción de temas sociales.

Presenciamos una historia que trabaja de la mano con la musicalización. Se tendría una interpretación totalmente diferente si la música no hubiera sido estratégicamente colocada y escogida. De los ritmos latinos a una que otra pieza clásica, la música guía e incluso pasa por encima del poco texto con el que cuentan los intertítulos presentados en algunas escenas, sólo para hacerlas más explícitas.

Escenarios crudos propios del neorrealismo, *travellings* de viaje y con un gran contenido de denuncia social sin caer en el lugar común de la queja sin virtud de una juventud heterodoxa. La película encuentra en la marginación de las contraculturas la posibilidad de permanencia y el encaro personal.

P3ND3J05 es un poema mimético repleto de interpretaciones y de historias escondidas. Una incitación al cuerpo con una fotografía lírica cruda, pero recatada al ser fiel, durante sus ciento cincuenta y siete minutos de duración, a la visión propuesta desde el primer instante de vagancia existencial y presencias corrompidas por la vulgaridad de una ciudad atacada por la indiferencia.

Si bien hay una hegemonía y un eje conductor durante los diversos cuadros el final se considera etéreo, como la vida misma, con el estanque y la continuidad que dan los días con un sol infernal. La presencia de lo ambiguo es acertada, mas

no consta de la precisión que se nos presentó durante los tres actos; esto, por supuesto, no hubiera sacrificado la poética del filme.

Separamos *P3ND3J05* del cine experimental, y hasta de la misma trayectoria de Raúl Perrone, ya que completa con asertividad un ciclo de innovación que tomó el trabajo en conjunto de la musicalización y la dirección para generar uno de los puntos más plausibles que lograron concebir el texto en una misma danza.

Adrianna Maldonado Montelongo

Ciudad de México, 1996

Cursa el cuarto semestre de bachillerato en el Colegio de Ciencias y Humanidades Azcapotzalco. Cursó un año del bachillerato en Artes en la Escuela de Iniciación Artística del INBA. Actualmente está inscrita en el seminario de la Filmoteca de la UNAM "Hacer Cine", impartido por Alfredo Barrientos, y en el Taller de Guión Cinematográfico a cargo de Luis Antonio Razo, ambos con sede en el CCH Azcapotzalco.

PELÍCULA:

***EL
LUGAR
DEL HIJO***

Dir. Manolo Nieto
Uruguay-Argentina, 2013

El lugar del hijo:

fantasía activista-social sobre la muerte de un padre kafkiano

Por Jorge Luis Tercero Alvizo
Premio Categoría Ex Alumnos

*But that night I dreamt of
Picasso Opening doors and
closing exits Opening doors
and closing exits in the world
I dreamt
He painted a Picasso
In my room
Shouting all the time
Pas symbolique
C'est pas
Symbolique!*

L. Ferlinghetti

El filme *El lugar del hijo* se desglosa a partir de sus frágiles piezas de relojería china: un personaje con alguna suerte de discapacidad motriz que vive en constante lucha (incluso contra su propio cuerpo), una ex amante del padre que se torna maternal, un perro veterano de guerra al que siempre hay que sacar del cuarto, un colchón (que alguna vez fuera del viejo) ardiendo en llamas mientras del otro lado de la acera, en una esquina, dos prostitutas contemplan el cuadro. Al fondo subyacen la sonrisa coqueta de una joven militante encapuchada, el asunto de unas tierras que fueron del padre —patrimonio del olvido que será devorado por la nada— y el panorama de lucha social (que tiene como escenario la crisis de 2002 en Uruguay), seguido de ciertas deudas añejas, contexto a través del cual el héroe tendrá que conducirse.

Ariel Cruz (Felipe Dieste) es un vagabundo desarrapado de la era moderna, como quizás todos seremos algún día, o ya somos; es un activista que se manifiesta en alguna universidad de Montevideo y que, durante una asamblea del consejo de huelga es informado de la muerte de su padre. La partida del

personaje no se hace esperar. Es interesante que el director Manuel Nieto haya escogido al no-actor de treinta y cinco años para dar vida a su protagonista, puesto que Dieste sufre de un evidente problema motriz y comunicativo a raíz de un accidente automovilístico en el que se vio involucrado a los diez años. El realizador se vale de esta característica del actor para con ello crear una suerte de metáfora en torno a la idea de lucha; quizás la idea de la revolución acogida desde un hombre menguado.

Seguimos al personaje central a través de varios intersticios, su propio sendero del perdedor, que lo conducirá hacia la disolución. La primera etapa es el anuncio de la muerte del padre, un progenitor al que, por lo que se entiende, Ariel jamás estuvo muy unido. Como segunda fase vendrán su paso por la ocupación estudiantil local (de Salto, pueblo donde el padre residía), el encuentro con Nadia (Leonor Courtoisie), seguido de su afiliación a la huelga de hambre de un grupo de obreros de la región. Ariel emprende el anti-viaje hacia sus orígenes, regresa hacia el mundo del padre sólo para finiquitar los asuntos de éste, para disolver aquella lejana ancla de su identidad primordial.

Antes de morir, el padre le hereda al hijo un complejo proceso kafkiano lleno de deudas, del cual Ariel sólo podrá extraer unos cuantos centavos como herencia lastimera. El filme, entre varias lecturas, pareciera querernos decir que la lucha de clases es la muerte de un padre (¿divino?) y el abandono del hombre posmoderno a su suerte, una batalla dudosa como el título del libro de John Steinbeck. Contemplamos todo un rito de disolución al que el personaje se entrega gustoso; pareciera ser que lo único que Ariel busca es una imprecisa imagen dentro de sí mismo, el vacío y la nada, aunque no en una concepción zen u oriental. En dicho punto se vuelven truculentas este tipo de cintas. La película podría estar hablando de una especie de liberación del ser o, simplemente, de un abandono voluntario ante las fuerzas de la naturaleza y la sociedad: el regreso de un ciudadano activista a sus orígenes campestres —otrora de abolengo— sólo para concretar el desmoronamiento de los bienes de sus ancestros. Derrumbar a sus dioses pétreos en pos de unas cuantas monedas metafísicas.

Si optáramos por la salida fácil de “la liberación espiritual del personaje”, todo sería más sencillo analíticamente, el crítico podría lanzar loas a las bellas imágenes contemplativas del filme, coronadas por un personaje (héroe débil físicamente) en lucha constante contra un medio hostil. Evidentemente no es *La demora* (2012) de Rodrigo Plá, por tanto, nuestro filme en cuestión no va por la misma línea que la aventura de la mujer de dicha pieza. La película tampoco es una mirada ácida hacia un mundo banal y decadente, como lo fuera la emblemática *25 watts* (2001), de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella. ¿Qué es entonces aquello que *El lugar del hijo* intenta hacernos ver?

Por un considerable rato, la película se transmuta en un documental sobre la ganadería, lo que la vuelve algo pesada para el ojo no educado. Se pierde en laberintos vacíos en los que pareciera ser que no hay nada que decir y quizás así es, porque la película, de algún modo, habla sobre eso, sobre la nada. Es de conocimiento común que este tipo de secuencias plásticas, como dijera el teórico Harkaitz Cano, de tratamiento lento y dotadas de “...pequeños anzuelos estéticos para embrujar al público”, han cobrado gran popularidad en los últimos años; visiones altamente contemplativas que al público de intelecto exquisito gustan tanto porque se piensa que es en esos momentos reygadianos, traviesos y experimentales —más que en la habilidad de narración— donde se puede contemplar al poeta-cineasta en su esplendor jugando con la imagen. Aunque, al menos para mí, en *El lugar del hijo* no encontramos ninguna epifanía dreyeriana (porque tampoco se busca eso), sino simplemente un desvío ganaderil en una película algo larga.

En cualquier sinopsis de película pirata, de esas que podemos encontrar a las afueras del metro Balderas, se pueden leer datos como: “Drama familiar que trata la historia de un estudiante de Montevideo a quien anuncian que su padre ha muerto y bla bla blá...”. Pero esta descripción es demasiado genérica y está lejos del objeto fílmico con el que tratamos. Lo que se nos muestra en la pantalla está más cerca de ser la parábola del hombre que es presionado a vender su patrimonio, a lo que obedece dócilmente. Ariel nunca tuvo acceso a las riquezas del padre, por tanto no tiene un apego hacia lo desconocido. Persigue otro fin, uno que ni siquiera entiende, que en realidad no existe.

Esta ausencia de motivos no se halla en un nivel existencial sino, en mi opinión, en una especie de azar, quizás tramposo, hacia el que la película desemboca. A pesar del nihilismo con el que el director nos adentra en el Uruguay de las huelgas estudiantiles (que seguro a más de un espectador mexicano nos trajo ecos imprecisos de la huelga del 99 en la unam), no se torna completamente tortuoso el sendero de Ariel. La música interpretada por los Genuflexos, de sonido joydivisiano, ayuda a la contemplación del perfecto panorama vacío, cuadro que el director —quizás por torpeza, quizás por genialidad voluntariosa— logra obsequiarnos. “Bienvenido a la realidad, Ariel, ubícate donde quieras...”, le dice uno de los obreros en huelga de hambre al héroe. En mi opinión debió decirle: “Bienvenido al vacío”.

Nuestro filme habla sobre la Nada; la película, como el personaje, vagabundea en busca de sí misma trazando algunas interesantes notas visuales sobre el paisaje capturado: como esas naranjas podridas que un hombre le obsequia a Ariel, frutos podridos como emblema de una revolución moderna y arrinconada, material perfecto para intercambiar por “vino y porros”. Todo comienza con una muerte anunciada, fluye sin control hacia la nada, se estanca como agua visual y regresa hacia la mirada del personaje como espuma que intenta camuflar cualquier perspectiva ideológica del autor: *nihil est*. El amor por la mujer tampoco da sentido al filme, es otra desviación de la que bien podrían surgir prostitutas o las mismas manos del héroe en pletórica contienda contra el miembro: *nihil est*. Nada tiene sentido, mientras la cinta se desliza dentro del pathos del antihéroe menguado, cabalgata en moto sobre charcos del pensamiento, final en blanco. El padre kafkiano le ha heredado el vacío a Ariel, otra odisea del pensamiento que no va hacia ningún lado. ¿Acaso todavía hay lugar hacia dónde ir? Quizás no en el mundo, pero en la imagen siempre hay sitio para uno más, señor.

Jorge Luis Tercero Alvizo

Ciudad de México, 1985

Es egresado de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la unam, de la cual se tituló con una tesis sobre la ironía analizada desde dos adaptaciones mexicanas del cineasta Luis Buñuel. Colaboró en el seminario Papiit *Fronteras de Tinta. Literatura y medios de comunicación en las Américas* de la FES Acatlán. Ha presentado ponencias teóricas sobre los vínculos narrativos entre literatura y cine en diversas universidades nacionales. Además de ensayos académicos, ha escrito crítica cinematográfica para diversos medios web e impresos, entre los que destacan *FILME magazine*, *Cinefagia.com*, *Cine Toma*. Publica, principalmente, en la revista *Indierocks!*, en el Diario Digital de Cultura UNAM y en la Gaceta UNAM.

Jurado

**4º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
" FÓSFORO "**

Juncia Avilés

Francisco Peredo

María José Secco

Roger Koza

Luis Vaca



50

CONCURSO DE CRÍTICA

CINEMATOGRAFICA

"FÓSFORO"

Punto de partida 191
Septiembre-octubre 2015

PELÍCULA:

Dir. Gustavo Gamou
México, 2014

***EL
REGRESO
DEL MUERTO***

MEMENTO HOMO, QUIA PULVI ES...

Por Paola Sofía Serrano Bravo
Premio Categoría Bachillerato

¿Cómo morir cuando se ha muerto mil veces? ¿Una muerte más? Rosendo ha muerto cada día porque el olvido, la soledad, la discriminación, la pobreza y la inequidad son muertes más lentas y dolorosas que el simple final de la existencia vital.

En el marco de un centro de rehabilitación de adicciones en Tijuana se desarrolla una trama cruda pero que se narra de manera acertada. Es un relato provocativo, brutal y de indudable actualidad que nos conduce a reflexionar sobre la historia de los que no tienen historia; el día a día de la gente que vive en la inopia no sólo económica, sino también espiritual y de profundas soledades; de emergentes y extrañas, y tal vez por ello más hondas y auténticas, confluencias escenificadas en un paupérrimo espacio de miseria y abandono.

La cámara parece un ser cercano a Rosendo, es un testigo mudo pero elocuente. Participante a la vez que leal escucha, recibe sus más profundas confidencias y miedos sobre su vida pasada, sobre el remordimiento que lo carcome por dentro como ácido y las cuentas que siente que no ha saldado.

La película está plagada de símbolos: el mar es el principio, el fin, es dios y, por eso mismo, también el depósito de las almas. El cielo marca espacios de ausencia y las siluetas son los seres que se van perdiendo.

El filme muestra escenarios duros, de vidas ásperas y desesperanzadas que desembocan en situaciones como las de Rosendo y el Abuelisto, quienes comparten el cuarto en el centro de rehabilitación y establecen una estrecha amistad. En sus conversaciones se nota que han visto la crueldad humana directo

a los ojos, incluso la han perpetrado a lo largo de su vida: delinquieron para sobrevivir. Ambos hablan, uno del secuestro y la incineración que llevó a cabo, y el otro de su temporada como traficante de marihuana a gran escala. Es de destacar que cada uno lo habla por su lado; es la cámara con tomas sombrías, a veces desenfocadas, en espacios deprimentes, casi lúgubres, un taciturno espectador, un confidente que acompaña a los personajes.

Las tomas cerradas en espacios sórdidos retratan, más que fielmente, los gestos, la angustia, el coraje e involucran al público en un mundo nada benévolo, lleno de rudeza pero en el que, a veces, cabe la compasión y hasta la lealtad.

Rosendo es acosado por monstruitos peludos y verdes, demonios que lo mortifican... Vive atormentado, le sobrevienen pesadillas y llantos inconscientes. Se proyecta en oníricas manifestaciones una vida de malas acciones, delitos, la poca atención de su familia y el repudio de ésta, pero también recuerda con profundo dolor la ausencia de sus propios hijos, que no ha visto desde muchos lustros atrás; le lacera la muerte violenta de uno de ellos que, según afirma, lo sumió en el alcoholismo.

A cada momento, a ambos los persiguen los fantasmas del pasado, pero también de un presente que no saben cómo dirigir; se sienten como niños, sin rumbo, y esbozan apenas su historia entretejida en tenues hilos de narración, en la que de pronto dejan ver las culpas y las vidas que deben —Rosendo lo dice claro—: les preocupa que su propio momento de morir llegue pronto. Hablan, con el sonido de las olas de fondo, de dónde van a quedar sus cuerpos cuando fallezcan, quién morirá primero.

Constantes episodios étlicos proyectan un Rosendo cada vez distinto: el seductor, el conquistador, el valiente... Todo ello en vanos intentos de regenerarse, de dejar el alcohol, de encontrar trabajo. Pero se manifiesta una vez más su calidad de desheredado, de marginado, y lamenta su baja escolaridad. Pese a ello, gasta dinero —cuya procedencia no queda establecida— en alcohol y visitas a bares de mala muerte.

El Abuelisto, por otro lado, antes de su fatal caída, se dirige hacia el mar y desea ir allí al morir; posteriormente una ola engulle sus restos, pero también las ofrendas de los vivos. Desvanece el recuerdo.

La Biblia suele estar presente en los momentos de reivindicación y caída, cuando Rosendo trata de reformarse y cuando los nuevos y musicales compañeros de cuarto fabrican un cigarro de marihuana con una de las hojas.

La llegada de una anciana al albergue marca un vuelco en la historia, y muestra con más fuerza los distintos rostros de Rosendo: oscila entre la ternura y la violencia física, pasa de un canto fraternal a algo que parece un romance con tintes edípicos. Carece por completo de empatía y paciencia hacia los jóvenes que se convierten en sus nuevos compañeros de cuarto, pero se comporta como niño con su nueva amistad. Es un hombre lleno de contrastes, de facetas, casi todas negativas, pero la película no deja de lado que se trata simplemente de un ser humano.

Rosendo es una mera sombra frente a su propio sepulcro. ¿Quién está dentro de la tumba?

...et in pulverem reverteris.

Paola Sofía Serrano Bravo

Ciudad de México, 1997

Alumna de la Escuela Nacional Preparatoria 6 "Antonio Caso", UNAM. Ha participado en proyectos de investigación en el centro de Veracruz. Ha publicado crónica y poesía en diversas revistas y libros colectivos.

PELÍCULA:

Dir. Nicolás Pereda
México, España y Francia, 2014

LOS AUSENTES

La simulación terapéutica

(o la aventura de los prerrafaelistas argentinos)

Por Jorge Márquez
Premio Categoría Licenciatura

La película narra la búsqueda de un tesoro escondido en la región de Misiones, Argentina, por parte de un grupo de amigos dedicados al cine que, para encubrir su búsqueda, la integran a la filmación de una película coproducida, codirigida y coescrita con europeos. Dentro de la sencillez de la historia inicial se van desarrollando narrativas que se integran en el relato principal: las historias a filmar (los suicidios de una poeta protofeminista sueca y de un político liberal radical argentino), la historia del teso-ro (un bandido brasileño que llega a Misiones y un jesuita), la historia del cine independiente argentino (la misma producción), la historia de rencillas entre religiosos (franciscanos contra jesuitas) y la historia de la colonización (factual, cultural y económica), con una intertextualidad abrumadora: Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Victoria Benedictsson y Leandro N. Alem. Y una autorreferencia irónica: gente que aparece actuando de sí misma.

Todo comienza con la treta del actor Rafael Spregelburd, quien quiere montar una película para encubrir su búsqueda del tesoro—para su suerte, ya hay una película en marcha. Con un discurso lleno de culpa poscolonialista convence a los productores de mover el lugar de rodaje. El primer engaño se ha realizado; el segundo engaño es el tesoro mismo, es un autoengaño. La búsqueda del tesoro funciona como un síntoma de su deseo de actuar, por eso pide un papel principal en la obra —a la vista una acción innecesaria—; aunque intenta dar a entender que la película no tiene valor para él, busca insertarse como protagonista. Igualmente el actor/director que hace de director local, Alejo Moguillansky, el Rusito, es el primero en darse cuenta del doble engaño. El síntoma de la realización es su angustia en el rodaje en Misiones; se ha dado cuenta de la doble farsa y busca salirse con la suya proponiendo una temática argentina. Pretende tomar el control de la producción a través del doble engaño, tomar conciencia y darse cuenta de

que el filme lleva su nombre, no es una parodia, y su verdadera meta es hacerlo bien.

La codirectora Fia-Stina, la Sueca, también es parte del doble engaño. Ella recibe información del tesoro y lo quiere para la causa feminista. Como directora ajena, desentendida del proceso, funciona como un Otro lacaniano —aquel que va moldeando el comportamiento— que intenta forzar el rodaje para su propio fin. Al momento de entender el primer engaño, la película deja de ser su meta y se interesa por continuar con la farsa para apoderarse del tesoro.

Engañando a las engañadoras —sus “hermanas”— de los engañadores, la no-presencia de Fia-Stina simboliza el capitalismo tardío, que controla las inversiones desde lejos —es aquel que controla la plata— para producir más capital que jamás se quedará en las localidades.

Su discurso moral del feminismo encara otro mucho más crudo: el del centro y la periferia del poscolonialismo, y explica su entorno condescendentemente. Sus propias hermanas no tienen el desarrollo suficiente para hacer uso del dinero, sólo ella —moral y civilizatoriamente superior— puede usarlo bien, y su única aliada es aquella guerrera nórdica. Es el mismo discurso imperialista y racista que justificaba la expansión decimonónica, del que se escuchan ecos en la narración en *off* de Victoria Benedictsson. Hay jerarquías dentro de las jerarquías: el feminismo dentro de los países avanzados, los países periféricos dentro de la órbita de los países centrales, e incluso el papel de los aborígenes frente a los criollos —porque incluso dentro de la decadencia existen jerarquías.

Podemos poner la historia de los engaños en un segundo plano y centrarnos en la simulación. En la acción misma de producir un discurso, en las condiciones materiales de posibilidad que lo llevaron a ser.

La película es una producción de países nórdicos que entre “experimentación y caridad” comparten la creación de cine independiente. La película se representa a sí misma, se simula y deja las costuras abiertas para ser evidente en su autoexplicación. Es una película sobre hacer películas.

¿Y para qué le sirve explicarse, contarse a sí misma? Mi respuesta: para superar sus traumas, para que a través de la parodia y el humor la realidad no le cause, a

sus realizadores, ese desmoronamiento que es el hacer no-arte.

El código de esta segunda lectura nos es dado cuando aparece, al principio, la casa productora: Pampero Cine.¹ Una iniciativa del guionista Mariano Llinás — quien también actúa— y del director Moguillansky. Es un proyecto plenamente prerrafaelista.

El cine industrial es el arte más moderno, es aquel que de forma más feroz enajena al artista de su producto. Las divisiones de los colaboradores en pequeños grupos encargados de un trabajo específico como pequeñas congregaciones gremiales —la reducción al ridículo de esta situación es que haya un encargado del mate— los aleja de su producto final, no hay una idea de conjunto. Pampero Cine intenta socavar esa enajenación, ellos trabajan de forma orgánica para producir filmes, no hay divisiones evidentes, todos trabajan en todo —el director y el actor pueden encontrarse pintando el fondo de una escena— y aportan en lo que se puede de principio a fin: el ideal prerrafaelista. Es un trabajo artesanal que evita la enajenación del artista con su producto. Es una rebelión ante “la forma de arte dedicada a robar la belleza del mundo” y que también se ha dedicado a robar el arte al artista.

Por eso *El escarabajo de oro* es una película perlocutiva, dice haciendo, la enunciación es el discurso.

¿Para qué sirve hacer cine independiente sobre cine independiente? ¿Para qué sirve hacer películas que a nadie le interesan? Simplemente para sanar la pérdida del arte a través de la autorreflexión, de la autocrítica pero también a través del humor. La película es la superación de los traumas del cine industrial y del neocolonialismo cultural, es una especie de terapia psicoanalítica del cine independiente para salvarse de la esterilidad artística.

Fuentes

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1979 [1977].

Braude, Diego, “El pampero cine. Perseverar, ésa es la cuestión”, en <<http://recursosculturales.com/revista/2014/10/el-pampero-cine-perseverar-esa-es-la-cuestion/>>, revisado el 28 de enero de 2015.

Llinás, Mariano y Laura Citarella, “La madre de todas las batallas”, en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. Estéticas de la producción*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 163-170.

Žižek, Slavoj, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000 [1991].

¹ La acentuación discursiva del engaño también es una pista para la lectura como simulación que a fin de cuentas es un engaño al inconsciente.

Jorge Márquez

Ciudad de México, 1991

Pasante de la licenciatura en Historia por la UNAM, se enfoca en Historia cultural e Historia del alcohol. Ha publicado textos de divulgación histórica, así como de semiótica.

LAS IMÁGENES DEL SILENCIO

Por Lucero Fragoso
Premio Categoría Posgrado

Una mañana de invierno, un anciano recostado frente al río, absorto en el derretirse del hielo, atisbó una presencia en el otro extremo de la banca. Se sorprendió de que el joven a su lado silbara una melodía antigua que le era familiar, y mayor fue su asombro al reconocer, horrorizado, que la voz de quien entonaba la letra era la suya propia. Jorge Luis Borges cuenta en “El otro” que su *alter ego* joven, creyéndose sentado junto al Ródano en la Ginebra de 1918, se hallaba al mismo tiempo en Boston, en 1969. Tras intercambiar algunas frases, resolvieron que ambos estaban en un sueño y que debían aceptarlo mientras durara, “como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados”.

Los ausentes nos transporta inevitablemente al relato de Borges: mientras en este caso la pregunta por el origen se expresa con palabras, en la película se recurre al silencio. No me refiero a la ausencia casi total de diálogos o de música que permite escuchar los susurros del follaje, del mar, los cantos de las aves y el crujir de la comida en la sartén —el único elemento no diegético es el *heavy metal* que acompaña en la cocina al protagonista después de saber que su vida cambiará de forma dramática—, sino al silencio representado en las imágenes mediante el uso de la cámara.

Un hombre mayor vive solo en una sencilla construcción en la costa de Oaxaca, cuya única vía al exterior es una ventana por la que se asoman la cabeza rumiante de una vaca y el humo de los alimentos que se fríen, como una ofrenda cotidiana comparable al arder de un sahumerio. Un buen día, el viejo tiene que presentarse en un juzgado: allí se da lectura a una sentencia —el parlamento más largo en todo el filme— cuyo veredicto define que los terrenos que habita son “propiedad comunal”. A partir de entonces, la figura de un hombre joven deambula por la

casa del anciano; en secuencias alternas, sin toparse nunca con el habitante mayor, el joven tiene los mismos hábitos de aquél y los cumple de la misma forma: lava la ropa, limpia un arma, se alimenta, se asea.

En su ensayo "La estética del silencio", Susan Sontag sostiene que, en un sentido metafórico, el lenguaje expresa la brecha entre la creación artística y la obra de arte. Por un lado, el discurso carece de materia y se relaciona, en su carácter abstracto, con la intención humana de trascendencia y el rebasamiento de lo fortuito y específico; por otro lado, el lenguaje constituye el más ordinario, "impuro" y explotado de todos los materiales con los que se hace el arte. En consecuencia, el artista se ve compelido a elegir, en mayor o menor medida, entre complacer al público, de modo que lo mima y apacigua con lisonjas, o bien, adoptar una actitud insolente y agresiva, mostrando al espectador lo que no quiere ver. Las obras artísticas están influidas, casi inevitablemente, por la tradición histórica y los cánones establecidos; en su afán de abandonar la égida de modelos probados, el creador que se decanta por la irreverencia sueña con una obra totalmente ahistórica, emancipada de la alienación. De acuerdo con Sontag, el arte "silente" se acerca a esta "condición visionaria".

El filme de Nicolás Pereda apuesta por presentar el silencio de distintas maneras. Aquí se aludirá a dos de ellas. La primera consiste en dar lugar a amplios espacios con movimientos sutiles de cámara, casi sin que el espectador se dé cuenta y, con ello, sugerir algo. La cámara, que va de lo particular a lo general, se enfoca primero en los personajes para después ofrecernos el contexto. Basten dos ejemplos. Cuando el anciano deja encargadas sus vacas para ir al juzgado, la pantalla no muestra más que una casa pequeña; una vez que los personajes se ocultan detrás del decorado, entre la maleza de la selva, la cámara gira lentamente a la izquierda y, sin alejarse ni acercarse, va registrando un espacio cada vez más abierto que pasa de la abigarrada flora silvestre al llano de tierra resguardado por un amplio trozo de cielo y nubes; a su paso, la cámara se encuentra con troncos de árbol que parecen cercar el terreno, en alusión a los puntos que demarcan la propiedad y que faltan en el sitio donde vive el anciano. En el juzgado, los límites sí serán señalados y, mientras esto ocurre, la cámara hará de nuevo un paneo de derecha a izquierda en el que muestra las expresiones impasibles de los escuchas y sus miradas bajas, hasta descubrir —sin subir o bajar— una ventana que revela la fuente del ruido de fondo en la sesión: una máquina trabajando sobre el pavimento —presagio de la demolición de la casa junto al mar—, una calle que sube y las motocicletas

transitando sin cesar; el discurso de la sentencia es tan aturdidor como el ruido de la máquina de obras, tan monótono y tan sinsentido: es ésta otra clase de silencio, una que ofusca en su no decir.

La segunda forma de silencio es más evidente: se trata de la cámara contemplativa que, sin olvidar los movimientos laterales y sin dejar de seguir por detrás a los personajes —la cámara “espía” de los surfistas camino a las olas o la que cuida las espaldas del anciano al abandonar su casa entre la niebla—, por momentos se embelesa con la figura del hombre atrapado entre el mar y un lago, jalando las vacas que se rehúsan a moverse, o en la pequeñez del viejo sentado en la arena, como un punto insignificante, o bien, en el perfil que dibuja su nariz y su rostro lleno de arrugas.

Sontag diría que, a diferencia del arte tradicional que “invita a mirar”, el arte del silencio suscita la mirada. Mirar es un acto móvil —la vista se desplaza de acuerdo con lo que quiere enfocar—, más o menos voluntario, puede intensificarse o aligerarse, hasta que se extenúa. La mirada no se modula, es persistente, quieta, arraigada, tiene “carácter de obligatoriedad”, alejada de la historia y fincada en la eternidad. Con *Los ausentes*, Pereda impone la mirada, compromete la detención del tiempo —que deriva del silencio— al exigir que el espectador se aproxime a sus imágenes como si viera un paisaje que, por sí mismo, no demanda ser entendido, ni requiere de simpatías o de afectos; demanda, como bien lo dice Sontag, que el sujeto se olvide de sí mismo o, en otras palabras, la aniquilación del perceptor.

Sin embargo, a la vez que las imágenes se muestran plenas e impenetrables a las ideas, el filme provoca una serie de interrogantes y de posibilidades de interpretación: el silencio otorga tiempo para explorar y termina siendo trascendido por el lenguaje —al menos mental— del espectador. Éste no puede más que especular ante la confusión que le produce el surgimiento del hombre joven por detrás de una colina y su apropiación de la casa del anciano. Lo extraño es que el relato no nos devuelve al pasado con esta nueva presencia; a diferencia del cuento de Borges, Gabino, el recién llegado, no se muestra como de hace cincuenta años: trae una mochila colgada en la espalda, usa shorts de poliéster, se cura una oreja lastimada por la tabla de surf y baila al ritmo de la música electrónica que escucha en sus audífonos sin compartirla con el público. Y todo esto, quizás, porque el viejo quiere encontrarse con sus recuerdos, pero no con el joven que

era antes, sino con el joven que sería hoy, con una de estas figuras alejadas de la soledad. En este tipo de remembranza, el realizador descubre también una ruta de escape al peso de lo histórico y sus convenciones.

Ante la ansiedad del Borges joven por la duración del sueño, el Borges viejo le dice: "Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma." En su encuentro, el protagonista y su "otro yo" cantan, beben y hablan con frases entrecortadas, como si se hubieran conocido siempre. Sólo al ubicarse ambos en cada extremo de la pantalla, el protagonista toma distancia y se pregunta por su origen. Tras el abrupto final, los espectadores se ven de pronto inmersos en sus pensamientos, atados a la imagen de los árboles cuyos contornos se dibujan tenuemente al disiparse la neblina, olvidados de sí mismos, ausentes.

Lucero Fragoso

Ciudad de México, 1977

Maestra en Filosofía por la UNAM. Estudia el doctorado en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras, en el área de Filosofía Política. Ha colaborado en *Foro Internacional*, *Este País* y *Revista de la Universidad de México*.

LOS AUSENTES,

DE NICOLÁS PEREDA

Por Alonso Ríos González
Premio Categoría Ex Alumnos y Público en General

Incipit: de Nico para el mundo

Yo no sé si, como leí por ahí en alguna reseña de internet, Los ausentes da para declarar que Nicolás Pereda ha sido “consagrado” (así, a secas. Sí creo, en cambio, que en el séptimo largometraje del joven realizador coyoacanense se distingue claramente un estilo particular, el trabajo inconfundible del director. Uno ve *Los ausentes* y hasta sin querer evoca *Verano de Goliat*, *Perpetuum mobile*, *Los mejores temas* y demás. No es aventurado entonces, a mi entender, afirmar que el de Pereda es, en todo derecho, un cine de autor.

No obstante, viendo este filme en particular, maliciosamente se me ocurre preguntar para mis adentros si acaso no estará ocurriéndole a este muchacho treintañero lo que a otros con mucha más trayectoria les ha ya ocurrido; es decir, que hicieron de su estilo una fórmula y aunque cada cosa nueva que hacen es espectacular, al final es la misma cosa nueva que la anterior (como ejemplo propongo un maratón de Tarantino).

En principio creo que Pereda apunta siempre a causar perplejidad en su espectador. Creo sinceramente que quien describa cualquiera de sus películas como cómoda o divertida o cómica, se equivocó de sala y se metió a ver otra cosa. Como mínimo yo calificaría de raro lo que ocurre en la pantalla, Nico toma de aquí y de allá elementos que nos hacen sospechar que quisiera hacer una película surrealista: la fragmentación de la narrativa que a su vez es producto de un guión que se va escribiendo desde la cámara, la deconstrucción del rol del actor que de pronto pasa de ser personaje a ser persona (no es casual que una y otra vez aparezca el protagonista Gabino, el mismo cada vez, pero también cada vez diferente), las

interminables repeticiones, los silencios y, en fin, las secuencias desarticuladas de tal modo que uno no acaba de decidir si está o no asistiendo a un sueño.

En estos finales siempre abruptos, uno se queda con la sensación de que como que sí y como que no entendió lo que presencié en los aproximadamente últimos ochenta minutos. En *Los ausentes*, la balanza se inclina un poco más al “como que no”.

Historias rotas y cámaras saltarinas

En principio, hay que decir que la trama de *Los ausentes* queda en manos del espectador al que se le encomienda reconstruirla a partir de noticias esparcidas que recibe desde la pantalla. Así pues tenemos a un anciano que vive en la rutina más inconsecuente, ocupándose de sus cosas domésticas en algún jacal de la costa oaxaqueña (que la vivencia se desarrolla en Oaxaca lo sabemos sólo gracias al extratexto). Adivinamos el drama, con el acento puesto en este verbo, por la larga secuencia dentro del juzgado donde se falla —adivinamos, insisto— en contra del protagonista, quien ahora se ha quedado sin hogar. Asistimos a las andancias del anciano en la playa y en el monte en busca de un nuevo lugar. El suyo ha sido destruido en lo que es tal vez la escena más dramática de todo el filme: en una larga secuencia donde el encuadre permanece fijo, una máquina, que seguramente es el emisario de algún especulador inmobiliario, engulle con desmesurado salvajismo esa casa que hemos aprendido a reconocer, a comprender, incluso a habitar.

Para complicar la historia, desde la pantalla se nos ofrece otra vuelta de tuerca cuando aparece en escena el eterno Gabino, esta vez en las ropas de un joven soldado que vuelve al hogar que, para nuestro asombro, es el mismo que acabamos de ver derrumbado. De entrada hay indicios que nos invitan a pensar en una especie de *flashback*: la pistola que el joven soldado sujeta empecinadamente en su mano derecha, que llama de inmediato a aquella que el anciano montaba luego de perder legalmente su casa. Pero es particularmente significativa la escena en la que el joven Gabino se despoja por completo de su uniforme militar para cambiarlo por las simples bermudas y el torso desnudo que serán la perenne indumentaria de los personajes: ¿qué se nos transmite aquí, alguna especie de renuncia?, ¿el inicio de un largo retiro eremita? En suma, ¿es Gabino la versión joven del protagonista anciano? Éstas y otras preguntas parecen estar condenadas

a nunca encontrar respuesta, por un lado a causa de los anacronismos encerrados en sutiles pero claros detalles; por el otro, a causa de la última secuencia en donde los dos actores se encuentran en un episodio bacanal. Quizá es Gabino el único que ha ofrecido hospitalidad al viejo desposeído; quizá, como acabo de sugerir, en realidad ya no estamos frente al (¿los? personaje, sino frente a los actores; quizá en realidad no importa.

A la fragmentación de la historia contribuye, y cómo, la cámara que es una vagabunda, pues se la pasa viajando (*travelling* es el término técnico, como un espectador desatento que pronto se distrae de la acción y se pone a contemplar el panorama. Pocas veces, pues, la cámara se queda quieta, y cuando lo hace casi siempre es en una toma panorámica en la que el sujeto (el anciano arreando una vaca, por ejemplo se pierde en el espectacular paisaje: ¿un presagio?, ¿una reflexión? Uno ya no puede estar seguro.

Detrás de todo gran sueño la realidad es una costra dura

Como en otros filmes de Pereda, desde la técnica se construye un ambiente de ensoñación, y en este caso de franca atemporalidad. Esto, aunque a veces puede ser exasperante, es importante porque al final le da un sentido de trascendencia a ese contenido duro que descansa detrás de la historia fragmentada y de la técnica compleja y rara, es decir la realidad.

Recuerdo bien que en una sinopsis se le acusaba de tener un “estilo neorrealista”. Escéptico en ese entonces, con *Los ausentes* vuelvo a convencerme de la justeza de esa extraña afirmación: sin el elemento onírico, el cine de Pereda sería casi documental, en esto hace eco al neorrealismo. Pero más allá de la forma, Pereda acusa en cada uno de sus filmes una inesperada sensibilidad para retratar el drama de la gente de a pie, y, como en otro lugar lo dije, para retratar el rostro de México como realmente es: no se me ocurre otro realizador contemporáneo, “consagrado” o desconocido, que lo haga mejor que este joven coyoacanense que, con toda probabilidad, lo hace casi sin pretenderlo.

Con todo, yo no afirmaré que *Los ausentes* ha consagrado a Nicolás Pereda. A mi parecer, este largometraje cruza una línea a la que sus otros filmes sólo se acercaban peligrosamente: la consideración hacia el espectador es mínima, el esfuerzo que se le exige es demasiado grande, la conceptualización es casi

extrema y el dinamismo en la historia brilla por su ausencia. En suma, es un logro ver de corrido los ochenta minutos sin dormitar. La edición misma lo acusa cuando entra de quién sabe dónde la única pieza de música articulada, que más bien recuerda a la alarma del despertador y que no queda claro cómo se relaciona con la imagen.

Como decía, *Los ausentes* es un claro ejemplo del "estilo Pereda": está todo aquí, desde los recursos más evidentes hasta la reflexión profunda cimentada en la realidad pura. No obstante, se echa de menos ese poco más de movimiento, ese gramo más de diálogo con el espectador que tenían sus filmes anteriores.

Probablemente *Los ausentes* es tan dura porque en el fondo de la narrativa hay que leer la desesperación y la impotencia del personaje más indefenso ante la pérdida más absoluta (¿de verdad, me pregunto, es el superlativo el único tono para hablar de este filme, como parecieran proponer muchas de sus reseñas?), o probablemente, también, el gusto de escribir el guión desde la cámara, de concebir secuencias crípticas y de apostarle a la perplejidad del público, se le está saliendo un poco de las manos a este aún muy joven director mexicano.

Alonso Ríos González

Estado de México, 1987

Licenciado en Letras Italianas por la UNAM. Es profesor de lengua y cultura italianas en la Universidad Nacional Autónoma de México y columnista de la revista electrónica queretana *Caleidoscopio*.

Jurado

**5º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

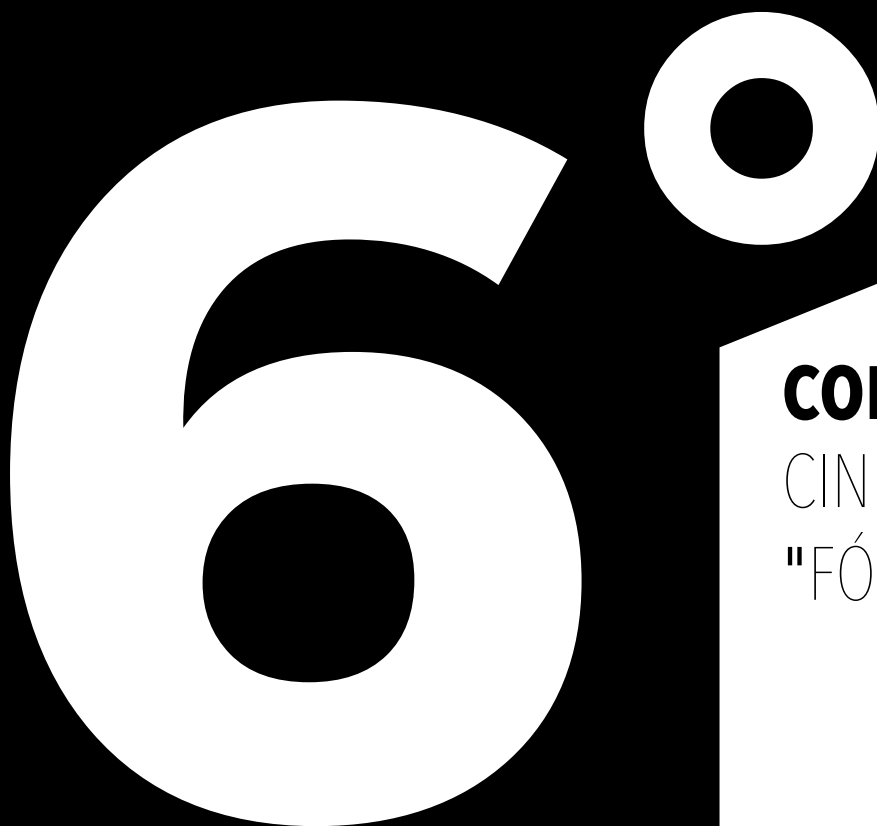
José Manuel García

Orlando Jiménez

Paloma López Carrillo

Arturo Aguilar

Álvaro Vázquez Mantecón



CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

Punto de partida 197
Mayo-junio 2016

PELÍCULA:

RASTREADOR DE ESTATUAS

Dir. Jerónimo Rodríguez
Chile, 2015

LA LOBOTOMÍA DE ARIADNA

Por Joshua Sánchez
Premio Categoría Posgrado

No es gratuito que la primera secuencia de *Monos como Becky* (1999), de Joaquín Jordá, transcurra en un laberinto. En él un historiador y un médico debaten sobre las posibilidades de la mente humana: sus recovecos, desvaríos, memorias, conexiones y desconexiones; y sobre cómo es que en un nivel cultural se determina si algunas de estas conexiones neuronales son o no “aceptables”. Es decir, cómo determinar si alguien está loco o está cuerdo. No es coincidencia que quienes dialogan sean justamente un historiador y un médico. Ambos son los arquetipos de sujetos dedicados al estudio de la memoria y de la salud.

En *Rastreador de estatuas*, Jerónimo Rodríguez retoma esa misma secuencia para plantear la estructura narrativa de la película que, más que apegarse a la forma convencional de un guión cinematográfico, nos remite a una deriva situacionista donde los individuos realizan caminatas (generalmente en las urbes) guiados por un impulso afectivo, sin un objetivo específico, para descubrir los espacios de una manera distinta. En la película de Rodríguez, la secuencia de la charla en el laberinto se presenta proyectada sobre una computadora, mientras escuchamos, de una voz en *off*, el planteamiento del filme. Jorge, personaje principal y alter ego del director, después de ver *Monos como Becky* y de escuchar hablar del médico portugués Egas Moniz, inventor de la lobotomía, recuerda una conversación que de niño tuvo con su padre en su país natal: Chile. Desde el exilio, Jorge inicia una búsqueda física y afectiva del monumento del galeno, la cual lo llevará a distintas ciudades, momentos, materiales y recuerdos que lo constituyen, en un presente discontinuo, como sujeto. En esta cinta, la realidad y la ficción constantemente se entremezclan y confunden.

La película se construye fundamentalmente como un palimpsesto, un documento escrito sobre uno anterior que ha sido borrado parcialmente. Con cámara en mano, el realizador nos lleva a través de su búsqueda por un sinfín de “no lugares”. Sitios donde los sujetos han olvidado, en la mayoría de los casos, los significados de muchas cosas. Estos laberintos de la memoria nos conducen a parajes inusitados. Lo mismo podemos estar en la ciudad de Nueva York que en Santiago de Chile o en Lisboa. Mediante las imágenes captadas por la cámara del director tenemos acceso a momentos y espacios desde la seguridad de sabernos espectadores, fantasmas. Una mirada omnisciente que es testigo de la búsqueda.

Walter Benjamin hablaba de algo que denominó “inconsciente óptico”. Se refiere a todas esas cosas que técnicamente los aparatos pueden captar pero que el ojo humano no puede percibir de manera consciente. Esto mismo sucede en la película. Al documentar las fachadas de los edificios santiagueños, la lluvia de Nueva York o los grafitis de los monumentos, algo sucede en el espectador. Es un diálogo entre las imágenes, el observador y las memorias que éstas detonan. En las imágenes hay sujetos ausentes. El grafitero que estuvo ahí y dejó una huella pero ahora ya no está; los recuerdos que cada uno de nosotros hemos construido.

Los monumentos, como la memoria, se desgastan. Los laberintos, en distintas culturas, simbólicamente representan una búsqueda. Al principio mencionaba que no era gratuito que la película iniciara con aquella secuencia del filme de Jordá; y no lo es porque justamente *Rastreador de estatuas* también es un laberinto. Cuando Jorge finalmente encuentra el monumento de Moniz se da cuenta de que hay muchos más. La mayor ironía es que haya sido el médico lusitano el creador de la lobotomía, aquella operación que a partir de una incisión en un lóbulo del cerebro buscaba “curar” a los enfermos mentales. Es una ironía porque esta búsqueda parece casi esquizofrénica. En la película se hace hincapié en que lo importante no es el monumento sino la búsqueda. ¿Cómo salimos de esos laberintos? ¿De nuestros propios laberintos? ¿Cuáles son los hilos de Ariadna que nos guían hacia la grieta de salida? ¿Qué sucede si la encontramos sólo para percatarnos de que es la entrada a un nuevo laberinto?

En la mitología griega, Ariadna ayuda a Teseo, a partir de un hilo, a salir del laberinto del Minotauro. En la actualidad, por momentos, da la sensación de que Ariadna ha olvidado, ha sido lobotomizada. Nadie nos ayuda a salir de este laberinto de la memoria. Parece cada vez más que estamos condenados al olvido.

Joshua Sánchez

Ciudad de México , 1989

Artista escénico e historiador. Cursa la maestría en Historia del Arte con especialidad en Estudios Curatoriales en la UNAM. Es fundador y colaborador del proyecto escénico Amplio Espectro. Ha escrito en distintas revistas académicas y actualmente desarrolla, junto a un grupo interdisciplinario, una exposición para el Centro Cultural Universitario Tlatelolco titulada *La ciudad está allá afuera. Micropolíticas de la urbe*, la cual se inaugura en noviembre de 2016.

UN VIEJO BAÚL

Por Arantxa Luna
Premio Categoría Exalumnos y Público en General

Jorge nació cuando todo ya había sucedido. Después de ver la estatua de un tal Egas Moniz en *Monos como Becky* (1999), de Joaquín Jordá, las asociaciones se dispararon y nada le quedó claro cuando regresó a él el día que su padre le contó la historia de un doctor y un busto en un parque chileno. La anécdota quedó guardada, archivada en su infancia hasta que se dio cuenta de que ese momento, lejano ya de su presente, tenía la capacidad de crear una avalancha de recuerdos, preguntas y posibilidades.

¿Cómo permanecen los recuerdos en nuestra memoria?, ¿cómo se coleccionan para regresar en el momento adecuado?, ¿se recuerda lo correcto? *Rastreador de estatuas* (2015), de Jerónimo Rodríguez, parte de estos cuestionamientos, en apariencia sencillos, para darle vida a un ejercicio cinematográfico que versa sobre temáticas profundamente arraigadas en el ser humano como el exilio, la identidad, la memoria, la desmemoria y el olvido.

Instalado entre el cine documental y el experimental, el sexto trabajo de Rodríguez hace un recorrido por diferentes lugares de Nueva York, Chile y Lisboa, un viaje que alude a la fragmentación de la memoria que experimenta el individuo y la sociedad que lo rodea, dos entes que deciden explorarse uno al otro a través de una voz en *off* en tercera persona, un protagonista invisible que se aferra a la vida desde el momento en que se une a la búsqueda por saber más de la historia del busto de un doctor olvidado en algún parque de Chile. El uso de material de archivo combinado con videoclips que aparentan un origen amateur da como resultado una cualidad única, que se aúna al sentimiento de cotidianidad, de intimidad; así como a la intención de deambular desde la memoria

individual y personal con la anécdota familiar de Jorge, hasta la memoria histórica y colectiva cuando hace paradas en determinados momentos históricos como los partidos de fútbol, los duelos con espadas y un golpe de estado.

Esta utilización de elementos técnicos básicos se integra a la sencillez del discurso que plantea Rodríguez, quien de esta forma asume, quizá sin proponérselo, el reto de abordar temáticas complejas con una sutil capacidad fílmica pocas veces vista; transforma a Jorge y a su necesidad de volver al pasado en una referencia inmediata a la persistencia, a los irónicos juegos metatextuales de un documental sobre un especialista de la mente humana; y habla, al mismo tiempo, sobre la memoria.

Ganadora del RivieraLab en el Riviera Maya Film Festival 2015 y selección oficial del Festival de Cine de Marseille, la película tiene una doble intencionalidad al jugar con la verosimilitud (cualidad del documental) y la ficción que añade por medio de su protagonista, un personaje que sirve como conducto para hablar sobre un relato familiar que Rodríguez conocía y al que decidió añadir nuevos componentes. A simple vista, esta última característica enrarece la perspectiva del documental; sin embargo, consigue que su trabajo sea un ejercicio audaz en el que el punto de vista de estas historias se suma a la empatía del espectador al tener ante sí la creación de un imaginario, de un mundo ficcionalizado que contiene vivencias, anhelos y remembranzas parecidos a los de él.

Aunque el documental, en el estricto sentido del género, pretende mostrar imágenes coherentes y ciertas de la realidad, *Rastreador de estatuas* se une a trabajos como *Separado!* (2010), de Gruff Rhys, que hacen una mezcla de ficción y realidad al jugar con el montaje y la edición, colocándonos en esa delgada línea entre lo que es comprobable y lo que no. Por otra parte, películas como *Allende, mi abuelo Allende* (2015), de Marcia Tambutti, y *Tiempo suspendido* (2015), de Natalia Bruschtein, son obras que también tienen a la memoria como un elemento fundamental en la narración y que, al igual que en *Rastreador de estatuas*, consiguen que lo que les interesa, tanto al espectador como al propio director, sea acercarse a una historia familiar que contiene esos pequeños tesoros históricos que hablan más allá de un apellido, de un doctor o de una anécdota.

Así, en el filme hay una preocupación por armar un discurso desde el día a día con frases que conviertan al relato en una construcción entrañable, en donde Jorge es otra vez el niño que escucha atento a su padre, que mira desde la inocencia el

profundo sentimiento de soledad y desarraigo que permea en las generaciones herederas del exilio; un destierro visto, incluso, en esas estatuas de hombres ilustres que habitan países que no son suyos.

En ese sentido, la película no es propiamente un tratado de política ni tampoco refiere explícitamente el pasado doloroso de Chile, la injusticia y la irracionalidad humana; aun así, hay una sutil intencionalidad del director chileno por conservar aquello que lo marcó a él y a su protagonista al hacer del cine un rastreador de memoria, cuando hace de las imágenes en movimiento una expresión, ese conducto esencial para obtener la redención.

El director, Jorge y esa voz en *off* saben que al deambular por la vida, las palabras y las imágenes se pueden convertir en un vaivén de momentos. El riesgo de perder su vigencia, su sentido y su significado es inevitable por el paso del tiempo; pero también saben que es en la entereza del ser humano donde radica la posibilidad de que se conserve y se reviva la imprescindible necesidad de recordar y no olvidar.

Este recorrido que, como dice Jorge, se convirtió en una versión desaliñada de otros recuerdos; *Rastreador de estatuas* es una breve reflexión sobre el cine y su esencia de viejo baúl de imágenes, sonidos y palabras; de recipiente que crea y resguarda la memoria de una sociedad; un vínculo que al ser abierto, arroja una inmensidad de sucesos y de caminos; una atadura que une la imposibilidad temporal y geográfica de mundos en apariencia ajenos, contrarios, apartados; que cuestiona si se evoca lo correcto; que mira a la desmemoria con planos fijos insistentes, necios.

Esta odisea con pistas falsas, cargada de ficción real, humor y sencillez, se convirtió en una manera peculiar de volver a los orígenes, conocerlos y apropiarlos para así resguardar los momentos esenciales que hacen de la memoria el elemento decisivo para ser lo que se es, sin importar si se nació cuando ya todo había sucedido.

Arantxa Luna

Estado de México, 1990

Escribe sobre cine y televisión. Es egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Fue seleccionada como Talent Guadalajara en el rubro "Crítico cinematográfico", un evento organizado por el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, la Berlinale y la fipresci. Resultó finalista en el primer Concurso de Crítica Cinematográfica organizado por la Cineteca Nacional, la Embajada de Francia y *Corre Cámara*. Ha sido jurado en festivales como Distrital, micGénero y ficunam. Es colaboradora de publicaciones como *Butaca ancha*, *F.I.L.M.E.*, *Corre cámara*, *Tierra adentro* y *Fan de la cultura*.

PELÍCULA:

EPITAFIO

Dir. Yulene Olaizola, Rubén Imaz
México, 2015

LA CONQUISTA

INTROSPECTIVA

Por Silvia Itzel Bravo
Premio Categoría Licenciatura

Epitafio, el cuarto trabajo de Yulene Olaizola (*Fogo*, 2012; *Paraísos artificiales*, 2011; *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo*, 2008), codirigido con Rubén Imaz (*Cefalópodo*, 2010; *Familia tortuga*, 2006), es una película de corte histórico ambientada en 1519, en el México previo a la Conquista.

El capitán Diego de Ordaz, acompañado de Gonzalo de Monóvar y Pedro de Servera, se enfrenta a la magnificencia del volcán Popocatepetl, afanado en la búsqueda de diversos recursos y una ruta viable para la expedición de Cortés. Con la guía de los indígenas de Huejotzingo, los expedicionarios llegan a las faldas del volcán y son advertidos sobre el peligro de intentar subirlo, a más de 5 400 metros de altura sobre el nivel del mar. A medida que ascienden, descubren un territorio inhóspito y helado, abundante en rocas y arbustos.

Conforme avanzan, como por efecto de algún hechizo (en realidad a consecuencia del cansancio extremo), entran en un trance que anuncia la dicha y (des)dicha que les aguarda. El “gran Otro” lacaniano (simbolizado aquí por la montaña, por la proclamación en nombre de Carlos V y por el mismo Dios) dicta hasta dónde serán capaces de llegar.

Pedro de Servera es el primero en sucumbir. El dios del Popocatepetl vence al conquistador español. Diego de Ordaz, poseedor de una fuerza y espíritu inquebrantables, resiste la inclemencia del entorno de una manera formidable; Gonzalo de Monóvar, por su parte, logra avanzar (sólo para quebrarse más adelante y contemplar imágenes que anuncian su propia muerte). Aun así continúan, empeñados en cumplir la misión que les ha sido encomendada.

La película es una mirada introspectiva de los conquistadores: los muestra enfrentándose en todo momento a su ser más primitivo; la supervivencia se manifiesta de forma desgarradora. *La dicotomía continuar o morir* cobra un sentido vital.

El espacio hostil, frío y desolador pone a prueba a los soldados españoles. La entrega y la fortaleza espiritual son elementos necesarios para la supervivencia; sin embargo, el miedo a lo desconocido y a la muerte se apodera de ellos, a excepción de Diego de Ordaz a quien su claridad y ambición por lograr la hazaña encomendada parece inmunizarlo.

La dimensión imaginaria —una de las tres dimensiones donde sitúa Lacan al ser humano— parece determinar cómo estos aventureros observan su vida en el volcán. Mientras que para Diego de Ordaz es una proeza extática, para sus compañeros es una misión que los lleva a la muerte.

Al hablar de Dios como acontecimiento de lo real, Slavoj Žižek escribe: "... puede parecer fantástico cuando se lo mira por detrás y desde una distancia aceptable, pero cuando se acerca demasiado y tenemos que mirarlo cara a cara, el éxtasis espiritual se vuelve horror".¹ Pedro y Gonzalo (este último en menor medida) enfrentaron, en los términos que menciona el filósofo, el terror de acercarse a Dios, a lo divino que inspiró su travesía. Diego de Ordaz, por el contrario, fue capaz de dominar y desafiar, incluso de conservar el éxtasis espiritual a pesar de la adversidad.

El "gran Otro" existe en el volcán, en la promesa hecha a Cortés, en la fidelidad a la corona y al cristianismo. Y lo real como "algo que no puede ser ni directamente experimentado, ni simbolizado [...] sólo puede discernirse en sus huellas, efectos o consecuencias",² aspecto que es evidente en las acciones de los conquistadores al acercarse más a su objetivo: aumentaba el sufrimiento, renegaban más de sí mismos y el delirio se convertía en terror.

Además de la dicotomía *continuar o morir*, aparece con gran fuerza el delirio —de grandeza o de muerte— como un elemento nodal en la conformación de los personajes. El campo de batalla y el mayor enemigo es el volcán mismo.

Epitafio no sólo plasma el viaje de tres exploradores por el volcán Popocatepetl, sino que ofrece una mirada que invita a la introspección. La cámara pasa de ser un

¹ Slavoj Žižek, *Acontecimiento*, México, Sexto Piso, 2014, p. 110.

² Idem., p. 108.

omnipresente cuarto viajero para convertirse en un portal que permite observar la intimidad de estos tres personajes. Lejos de reafirmar los clichés del conquistador español, el filme propone otra mirada: sumergirse en la fragilidad, la vulnerabilidad y el espíritu extasiado que probablemente motivó a aquellos hombres a embarcarse en tan azaroso viaje hacia tierras incógnitas.

Con una curiosidad equiparable a la del científico que espera conseguir pruebas y exponer ante el espectador un testimonio personal (y por momentos cruento) de lo que acontece, la cinta busca aportar su versión de la historia conocida, aquella de los libros de texto. De esta forma, el espectador casi puede experimentar cada una de las emociones proyectadas. Entonces de inmediato se evoca a la memoria en pos de referencias cercanas para comprender —o apreciar mejor— lo que ve en la pantalla, ejercicio que puede o no ser fructífero, pero que sin duda lo trastoca y lo conduce a otro terreno: el de la experiencia vivencial.

El aspecto psicológico toma tal relevancia que podría desorientar al espectador, debido a que se trata de una película de corte histórico, donde la ambientación no es el principal elemento sino sólo un referente que explota la dimensión imaginaria y real de los personajes a la vez que los confronta.

No son necesarias las armas ya que el enemigo a vencer no es humano, lo cual resulta en una vivencia cercana, mística y a la vez desoladoramente vivaz de uno de los episodios previos a la conquista de Tenochtitlán. Por ello, la fórmula se invierte. No es el indígena sino la geografía la que pone a prueba al conquistador. De este modo, el filme rinde homenaje al primer y tal vez más difícil contrincante: el volcán Popocatepetl.

Silvia Itzel Bravo Rangel

Ciudad de México, 1993

Estudia la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la unam. Ha participado en diversos proyectos, entre los que destacan la exposición fotográfica Movimientos sociales en América Latina 2000-2012 y el libro Izquierdas mexicanas en el siglo xxi. Problemas y perspectivas, del Centro de Documentación y Difusión de Filosofía Crítica. Actualmente colabora en el blog de Culturaunam y en el proyecto web Akademya Mexicana del Sinzentido.

PELÍCULA:

CUERPO DE LETRA

Dir. Julián D'Angiolillo
Argentina, 2015

LAS VOCES INVISIBLES DE LA NOCHE

Por Ulises Flores
Premio categoría Preparatoria

La oscuridad encierra en su sonrisa historias llenas de misterio. Las calles no son las mismas al anochecer y las personas que las recorren, tampoco. Hombres de la noche, hombres de la calle dejando un rastro del arte que desean compartir, nos convierten en testigos de sus creaciones cuando, al despertar, las contemplamos; aunque muy pocos nos preguntemos cómo llegaron ahí. Pareciera que fue la noche quien las hizo aparecer.

El fuego, la luz en la vida de oscuridad que llevan, logra guiarlos a un lugar seguro antes de iniciar su práctica, ese arte considerado callejero por no exhibirse en un museo. Ese arte de la calle que impregna los muros desnudos de la noche, esperando tranquilamente, bajo el frío, la primera pincelada de sus creadores.

A través del retrato de los personajes en el filme, Julián D'Angiolillo (quien funge como director y guionista) nos invita a reflexionar y apreciar la pasión que éstos sienten por la tipografía y los estilos que de ella se desprenden, pero sobre todo nos habla de una siniestra función social que generan, de un oficio que llega a ser clandestino en algunos casos, como lo es el argentino.

Pero la voz de estos sujetos invisibles deja por momentos el suelo y se eleva a los cielos donde inunda de mensajes afines a toda una sociedad que los escucha pero no los puede ver; es ahí donde la cinta muestra el lado macabro de estos personajes quienes, con su quehacer, nos obligan a levantar la vista para percibir el mensaje que

nos hacen llegar eliminando la voz detrás del emisor. Ésta es la intención principal de la cinta *Cuerpo de letra*, un filme que por momentos inquieta al espectador debido a que cumple con el propósito de una manera elegante e ingeniosa al combinar una realidad cruda y onírica en pro del disfrute del espectador.

Una de las virtudes de la película es la de no juzgar, sino sólo retratar la vida de estos personajes (que nadie tiene el poder moral para tachar de buena o mala) y, a la vez, mostrarnos un breve momento de la expresión artística en la que trabajan, a pesar de los riesgos, para cumplir con su propósito: difundir un mensaje.

Es fácil para el espectador sentirse atraído por el arte al que estos personajes dan vida cada noche en las frías calles argentinas, pero al ser un elemento tan cotidiano en la vida de millones de personas, muchos no logran percibir la verdadera magia que hay detrás de este oficio; el espectador no se da la oportunidad de conocer las historias que ocultan estas pinturas que, en la mayoría de los casos, son ingeniosas y bellas.

En cuanto a la parte técnica de la película —que a veces puede volver aburrido cualquier tema— el trabajo de edición realizado por Lautaro Colace y el propio director nos invita en más de una ocasión a ser un personaje más de la película, uno que observa calladamente el trabajo que estos artistas realizan cuidadosamente, que puede ir desde un vuelo en una avioneta hasta musicalizar un evento social o participar como rotuladores para una propaganda política.

Al final lo único que importa es el trabajo y el nivel de dedicación que ponen estos personajes en su oficio. Esto se muestra a través de una fotografía sutil, silenciosa pero viva. Matías Iaccarino, el fotógrafo de la cinta, logra captar momentos oníricos que le dan un toque especial, y consigue difundir aún más allá el mensaje, trascendiendo en ocasiones la pantalla de cine con la única intención de que el espectador logre llevarse un poco de esta vivencia; logra inocular un mensaje pero mantiene el espíritu de la cinta intacto.

No obstante, la verdadera interrogante que deberíamos hacernos es: ¿por qué resulta interesante este filme?

La respuesta puede ser compleja o sencilla. El nivel narrativo que emana de ésta asemeja a una buena historia alrededor de la fogata, cientos de aventuras que los

personajes nos podrían contar más allá de lo que expone la propia película; en ese momento nuestra imaginación toma el control, volviéndonos capaces de reflejar este tema en el lugar donde vivimos y con el paso del tiempo vemos las cosas de un modo distinto: las calles ya no serán las mismas para nosotros.

En este sentido, la cinta cumple una función social al reflejar una realidad que como ciudadanos nos negamos a aceptar, limitándonos a apuntar con el dedo para señalar lo que está bien y lo que está mal.

El mensaje no es lo esencial en el filme, sino cómo lo expone, ya que en sus setenta y siete minutos de duración nos sacude al mostrarnos cómo estos personajes se atreven a escribir lo que otros no, a dejar su marca en la tierra, en los cielos; así, su arte perdura y ellos encuentran una felicidad que muchos de nosotros no hemos alcanzado aún. Logran vidas tranquilas, vidas felices haciendo cada noche lo que mejor saben. Mediante estos personajes, la cinta expone un modo de vida sencillo pero completo, logrando crear un contenido simbólico que va más allá de la pantalla, un símbolo de plenitud en medio de todas las adversidades que la vida de la ciudad impone. De este modo la película formula la interrogante de hasta dónde se es responsable de que estos sujetos lleven a cabo su actividad de manera clandestina, al amparo de las sombras y la oscuridad.

Y casi al final del largometraje es cuando apreciamos la función social que estos personajes tienen en medio de un panorama político y cómo un gran pequeño ejército se prepara para iniciar lo que considera un trabajo más, un número infinito en una larga cuenta sin terminar.

Uno de los momentos más destacables del filme es la secuencia en la que los artistas se preparan antes de comenzar a trabajar. Con un estilo casi religioso y escenas oníricas, el realizador provoca en el espectador una visión casi irreal.

Mientras muchos duermen, ellos crean. Comienzan con una leve capa de pintura blanca, algunos bosquejos, y después, todos, como hormigas, empiezan a pintar en el frío de la oscuridad. Poco a poco el amanecer se hace presente y el frío se intensifica. Después de pintar toda la noche, la alegría es evidente, absoluta; son felices y eso es lo que importa.

De este modo, la cinta de Julián d'Angiolillo nos transporta a un espacio mágico donde el espectador se pregunta cuál es su lugar en la sociedad y dónde encajan estos personajes cuyo oficio cumple una significativa función político-social. Mientras, el ejército invisible se dispone a trabajar —a llevar a cabo esa labor invisible que tienen marcada en su alma, en su cuerpo de letra— y esquivar a la sociedad. Una sociedad que los considera inexistentes.

Ulises Flores Hernández

Ciudad de México , 1996

Estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria número 7 "Ezequiel A. Chávez" Escribe para las revistas mexicanas de cine Celuloide Digital y *Cinéfagos*. Formó parte del jurado en la sexta edición FICUNAM de la selección cinematográfica "Ahora México". Tiene en preparación una novela de ficción romántica y un libro de cuentos de ciencia ficción, ambos orientados al público infantil y juvenil.

Jurado

**6º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Federico Dávalos Orozco

Rogelio Flores Jiménez

Carlos Y. Jacques

Rebeca Jiménez Calero



CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

Punto de partida 205
Septiembre-octubre 2017

PELÍCULA:

KÉKSZAKÁLLÓ

Dir. Gastón Solnicki
Argentina, 2016

KÉKSZAKÁLLÚ

DEL DINAMISMO Y EL PLACER VISUAL

Por José Eduardo Zepeda Vargas
Premio Categoría Licenciatura

Cuando se llega a la sala de cine y se escoge una butaca para esperar que las luces de la sala se esfumen y dé comienzo la película, en la mayoría de los casos todo se convierte en una simple expectativa. A grandes rasgos, el aspecto formal, es decir, el modo de exposición o de presentación del film como obra culminada, en ocasiones no parece esconder dentro de sí algún criterio de fondo que exija algo más que una actividad pasiva del espectador. Éste no es el caso del trabajo más reciente del cineasta argentino Gastón Solnicki, una cinta que a través del montaje, la música, la fotografía y el misterio de los personajes rompe con toda linealidad narrativa.

En *Kékszakállú* todo inicia con un plano general en el que la perfección geométrica del encuadre despierta de inmediato la curiosidad de la mirada. Un grupo de preadolescentes y niños sube las escaleras de la torre de una pequeña fosa de clavados con la finalidad de esperar su turno en el trampolín. Inmediatamente después, el cambio de imagen envuelve por completo las pupilas que ahora se nutren de un plano general sobre el mar. En ese momento es inevitable no sentirse absorbido por el registro del mar abierto con las olas relamiendo sutilmente las costas, dejando morir sobre la arena sus últimos y delicados suspiros de espuma. ¿Cómo comprender este cambio tan brusco en donde primero se nos muestra una estructura de acero con agua aprisionada en una piscina para posteriormente deleitarnos con la libertad del mar? Si bien en los primeros minutos es imposible hacer una exégesis de tal cambio de imágenes, a partir de ese contraste Solnicki hace patente el modo en el que nos hará saber la forma de exposición de los temas abordados en el film. En efecto, el cambio de plano a plano —del registro geométrico de un edificio al plano general de un paisaje lleno de vegetación o el

mar— en su mayoría será sin relación alguna aparente; en éstos el único eje rector que hace lujo de presencia es el goce estético en las pupilas. Por si esto fuera poco, una vez que el juego con el montaje ya es manifiesto, la espontaneidad en la película comienza a desenvolverse sin nerviosismo alguno cuando en el discurrir fragmentario de la cinta comienzan a aparecer una gran cantidad de personajes, de los cuales nunca sabremos a cabalidad sus nombres ni la relación concreta que los une como grupo, aspecto sutil que reitera el dinamismo con el cual el cineasta argentino intenta increpar al espectador.

Sin linealidad aparente y sin tiempo específico, entre el vaivén de caras y cuerpos sin nombre, entre planos fijos de edificios, de naturaleza y de casas llenas de opulencia construidas en lugares privilegiados, las relaciones entre los personajes jugarán un papel fundamental que permitirá divisar ciertos ejes problemáticos de interés para Solnicki. Quizá el principal de ellos es la incertidumbre que Laila, el personaje sobre el cual comenzará a recaer el peso narrativo, tiene ante su vida y su futuro. Otro eje problemático: niños y niñas nadando monótonamente, juventudes que comparten un espacio físico, un mismo sillón, un mismo cuarto, un mismo comedor, pero cuya atención está aprisionada en la pantalla de un celular o en una actitud ensimismada e indiferente. Cabe recalcar que más allá de ofrecer un juicio moral explícito, lo que el cineasta parece intentar exponer es el mayor proceso de individuación que padecen sociedades como la nuestra. En el caso de los personajes, y sobre todo de Laila, la monotonía y el vacío que expone el realizador están lejos de parecerse a la idealización con la que es concebido el dinero y los lujos que éste provee. Un momento cumbre de este tipo de situaciones es registrado cuando la hermana de Laila le restriega en la cara con soberbia que ella no forma parte de la familia (con su pareja y su hijo Lucas), discusión detonada por el intento de saber cuál es la equivalencia de la moneda nacional con relación al dólar ese día y de demostrar con pedantería quiénes son los que pagan la comida. En su afán de independencia económica, una fábrica de vasos térmicos y otra de embutidos ofrecerán a Laila una dimensión a la que tendrá que enfrentarse para descubrir el origen más oscuro de la opulencia, a saber, el trabajo fabril.

En *Kékszakállú* los planos generales fijos duran lo suficiente para que ningún detalle escape a la vista y, de algún modo, el espectador tenga el tiempo necesario para conectar los distintos registros y percibir su relación con el embelesamiento producido por ellos gracias al trabajo en el encuadre y los planos fijos. Por momentos, en la fábrica, los vasos térmicos viajando por largas tuberías, dando vueltas en

grandes círculos en donde descansan para ser embolsados por el trabajador, recuerdan los postulados teóricos que Dziga Vertov plasmó en algunos escritos de juventud. En dichos textos, el cineasta ruso define que el trabajo que el hombre no puede concluir: por ser un animal errante, será concluido por la máquina, dando como resultado una máquina creadora. De este modo, para Vertov el complemento hombre-máquina es imprescindible en tanto susceptible de perfeccionar toda creación. Asimismo, al concebir Vertov a la máquina como un ente creador, para el cineasta soviético la cámara ayuda a que percibamos dicho proceso como dueño de una belleza formidable.¹ En los planos fabriles que nos ofrece Solnicki, la belleza del proceso llevado a cabo por las maquinas es inmanente y portentoso. Sin embargo, esos mismos planos también nos permiten observar el aspecto más oscuro de la relación hombre-máquina, uno que a Laila la aterroriza, que rechaza y al que *El castillo de Barba Azul de Bartók* (única pieza musical manifiesta en la película) imprime un sesgo existencial impresionante. En efecto, en la fábrica las mujeres y los hombres que aparecen en escena reducen su actividad a acomodar grandes bloques de aislantes térmicos, empaquetar vasos para su venta, revisar que la mercancía no esté rota, etcétera. Es decir, la actividad del ser humano se limita a un ámbito específico y especializado que no necesita un conocimiento extra, limitándose a un saber cómo sin introducir en el proceso un saber por qué o para qué, juego de preguntas que autores críticos del capitalismo como Karl Marx ya habían anunciado en varias de sus obras centradas en analizar el naciente sistema económico de la modernidad.²

Una mirada somera daría la impresión de que Solnicki únicamente hace apología de nuestra protagonista en tanto que ella muestra una actitud rebelde, pero lo que en realidad intenta exponer es un caso específico de una generación, en el sentido de la teoría de las generaciones de Ortega y Gasset,³ un individuo que rehusa su inserción en el entramado ya tejido por la sociedad, mediante el trabajo o el estudio, y se niega a sujetarse a actividades que lo reducen a un simple ente productor y vendedor de una fuerza de trabajo.

En conclusión, *Kékszakállú* de Gastón Solnicki es un film dinámico en el que el regocijo óptico es formidable. La naturaleza habla, el bullicio de la piscina se desplaza libremente; el silencio, como paradoja, se vuelve audible y la ópera de Bartók entra magistralmente a escena para reiterar el vacío que los jóvenes, en este caso Laila, perciben de un mundo que parece deshumanizarse a través de

¹ "Nosotros no queremos, por el momento, filmar más al hombre, porque no sabe dirigir sus movimientos. Nos dirigimos a través de la poesía de la máquina, desde el hombre rezagado hacia el hombre eléctrico perfecto". Cfr. Dziga Vertov, *El cine-ojo*, trad. Francisco Llinés, Fundamentos, Madrid, 1973, p. 17.

² Cfr. Karl Marx, *Manuscritos sobre economía y filosofía*, trad. Franciso Rubio Llorente, Alianza, Madrid, 2003, pp. 51-120. En este manuscrito, Marx hace referencia al salario, los beneficios del capital y los diferentes tipos de enajenación que el capitalismo produce en el ser humano mediante el trabajo.

³ "Y, en efecto, cada generación representa una cierta altitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada." "Para cada generación es, pues, una faena de dos dimensiones [...], una de las cuales consiste en recibir lo vivido por la antecedente; la otra en dejar fluir su propia espontaneidad." Cfr. José Ortega y Gasset, "El tema de nuestro tiempo", en *Obras completas*, t. III, *Revista de Occidente*, Madrid, 1996, pp. 145-150.

ciertos aspectos que lo conforman, tales como la cotidianidad y el trabajo fabril, así como para reiterar el dinamismo que la carcome por dentro en un mundo que se le manifiesta y pretende estar estructurado y definido. En la cinta, la personalidad juega con la impersonalidad al estar presentes gran cantidad de rostros y miradas sin nombre, y los planos juegan con el espectador a tal grado que, si bien es posible sacar a la luz una narrativa que cae sobre todo en los hombros de Laila, el papel del espectador es fundamental en la narrativa fragmentaria y dinámica propuesta por Solnicki

José Eduardo Zepeda Vargas

Ciudad de México , 1991

Estudia Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Con el presente texto mereció el premio en la categoría Licenciatura del 7° Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes "Fósforo".

TODAS LAS VIGILIAS DEL MUNDO

Por Rafael Guilhem
Premio categoría Exalumnos y Público en general

Las miradas deben sostenerse, no intercambiarse.
Georges Didi-Huberman

I

El cine se ha forjado por la voluntad de mirar aquello que permanece encerrado en su apariencia. Ocasionalmente, esa mirada ha inventado lo que ve, en otras, la retina ha invertido su direccionalidad para mirarse a sí misma. Observar, mediante el cine, es asumir la visión en su gestualidad, trazar el espacio con el pensamiento. En *Kékszakállú*, Gastón Solnicki habita con la cámara el mundo de la clase acomodada. La figura que cobran las imágenes mantiene una tensión entre la revelación y el misterio, una inocencia que no responde a la pasividad, sino al hecho de entrever lo que de otro modo no se vería. Los planos frontales, amplios e inmóviles, esperan en soledad a que las formas se acomoden delante, invocando tránsitos y desorientaciones. En esta película, nadie pertenece orgánicamente al mundo retratado; las personas y los objetos son extraños ante la idea de tener una mirada que los acecha como un tigre antes de iluminar la noche con un zarpazo. Esta vista sigilosa es la fatiga de la luz ante los desconocidos. Desconocidos para sí mismos, desacostumbrados a las imágenes que los exponen y descomponen, que los oculta del espectáculo y de la sombra misma. ¿Qué tan violenta puede ser una mirada?

El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve.
Antonio Machado

II

Solnicki narra formas y ruidos, no vidas. Deja que las cosas se describan a sí mismas, que lo otro se haga familiar y lo conocido, sospechoso. ¿A qué distancia se debe filmar el cine? En *Kékszakállú* se imprime la riqueza mediante imágenes austeras, como si hubiera un cruce insospechado de miradas. No se busca decir mucho, se busca banalizar lo que emerge frente a la cámara, como si estuviéramos ante cuerpos desprovistos de cualquier movimiento reconocido, rostros desvanecidos frente a los rasgos tantas veces repetidos, y que en este caso se reducen al olvido. Estas primeras imágenes de un estrato sin representaciones son lo más cercano a naturalezas muertas. Las personas duermen, nadan, se recuestan, juegan y comen. Su única preocupación es frente al tiempo, cuyo volumen parece no tocar la película. Las imágenes aquí son tumbas, rastros de instantes fractales que, en su aislamiento, se someten a la más impalpable presencia. Inevitablemente, un intento por mostrar vidas siempre corre el riesgo de acercarnos a la muerte.

Nunca se sabe de dónde vienen los ruidos.
Marcel Proust

III

La principal inspiración de *Kékszakállú* es la ópera de Béla Bartók, *El castillo de Barba Azul* (1911). No en su literalidad, sino a partir de su nocturna sonoridad. El silencio, lejano a las orquestas fabriles de los cimientos capitalistas, es el poder de la actualidad. Engañosas insonoridades de calma, que dejan confrontados a los privilegiados consigo mismos, confundiendo su temporalidad con la incertidumbre de no tener responsabilidad alguna. En la secuencia de apertura, los niños juegan en un balneario, y en su último plano, una niña aparece dubitativa antes de arrojar al agua de la alberca. En el centro del filme, otra escena: una joven atrapada en la estilizada arquitectura de una ostentosa casa. Permanece dando vueltas en la azotea, sin encontrar una función de escape. Son momentos elegiacos, como la niña que contempla los escarabajos embalsamados como si observara un reflejo. Nadie intenta escapar, intentan permanecer sin importar el costo. De pronto, Laila, un sutil indicio de personaje, se confronta al umbral de la juventud. No sabe cómo atravesar los órdenes temporales y espaciales que la gobiernan. Desorientada, intenta aferrarse a un mundo cerrado al resto; exclusividad que abisma el espacio entre presencias, que distancia las fronteras de sentidos de lo común. En ese confinamiento

las cosas tienen su principio y fin, son lo que son, una materialidad reducida y atada a la realidad, como bloques imposibles de destruir. El silencio, el ruido, y la superposición de delirantes cascajos de ópera, regulan lo que transcurre, deteniendo relaciones basadas en la historia e instaurando regímenes de sensibilidades que se corresponden, solitariamente, esperando formular nuevas elocuciones. Todo aquí, que va amaneciendo hasta conformar una pintura medianamente esbozada, está encadenado a los sonidos. Las imágenes, en su profundidad, son ruidosas antes que visuales. Este rumor da un giro a la mirada, busca desaparecer los estereotipos antes que desaparecer la verdad misma. Como si al momento de desviarnos de la realidad llegáramos más aprisa a ella. Mostrarlo todo y no mostrar nada es lo mismo, deja imágenes desgarradas y mudas. En cambio, los retumbos de la ópera arden para provocar un incendio que remueva lo que está contenido, lo que aguarda para comenzar a moverse. ¿No es el sonido una forma de viaje sin desplazamiento? ¿No es el silencio el desvelo de la permanencia? Los personajes antes que sonámbulos son durmientes inmersos en una pesadilla, detenidos entre un principio y un final, sin definirse, sin despertar. “Víctimas de la espera”, como el ama de Antonio Di Benedetto. ¿De qué sirve tener tiempo para pensar si pensar se transforma en un acto de destrucción y crueldad? Para los personajes de *Kékszakállú*, el tiempo no tiene futuro ni pasado, tan sólo un inhabitable presente.

*Y Dios lo hizo morir durante cien años
y luego lo animó y le dijo:
–¿Cuánto tiempo has estado aquí?
–Un día o parte de un día, respondió.*

Alcorán, II, 261

IV

Los personajes nunca mueren, permanecen en ruinas. Mientras el mundo físico está detenido, el cine avanza y circula por su espesor; por los sonidos, los cuerpos, el espacio y la duración. El cine está entre-los-tiempos, siendo una vía doble que desenvuelve las capas de lo que parecía reducido a la unidad, en un intento desesperado por buscar lo que otorga algo más que la gravedad tirando un cuerpo sobre la tierra. Los niños encuentran en el juego su pasatiempo, los jóvenes, insatisfechos, se esconden tras la longitud de las vacaciones. El mar ahora es alberca, una fortaleza donde en un intento por impedir la entrada a los demás, montan un

confinamiento que desata los miedos e inseguridades doblados al aislamiento. El verano termina. Laila no sabe cómo es ganar su propio dinero, encender una máquina o apasionarse por los estudios. En un momento, sus amigas le enseñan una foto de sí misma. Mira su larga sonrisa, sus ojos en órbita, se encuentra con una extraña. Parece que una fuerza secreta de deseo le invita a intercambiarse con su versión fotográfica, como si en ese instante preservado hubiera más vida que los senderos por los que transcurre el tiempo.

Rafael Guilhem

Montpellier, Francia, 1992

Es editor de la revista digital *Correspondencias. Cine y pensamiento* y colaborador en la revista *Iconica*. Obtuvo el premio en la categoría Exalumnos y Público en General en el 7° Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes "Fósforo" 2017. Formó parte del Jurado Joven en la XI edición del Festival DocsMX y, recientemente, fue seleccionado al programa Talent Press en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2017.

Jurado

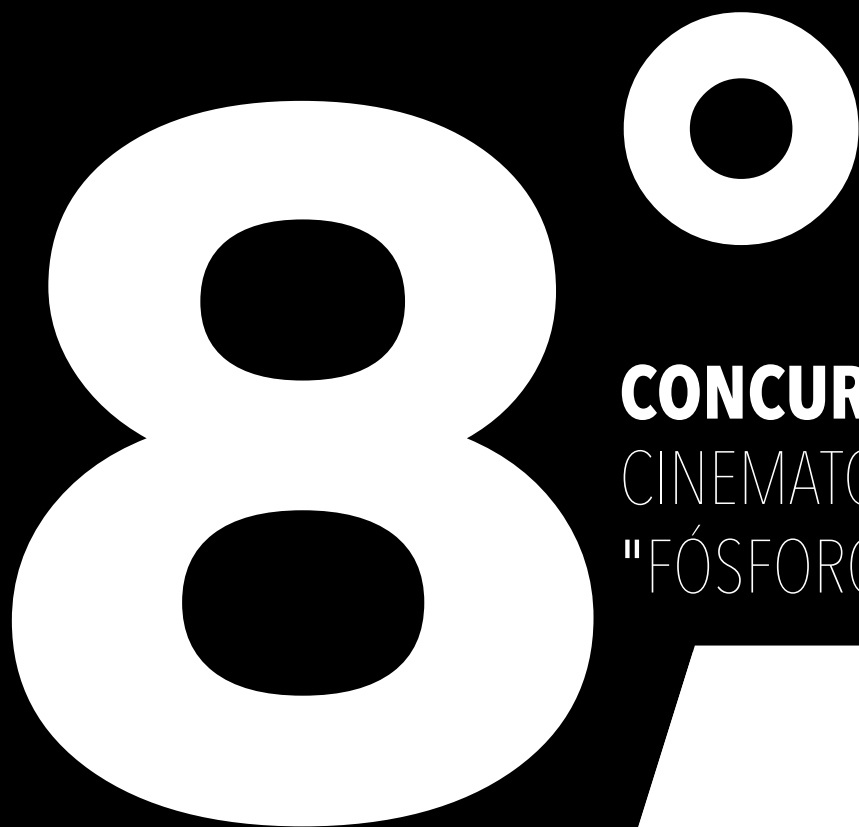
**7º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Ludovic Bonleux

Ana Nahmad Rodríguez

Aurora Alejandra Lomelí Pérez

Isabel Lincoln-Strange



CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

Punto de partida 211
Septiembre-octubre 2018

PELÍCULA:

LA TELENÓVELA ERRANTE

Dirección: Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento
Chile, 1990-2017

LA TELENODELA ERRANTE: la farándula del “retornado” chileno

Por Rodrigo Arturo Urbina González
Premio Categoría Bachillerato

En contra del paradigma cinematográfico occidental de los últimos treinta años, La telenovela errante muestra una serie de siete retratos surreales e insólitos (cada uno correspondiente a un día de grabación) en los que se representa la realidad chilena de los noventa. Utilizando el zapping (cambio constante de un canal de televisión a otro) como recurso narrativo metaficcional, Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*, *Misterios de Lisboa*) y Valeria Sarmiento (*L'inconnu de Strasbourg*, *Linhas de Wellington*) ensamblan un montaje político post-Pinochet enfocado en la farándula lingüístico-fonética del español con una autoconciencia metafísica audiovisual. En su ámbito fílmico, la película remite a la subversión política y filosófica del cine de Jean-Luc Godard, con la distinción de que demanda conocimiento previo sobre el contexto histórico social del Chile prenoventero. Todo con la finalidad representativa de un compendio estético típico de una telenovela corriente latinoamericana.

Dada la naturaleza política de la película, el “tratado” más común para su índole satírica tiende a ser un juego constante del Alma Comunista (misma con la que literalmente se nombra a un personaje que analiza las “telenovelas errantes”) y la rareza que ésta permea en la mundanidad chilena de la época. Consciente no sólo de sus repercusiones en los ochenta bajo el régimen de Pinochet, Ruiz vincula el socialismo chileno con palpables referencias de los “retornados” (exiliados de la época), sus viudas (asociando pertinentemente el motivo del velo como alusión a las mismas), la colonia, la Inquisición, la izquierda, la Concepción, Valparaíso y la religión católica. Al yuxtaponer todos los tópicos en la trama general, se aprecia consecuente mente una carencia de sentido alguno; el referente común de cada farándula en pantalla es Chile mismo.

Con su repertorio preestablecido de dichos *leitmotifs* metafísicos —en los que

consisten la riqueza de la lengua hispana y la cultura chilena—, Raúl Ruiz consolida una obra erudita, propia para los términos posmodernos por los que se rige. A través de la subversión satírica de la cotidianidad de la vida chilena de los noventa, el referente constante de los “retornados” se vuelve una realidad (o farándula) que permite analizar el país latinoamericano en un tono tanto risible como melancólico en todas sus expresiones terrenales. Si bien Ruiz intenta visitar y crear un compendio sobre un Chile ajeno a él (ya que formó parte de la diáspora chilena en Francia a la que tanto hace referencia), su principal virtud “utópica” es el hecho de que hace de su país un universo que refleja a través de su pantalla televisiva: la telenovela.

Como tal, la narrativa que idealiza el contexto del Chile *predosmilero*, libre de la problemática socialista del país, es el dinamismo que hila y da forma a la historia en desarrollo. Dado que la filosofía fílmica “ruiziana” parte de la necesidad inherente de que los diversos *leitmotivs* sean elementos sin sentido y en ocasiones sin relación alguna, dichas conjunciones pueden ser vistas como algo fascinante o tedioso por igual. Parte del placer audiovisual del cine de Ruiz es el discurso contrario al paradigma cinematográfico hollywoodense, donde lo que vemos en pantalla es una insólita realidad que abunda en autonomías múltiples concebidas por normas establecidas en la misma película.

Si bien esta idea confunde por sí sola gracias a su entorno metafísico, es quizá lo más cercano a comprender el cine “ruiziano”, cuya farándula inicial consiste tanto en la representación como en la creación de un mundo. *La telenovela errante*, pues, es Chile como realidad y representación por igual. Dando vueltas a través de los elementos con los que Ruiz vivió su idealización de Chile y su respectiva naturaleza como “retornado”, el montaje post mortem ensamblado por su esposa, editora y codirectora Valeria Sarmiento es del mayor respeto a la visión insólita del realizador chileno.

En nuestra contemporaneidad —tan ajena al auge socialista, la crítica desarrollada y el posmodernismo fílmico del siglo pasado—, Ruiz consolida una obra formativa difícil de entender y dependiente de una conciencia teórica, haciendo de su mayor defecto su mayor virtud sincrónicamente. Llena de simbolismo contextual, la gran “farándula” de *La telenovela errante* es un espectáculo cinematográfico que pretende desconcertar al espectador y afirmar la presencia del país de origen del autor. Dado que es en Chile donde crece y se vuelve extranjero por igual, Ruiz

crea una yuxtaposición dialéctica en la que impone una representación metafísica empírica audiovisual, una auténtica obra del autor.

Rodrigo Arturo Urbina González

Ciudad de México, 1999

Actualmente es estudiante de Lingüística en la UAM-Iztapalapa. Ha publicado en el portal digital de Ambulante y fue el director de la serie de comerciales *Día de las Artes* de Logos Escuela de Bachilleres, donde estudió.

Caleidoscopio de *La telenovela errante*

Por Emilio Sánchez Galán
Premio Categoría Licenciatura

Comenzado por el director y teórico del cine Raúl Ruiz en 1990 y terminado bajo la dirección de Valeria Sarmiento en el año 2017, el filme ejemplifica muy bien la propuesta cinematográfica que Ruiz cristalizó en el gran compendio ensayístico *Poética del cine*, tanto desde un punto de vista destructivo (una enemistad declarada al estándar cinematográfico) como constructivo (la propuesta de un cine por venir: un cine chamánico, comprometido con la singularidad). La película es, además, una exploración fílmica del campo visual, tanto en el sentido ontoestético (la visión como *desalejamiento* espaciante, generadora de un campo visual) como en el histórico y el técnico (la televisión como técnica y medio que ha poblado la cotidianidad de la segunda mitad del siglo XX). Se aborda la televisión desde el género dominante del espectro televisivo chileno en el año de 1990: las telenovelas, cuya estructura, a medio camino entre un realismo costumbrista y clichés genéricos, le permitía adquirir tintes identitarios sin renunciar al entretenimiento convencional. Aún hoy, las “novelas” acaparan parte del tiempo vital de grandes poblaciones, y son, por ello, un espacio constitutivo de relaciones sociales.

A través de siete días (quizás una alusión bíblica), capítulos discontinuos que casi podrían considerarse cortometrajes independientes,¹ Ruiz explora combinatorias de campos visuales diversos. La tensión entre el fenómeno cinematográfico y el fenómeno televisivo está presente en todos los momentos de la película, que

¹ Es un detalle interesante y enigmático que la película se divida primordialmente en días y no en capítulos, actos, secuencias o programas, unidades de la literatura, el teatro, el cine o la televisión. Cabe preguntarnos: ¿es la unidad constitutiva de *La telenovela errante*, la camaleónica telenovela del campo visual, lo visualizado en un día? El día, unidad primordial de la cotidianidad, parece narrarse antes en pantalla que en nuestro actuar diario.

oscila entre la capacidad unificadora del encuadre cinematográfico y la versatilidad en la configuración de campos de visualidad, propia de la pantalla televisiva. Dicha tensión se vuelve explícita en varios momentos de la película, cuando se filman pantallas. Al superponer cuadro y pantallas, sin que sean igualados, la película nos hace, a la vez, partícipes de dos polos subjetivantes: por un lado, la inmersión en una obra cinematográfica; por otro, la expectación de escenas televisadas que atraviesan la porosa frontera entre ficción y realidad mediante traslaciones de códigos de verosimilitud, es decir: a partir de juegos en el seno del aparato de codificación que dio inicio al pensamiento moderno.²

El filme rompe con las convenciones narrativas hegemónicas de la industria cinematográfica, presentándonos escenas no guiadas por el desarrollo psicológico de personajes en el marco de un conflicto. Ello no quiere decir que la película carezca de normas de desenvolvimiento y situaciones definidas; se desfaza constantemente de los convenios previamente establecidos, en muchos casos superponiéndolos. Un buen ejemplo lo encontramos en *Día 4*, donde pasamos de observar una escena de un programa televisivo ambientada en una sala ("una novela donde lo único que ocurre es que se comentan otras novelas") a observar un televisor donde se emite un programa, para después retornar a la misma sala, donde uno de los actores ha sido sustituido y ninguno de los personajes persiste: son ahora un matrimonio en el cual, a medida que avanza la conversación y en el seno de la misma, el marido se vuelve extraño para la esposa, a pesar de que continúan actuando como un matrimonio convencional. Al final de la escena, uno de los actores resulta ser un cura, aunque su aspecto sea el de un galán de telenovela, su voz la de un personaje de cine clásico y su comportamiento el de un marido que conversa con su esposa en un sillón. La mutación de convenciones es una de las estrategias con que Ruiz busca quebrar la monotonía del guión estándar, que, como se explica en *Poéticas del cine* del mismo Raúl Ruiz, norma (casi legisla) la comprensión de la acción como respuesta a un conflicto, a un enfrentamiento con el mundo que, de hecho, no coincide con la mayoría de los actos de la vida:

El feroz apetito de este concepto depredador va mucho más allá de la teoría del conflicto central y constituye un sistema normativo. Los productos que resultan de esta norma no solamente han invadido el mundo, sino que han impuesto sus reglas a la mayor parte de los centros audiovisuales a lo largo y a lo ancho del planeta. [...] sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días.³

² Sigo aquí el pensamiento de Michel Foucault, que toma como eje de una arqueología del pensamiento moderno en Occidente una reconstrucción del desplazamiento efectuado al interior de los códigos de significación que dislocó la similitud, vínculo entre palabras y cosas. Véase el capítulo "Representar" de *Las palabras y las cosas*.

³ Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, Sudamericana, Santiago, 2000.

Ante ello, Ruiz intenta construir actos hilados por otros criterios, como las demoras en juegos polisémicos, recurrentes en la película. Cualquier criterio de semejanza, cualquier analogía, puede ser un puente hacia un desenlace que no nos resultaba predecible. Ruiz menciona en *Poéticas del cine* un prototipo del actuar de sus personajes: Don Quijote, que, no hemos de olvidarlo, es el arquetipo del loco moderno.⁴

No obstante, atravesando el laberinto de analogías por el que transitan los personajes de Ruiz, podemos hallar una constante en *La telenovela errante*: en ninguno de los *Días* el espacio visible coincide plenamente con el espacio en que, de hecho, se desenvuelve la película. Ello se debe a la ampliación del campo visual del filme a partir de la introducción de miradas espectadoras (personificadas o anónimas). Dicha premisa es introducida desde el inicio de la película, donde observamos una sala en la que dos personajes comienzan a dialogar, tras advertirse: “Todos nos miran” (subtítulo de *Día 1*). ¿Qué suscita la advertencia? En la indefinición del *quién*, se abre un campo de posibilidades, de espacios existenciales posibles. Resulta sugerente pensar la relación entre espacio y campo visual. En la medida en que la mirada es *desalejamiento*, es decir, capacidad de aproximar, todo mirar es un acto espaciante y telemático: hace diferir el espacio existencial del espacio medible, definido en términos físicos.⁵ Hay, pues, en la película, un doble exceso frente a la espacialidad física: por superposición de convenciones de verosimilitud ficticia (como apuntábamos arriba) y por ampliación del campo visual.

La película de Ruiz parte de un contexto histórico concreto, apreciable desde elementos del filme. Hablamos del año de 1990 en Chile, es decir: del advenimiento de la unificación global de “la sociedad del espectáculo” ante el derrumbe del ordenamiento geopolítico bipolar, desde un país neoliberal que comienza a concesionar canales televisivos a grandes corporaciones privadas.⁶ Tal clima se percibe en la mezcla de rechazo y sorna con que se aborda el (ahora y aún) fantasma del comunismo, que tiene su culmen en el nombre del único personaje que aparece en dos *Días*: Alma C. Ríos, que —nos confesará ella— fue bautizada como Alma Comunista Ríos. Ya en 1967, con una lucidez apabullante, Guy Debord advirtió que si algo auguraba el colapso del espectáculo del comunismo estatal era la unificación de la humanidad bajo un espectáculo de alcance planetario, que englobaría todas las facetas de la vida. El conflicto contra

4 El capítulo sugerido de *Las palabras y las cosas*, de M. Foucault, inicia con una brillante caracterización de la locura de Don Quijote. Ruiz parece ser un conocedor del texto, al cual —a mi parecer— hace alusión de manera clara en el capítulo “Teoría del conflicto”, central en su libro.

5 Aludo aquí a nociones desarrolladas por Martin Heidegger dentro de *Ser y tiempo*, en el marco de una analítica existencial del espacio.

6 La ley número 19131 de Chile —aprobada en 1992, tras tres años de medidas transicionales— habla sobre la transformación en la participación de capital privado en los medios de comunicación chilenos tras el fin de la dictadura militar. Aludimos aquí al debilitamiento del papel de la URSS en la política internacional tras la caída del muro de Berlín en 1989, que culminaría con el desmembramiento de la URSS en 1992.

el cual el *situacionismo* —última gran vanguardia artísticopolítica— se había revelado, “la expropiación del tiempo”⁷ por el espectáculo, parece haberse sofisticado en 1990: no más culto a la personalidad de líderes supremos; más bien hacer de todo individuo, potencial o efímeramente, estrella del espectáculo. Ello puede percibirse en distintos géneros televisivos que Ruiz parodia (en el filme se transita por series policiacas estadounidenses, películas de terror, performances...). Se percibe la inminencia de un género que acabará por sustituir la hegemonía de las telenovelas: el *reality show*, cuyo nombre muestra la precisión del diagnóstico de *La sociedad del espectáculo*. Un logro de Ruiz es mostrarnos, a partir de una fina exploración de las convenciones y posibilidades del lenguaje televisivo, que la imbricación entre realidad y realidad virtual⁸ es un proceso que seguirá acentuándose. Quizás por ello un personaje de *Día 5* llama a las telenovelas “el cuarto poder”, durante una conversación en la que descubrimos que todos los presentes en un restaurante popular están al corriente de lo acontecido en una “novela” y que, de hecho, la mesera del restaurante en alguna ocasión fue parte de una.

7 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 2ª reimpresión, Valencia, Pre-Textos, 2005.

8 Pensemos la construcción de la realidad virtual como un proceso progresivo, que, transitando por la cultura televisiva, ha derivado en la realidad virtual como medio autónomo.

Emilio Sánchez Galán

Ciudad de México, 1995

Estudió la licenciatura en Filosofía en la UNAM. Es coordinador del Taller de Filosofía Expandida. Forma parte del colectivo Arte+Ciencia y actualmente trabaja en la postproducción de su primer largometraje. Ha sido colaborador de las revistas *Icónica* y *Fractal* .

EL CINE SERÁ COLECTIVO O NO SERÁ:

La telenovela errante de Raúl Ruiz

Por Carlos Rgó
Premio Categoría Posgrado

La telenovela errante nos llevó a encontrar otras películas de Ruiz sin terminar... y bueno, por lo pronto se nos vienen dos filmes más que se construirán con dirección de la cineasta Valeria Sarmiento y con la producción de Poetastros. ¡Esto no termina nunca, amigos!

Chamilla Rodríguez

El 11 de marzo de 1990 termina la dictadura de Pinochet. Raúl Ruiz, en un exilio de dos décadas en Francia, regresa a su país de origen para filmar *La telenovela errante*. En el clima de una democracia a medias recuperada, con las huellas del daño en la población y la sensibilidad artística encendida, el cineasta chileno junta a un grupo de estudiantes para ensayar sus ideas acerca de cómo las cadenas televisivas son cómplices de una perspectiva que recorta las cabezas de sus consumidores al entregar un relato digerido por la estructura melodramática y un escaso abanico de recursos audiovisuales que, ligados a una temática fútil, abanderan la comodidad y quitan vitalidad a una voluntad crítica.

La telenovela errante expresa una reflexión colectiva, una carta abierta que invita a reírnos del qué dirán y del cómo nos miran. Ruiz filma la película en la última década del siglo XX, un siglo convulso, lleno de violencia e impunidad, en una Latinoamérica que padeció el terror de las dictaduras cívico-militares. Sin embargo, el registro cultural enraizado en una realidad histórica, política y económica posee una riqueza sin igual que podemos reconocer en la filmografía de Raúl Ruiz, así como en las películas de los cineastas chilenos Miguel Littín, Helvio Soto o Patricio Guzmán. En síntesis, una generación de cineastas comprometidos para denunciar las estructuras de poder icónico.

La telenovela errante está dividida en siete capítulos que hacen alusión a los días de la semana. El ritmo depurado muestra temas acerca de la posición política, la ley de divorcio, los grupos terroristas, las crisis económicas, la sociedad dispersa, las sensaciones represivas y más; situaciones claramente trazadas en una forma telenovelera e inverosímil. La película se desglosa en una clasificación del tiempo dirigida hacia nuestras actividades modernas. Los días festivos que siempre regresan, como cada uno de los días de la semana, para robarle al tiempo-actual el lugar que merece en nuestra memoria colectiva.

Cuando Walter Benjamin escribe sus *Tesis de filosofía* de la historia denuncia aquellos modos de historiar que adicionan hechos a un conglomerado de efectos, para invitarnos o, peor aún, para obligarnos a pensar la historia como una actividad que enumera sucesos, los forma en una fila interminable, lineal por definición, pero que no alcanza a proveer al hombre para situarlo en el *continuum* de la historia, es decir, en el tiempo constructivo que pertenece a las ideas y las detiene para cristalizarlas en la fuerza vital que nos habita. El tiempo de la semana es homogéneo y vacío. Y frente a ese tiempo homogéneo y vacío tenemos otro: el tiempo-actual que ayuda a construir y a potencializar nuestras fuerzas.

La telenovela errante juega con la premisa de Walter Benjamin sin ningún consuelo: se sabe inmersa en el relato que aglutina hechos como causas, sin tiempo para pensar en aquello que le da a la imagen su potencia creativa y espiritual. Ruiz contrarresta ese relato, critica el melodrama con el lenguaje del melodrama. Un género habituado al plano fijo, a paneos lentos y cortes secos, que domestica las posibilidades visuales y evita los detalles que enaltecen la cotidianidad, rica en perspectivas y transparente en sus enfermedades o virtudes.

Una reunión de figuras retóricas confabula la representación social de Chile de los años noventa. El modo sarcástico del relato hace presente al espectador, entre chistes, paradojas, los fervores comunistas, los estados de ánimo y la sospecha de comunicación entre personas eternamente conectadas por puentes imaginarios: las palabras. Por supuesto, el protagonista principal de una telenovela está presente: el amor, al mismo tiempo que el villano: una dictadura salvaje, infiel protagónico de los capítulos de la película, un fantasma que recorre la ironía de las escenas.

La memoria estética tiende a configurar sus propios manifiestos en el aire histórico de las casualidades. La casualidad que nos compete es aquella que hizo visible la película de Ruiz, veintisiete años después de ser filmada. Una serie de eventos: en 2015 un seguidor de Ruiz anunció la existencia de un making of de la película en una cinta Hi8; la fotógrafa Leonora Calderó Hoffmann compartió la existencia de trescientas imágenes del rodaje, y finalmente, después de la muerte de Ruiz, su esposa encontró en el departamento de París el guión de *La telenovela errante* con notas a mano del cineasta. En otro extremo del mundo, en la Universidad de Duke, en Carolina del Norte, Estados Unidos, había negativos en 16 mm del trabajo realizado por Ruiz. Gracias a un apoyo económico y a la voluntad de un puñado de personas, los archivos dispersos en tres países se reunieron en las manos de Valeria Sarmiento para producir lo que ahora conocemos como *La telenovela errante*. Sin duda, el mérito audiovisual es de Ruiz, pero en este caso, la película existe gracias a una labor incansable de Valeria Sarmiento para llevar a la realización el montaje final de la película. Al menos dos nombres más merecen ser enunciados en esa labor: Chamila Rodríguez, actriz, y Galut Alarcón, montajista.

Hoy sabemos que Raúl Ruiz filmó más de cien películas y que tenía un conocimiento teórico del cine. En su obra inabarcable de un imaginario latinoamericano, Ruiz logra sintetizar su experiencia en hipótesis visuales, maestro de la sospecha sin titubeos. No es aventurado decir que la película de Ruiz tiene un ingrediente político disuelto en una forma estética, y que además configura la sensibilidad del director para reflexionar a través de imágenes y sonidos sobre cómo vemos el mundo y cómo nos lo contamos.

Concluyo: la historia política y cultural de Chile se puede reconocer en la crítica de las formas de transmitir mensajes a un público amplio, quizá demasiado pasivo, pero nunca destinado a desaparecer. Ruiz se cuelga del cable que sostiene el aparato melodramático y lo lleva a un sitio crítico, para sacudir al espectador de televisión, pero también para interpelar al consumidor de imágenes cinematográficas. La película es ejemplar para recordar cómo el cine es un acto artístico colectivo y, en este caso, un eco comprometido con la voz de un tiempo actual en Latinoamérica.

Carlos Rgó

Ciudad de México, 1984

Estudiante de maestría en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Ha colaborado para el área editorial en el Festival Internacional de Cine UNAM y para diferentes medios digitales como F.I.L.M.E Magazine, Butaca Ancha y Correspondencias.

PELÍCULA:

LA COMPAÑÍA QUE GUARDAS

Dir. Diego Gutiérrez
México-Países Bajos, 2017

***La compañía que guardas:* memoria frente al mar**

Por Magaly Olivera
Premio Categoría Exalumnos y Público en General

La ausencia es uno de los grandes temas de la vida
Arnoldo Kraus

Ante el fallecimiento de un familiar cercano, una nueva forma del paso del tiempo suele apropiarse de las casas. Se trata de una pausa que resignifica el pasado, reconstruye la memoria y demanda momentos para recordar y comprender la ausencia. Esta calma invadida de nostalgia es una constante en *La compañía que guardas* del director mexicano Diego Gutiérrez (1966). El documental de ochenta y seis minutos es un entrañable recorrido por el pasado y el presente del cineasta y cuatro amigos suyos luego de la muerte de su padre.

El motivo del viaje que registra la película es evidente desde un inicio: Gutiérrez desea rememorar lo que constituía un hogar en México, su país natal, y el vacío que la pérdida de su padre implica parece ser la motivación necesaria. Con esto en mente, decide vivir una semana en casa de sus amigos cercanos, quienes contribuyen con sus historias cotidianas para trazar un retrato completo de la vida tranquila y a ratos bohemia de este grupo.

La compañía que guardas no propone un mensaje explícito ni es impositiva en sus métodos para abordar los temas que la componen. Con una cámara en mano que transmite el movimiento natural del cuerpo del director, al estilo del cine directo, y con un trabajo sonoro que se compone de pocas canciones y recitales de los mismos protagonistas, la sensación de melancolía por el paso del tiempo y sus

transiciones es un efecto natural de la serie de secuencias presentadas en el documental, y no una guía sensacionalista dictada por recursos formales —lo cual suele ocurrir en diversos filmes (algunas veces más comerciales), determinando las reacciones del público—. Comedores vacíos y con platos sucios, camas destendidas, ollas donde se preparan alimentos, besos de buenas noches y tazas de café de diversos colores y formas son algunos elementos que develan la calidez de un hogar habitado y en constante movimiento. Quizá se trata de un intento por retener la presencia que para el director se escapa: la del padre en casa. En su artículo "Las nubes", Azorín dice: "Sí; vivir es ver pasar; ver pasar allá en lo alto las nubes. Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo un retorno, perdurable, retorno eterno, ver volver todo —angustias, alegrías, esperanzas—, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables." En el interior de las casas que la película de Gutiérrez muestra, podemos ver pasar, es decir, volver a vivir. El resultado es una forma del recuerdo que se cuela discretamente en la mente; son los abuelos, los padres, las habitaciones, los manteles y las muestras de amor que cada espectador ha experimentado en su propio andar.

No es la primera vez que el hogar y la muerte sirven como ejes temáticos para una película del director. Ya en *Partes de una familia* (2012) y en *Huellas* (2014), la inquietud por explorar las relaciones personales y los ecos de la ausencia en una casa se manifestaban. En la primera, mediante el desgaste en la relación de sus padres, y en la segunda a través de la defunción de un desconocido cuya personalidad sólo se descubre en los curiosos objetos que conformaron su hogar. De nuevo, la persistencia del recuerdo parece implicar la continuidad de la vida.

La premisa tiene sentido incluso desde una perspectiva lingüística. Nombrar es hacer existir. Por eso, cuando Diego Gutiérrez le pide a uno de sus amigos que cuente cómo se conocieron, reivindica la importancia del diálogo como resistencia al olvido. Lo mismo ocurre cuando se reproducen los videos del padre leyendo su autobiografía. Narrar, repetir y profundizar en las historias del pasado disminuye las heridas, las reconstruye mediante el discurso y su potencial para perdurar. No obstante, aunque las conversaciones son vitales en *La compañía que guardas*, también lo son sus contrapartes: los instantes de tranquilidad y silencio que acompañan el diálogo, los cuales suelen centrarse en la mirada de los personajes que son filmados en primer plano, y que complementan la naturalidad con que el recuerdo recorre sus vías para convertirse en palabra.

La compañía que guardas es el retorno de Diego Gutiérrez a los espacios donde fue feliz, pero también es un recordatorio del anhelo que podemos sentir por recuperar a un ser querido mediante nuestros actos y pensamientos. Se trata de resignificar la muerte mediante nuevas palabras y silencios, mediante cosas, amores, recuerdos. Es una celebración de la amistad y la familia como expresiones de la memoria y la identidad, y es intercambiar los dolores y alegrías en común, quizá frente al mar o frente a un librero, de tal forma que, aunque el dolor no se cure, al menos se pueda compartir.

Magaly Olivera

Ciudad de México, 1991

Editora de Ambulante Gira de Documentales. Estudió la licenciatura en Letras Iberoamericanas en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ha publicado en medios como *Tierra Adentro*, *Código*, *Pijamasurf* y *Mula Blanca*, y fue la editora de la sección *Letras* en la página web de *La ciudad de Frente*. Actualmente escribe una columna bimestral sobre cine en *Mi Valedor*.

Jurado

**8º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Anaïs Huerta

Yolanda Segura

Leopoldo Arturo Vallejo Novoa



CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

Punto de partida 218
Noviembre-diciembre 2019

PELÍCULA:

TITIXE

Dir. Diego Gutiérrez
México-Países Bajos, 2017

TITIXE

EL LLAMADO DE LA TIERRA

Por Natalia Durand
Premio Categoría Licenciatura

La madre tierra llora y canta. Lo augura así la primera secuencia de *Titixe*: nubes turbulentas arropan un paisaje campestre en crepúsculo mientras una voz femenina solloza, lamento que atenúa su cadencia para hablarnos de otro tiempo, un tiempo perdido: el de la tierra.

*

Confeccionar un poema es la travesía de unir fragmentos en tanto se retorna a ritmos primigenios. *Titixe* es una confección de lo diminuto, una travesía al origen. Guiados por la voz de Tania Hernández Velasco, la realizadora, somos partícipes de la última cosecha de frijol que llevará a cabo su familia. Tras la muerte de Don Vale —el abuelo—, la abuela que le sobrevivió opta por vender su tierra, aquella por generaciones cuidada y trabajada. Pero no aún: la madre de Tania, la respiración de aquel plañido primero, iluminada por la posibilidad de otro ritual, decidirá llevar a cabo una siembra más.

Abrir la tierra no sólo para dejar caer semillas: abrir la tierra para mirarla verdaderamente.

¿Qué forma tienen las ausencias? Si la cámara cinematográfica es un diálogo entre lo visible y lo invisible, en *Titixe* el cuadro se puebla por los vestigios de una ausencia, la del abuelo. La vegetación y fauna circundantes en esos campos, los rostros y relatos de sus seres cercanos; maleza e insectos, niños y ancianos. El abuelo se ha ido y, sin embargo, no cesa de brotar: en apariencia de flor, nube, manos, sombra; y con insistencia, en forma de árbol. Un árbol con ramas en vías de extinción: es el guaje, ese árbol plantado por el abuelo cuando era joven, y

con el que hoy la viuda intercambia palabras desamparadas. Así como las piedras arcaicas que aún se esconden en esos campos saben de memoriageológica, los árboles saben de ausencias. El guaje —la tierra misma— está triste.

La historia está contenida en los lugares. *Titixe* vuelca la mirada y el oído hacia la superficie del campo, para indagar la vida que de ahí emerge.

La nostalgia inminente tras la muerte lo atraviesa todo: este sentir permea la relación entre la imagen y el sonido, con una circularidad narrativa que habla del día a la noche, del esplendor al ocaso. No se trata sólo de la partida de Don Vale junto con su conocimiento sobre la cosecha, se trata del mismo movimiento de pérdida que ocurre con el mundo natural.

Las eufonías de la naturaleza se vieron mutiladas; sus ciclos simétricos, interrumpidos. Los campesinos del pueblo sabían cohabitar con la lluvia, cuidar de la siembra y de las nubes. Ya no más. Ahora el cielo escurre intempestivamente. Escurre no sólo porque se vio intervenido por un movimiento deletéreo: escurre porque nosotros descuidamos esa otra temporalidad exigida por la tierra.

*

Titixe, como ópera prima, guarda un gesto: el gesto de quien asiste al pasado inmemorial y por él se deja atravesar. El primer largometraje, equidistante a la primera vez que se mira: la travesía de esta cosecha de frijol corresponde a una mirada infantil. El viaje a la tierra de los ancestros, esa tierra que aun en el olvido de quien creció en la ciudad no deja de resonar. El gesto de Tania es indagar la voz propia para atender esa otra voz que desliza el viento. Hay una línea trazada durante la película: es el germinar del frijol en esta última siega. Con la cámara habitamos el ritual colectivo. Cuerpos fragmentados hacen patente la potencia de lo incompleto: costados ondulantes de vacas que desnudan parcelas, manos que dejan caer semillas, pies que recubren la tierra. Es una danza dirigida por armonías fónicas, la articulación musical de los sonidos del camino: una mano eligiendo entre un cúmulo de frijoles, la inserción de los pasos sobre el terreno, un cencerro insistente; volver a los ritmos primeros y hacer que la tierra cante.

El montaje es un juego de vitalidad libre; un ojo que haya consonancias, sorprendido de que el mundo pueda converger en tantos puntos: la similitud entre un frijol y un insecto, semillas idénticas a gotas de lluvia al caer, un charco como un cielo.

Descender la mirada para descubrir las particularidades de cada hoja al temblar; jugar a entrevistar una flor.

Tania es una voz y, sobre todo, una escucha. Tania acude al campo como se acude a un encuentro: no hay afán impositivo, sólo dar forma a partir de un asombro: el de un niño que, en intuición nietzscheana, no sobresale mucho entre las flores. Tania es una intercesora. Sus palabras no son sólo la articulación del montaje-danza, sino que su voz misma es el tejido entre los ritmos continuos de la naturaleza y los ritmos desgarrados de los humanos.

Atravesar el tiempo. Unir, volver a unir lo perdido.

Este documental pudo ser sobre la vida de Don Vale o sobre el abandono del campo mexicano, todo ello desde una visión antropológica. Hay muchos filmes así. En *Titixe* ocurre distinto. Porque las cosas no tienen significación sino existencia, “y las flores no son sino flores” —en palabras de Fernando Pessoa—, este acercamiento a lo minúsculo es una afirmación: el cuidado hacia los otros y hacia el todo empieza desde la mirada y el oído.

*

Titixe significa acudir a los campos después de la cosecha en busca de aquellos restos abandonados, recuperar las sobras que no pudieron ser encontradas a simple vista. *Titixe* es una práctica común entre los pueblos nahuas, una apertura hospitalaria: la comprensión compartida de que, después de la cosecha, cualquier miembro de la comunidad puede entrar a los terrenos para recuperar esos fragmentos olvidados.

Titixe rememora a *Los espigadores y la espigadora* (2000) de Agnès Varda, quien se dedica a perseguir —también desde una indagación originaria— a todo tipo de recolectores, aquellos seres urbanos o rurales que se dedican a recuperar las migajas de otros. Agnès y Tania comparten una forma de habitar; ambas respiran el asombro frente a lo diminuto, signo que influye en su profunda hospitalidad: Agnès es invitada por sus personajes a un sinfín de casas y vivencias; en cambio, es a nosotros a quienes Tania abre su casa.

El acto que implica *titixe* es la misma expresión que Tania nos ofrece con su película: la necesidad de consagrar la*mirada a lo pequeño y, también, a lo cercano.

El cierre de la cinta consiste en el fin de este ciclo agrícola, la quema. Las hojas secas tiemblan de muerte entre las llamas. El llanto maternal se hace audible, poblando las imágenes de una quema a cielo abierto; son hojas secas en su devenir polvo. Las hojas se consumen en un gesto trágico. Quizá ellas tiemblan porque saben lo que Abbas Kiarostami: “la tierra ha temblado, pero nosotros no”.

*

Hay un fuego que esconde una idea fatal: el que quema sin consumir por completo y a la vez excluye la regeneración. No es el de *Titixe*.

Fuego proviene del latín *focus*, que significa “hogar”. Antiguamente, el fuego era signo que congregaba a las personas; una hoguera en la entrada de una casa significaba apertura, calidez. Era una invitación a volver a unir; hospitalidad pura.

Titixe es la mano de Tania explorando la tierra quemada para recobrar semillas sobrevivientes tras las llamas. Porque *Titixe* no es un resto abandonado. *Titixe* es el llamado de la tierra: es lo que aún está vivo.

Natalia María Durand García de León

Ciudad de México, 1995

Estudió Comunicación y ahora Filosofía en la UNAM. Ha colaborado en *Tierra Adentro*, *Punto de Partida*, *Correspondencias* y *Revista Mexicana de Comunicación*, así como en el catálogo de FICUNAM y La Revista Ambulante. Fue ganadora del 9º Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes "Fósforo".

DE LA SUGESTIÓN FIGURATIVA Y DE LA CONCOMITANCIA DISCURSIVA EN

TITIXE

Por Layla Al-Azzam Amezcua
Premio Categoría Exalumnos y Público en General

Documentar la ausencia, la pérdida y la muerte, dentro de la representación cinematográfica, es una tarea paradójica que pone en tela de juicio no sólo los límites de la representación, sino también la visibilidad misma. Es a esta labor a la que se entrega Tania Hernández cuando decide realizar un largometraje sobre la última siembra en el terreno de su abuelo recientemente fallecido, donde, a través de la articulación de dos lógicas discursivas, una auditivo-testimonial —a cargo de la voz en off— y una visual —a cargo de asociaciones “figurales”¹—, logrará sugerir una imagen de la reciente y principal figura ausente, Don Valentín.

La primera lógica narrativa se construye a través de la palabra. El documental está envuelto por voces en off que no irrumpirán en el campo del discurso visual. Esta palabra, a pesar de su condición desencarnada, es llevada por personajes claramente identificables y adquiere un papel fundamental, el de testimonio, porque, siendo fiel a la esencia documentalista, no existe el testimonio visual de la ausencia. Desde la primera réplica del metraje, nos enfrentamos a la paradoja de lo invisible y de lo irrepresentable. “Veo...”, infiere un primer personaje femenino fuera de campo; lo que vemos no corresponde a lo que ella evoca, quien tampoco puede ver, sólo recordar. Esta imposibilidad de visualizar lo que ya no está, establecida por la ausencia de planos subjetivos en el documental, se expresa explícitamente por “lo que a simple vista no se puede encontrar”. Ésta es la pretensión de Tania Hernández, convocar el pasado a través de la palabra.

Pero su tentativa no se detiene en la convocación de la memoria personal, solicita también la imaginación del espectador a través de procesos simbólicos de figuración. De inspiración lingüística, definiré al figurado, a partir de los análisis semióticos del discurso fílmico de Christian Metz, como los atributos formales que permiten expresar lo no-figurado, sin recurrir a la representación. De acuerdo con la categorización de Metz, Tania recurre a asociaciones simbólicas que sugieren lo

¹Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois Éditeur, París, 1993.

que no figura o no puede figurar en lo visual. Entre estos trayectos simbólicos que evocan una imagen, en concreto la de Don Valentín, el difunto personaje y su labor, identificamos la personificación, la metáfora y la metonimia.

Llamaremos abstracción al primer recurso que, a través de diversos planos de personajes a contraluz, desencarna sus cuerpos y ofrece la silueta a disposición de la imaginación. En estos cuerpos vacíos, el espectador transpone su propia imagen de Don Valentín. El mismo efecto se consigue con las sombras sobre el prado o el árbol, cuyo origen físico nunca es certero. A través de desenfoces, planos truncados y descentrados, y primerísimos primeros planos, la directora dificulta la identificación del elemento visualizado, con lo cual permite que el espectador prolongue la imagen. Entre ellos, los planos de brazos, manos, pies y ojos exigen igualmente esta proyección imaginativa.

Otro recurso simbólico de función figurativa es la metáfora. Hay una clara intención de hacer sentir la desaparición a través de desenfoces y fundidos; esa imagen clara que se pierde y se funde en la indefinición también metaforiza el destino inequívoco de los recuerdos. Cuando se nos relata el incidente de la cosecha de calabacitas tiradas al barranco, nuestra testigo afirma: "Es la única vez que yo lo vi llorar", y se nos presenta a continuación un plano contrapicado sobre el cielo relampagueante, cuya intensa lluvia sustituye el llanto ausente de Don Valentín que ya sólo podemos percibir mediante estas asociaciones simbólicas. Hernández recurre a comparaciones textuales cuando presenta las imágenes truncadas en primerísimos primeros planos de su tío abuelo, y nos ofrece una referencia más explícita al declarar: "Sus manos me recuerdan a sus manos. Sus ojos me recuerdan a sus ojos". El hermano de Don Valentín afirma que lo llegaban a confundir con él y así nos lleva a figurar una imagen no vista, en la que él funge como el referente más próximo.

El guaje, protagonista visual de los planos generales, metaforiza la omnipresencia de Don Valentín manifestando la superstición de que los muertos velan una cosecha más. El longevo árbol, testigo del tiempo, alude asimismo a la vejez de nuestro personaje principal y así se procede también a la personificación, uno de los recursos figurativos más sugestivos. "Me gustaría volver a bailar con usted", confiesa la directora mientras visualizamos un plano completo del árbol donde la silueta humana que recae sobre él no sólo insinúa que ella mantiene esta conversación con el árbol: también sugiere la fusión de nuestro difunto personaje con éste.

Hernández atribuye propiedades humanas a otros elementos de la naturaleza; no sólo inferirá literalmente que “las nubes cambiaron de opinión” o que “cada flor es una persona”, también hará danzar, a través de un montaje rápido de primeros planos cortos al ritmo de una canción, a una serie de plantas en germinación. Nos presentará asimismo un diálogo entre una flor y la luna a través del único campo contracampo del metraje.

El filme está repleto de vestigios, de huellas, de verdaderos fragmentos que forman parte de un todo. *Titixe*, título del metraje, indica esta construcción metonímica. Sinónimo de pepenar, significa “recuperar lo poquito que quedó”, recuperar una pequeña parte de un todo. Nuestro metraje se trata y trata de salvar las huellas, los restos, salvar las memorias. Hernández expresa: “Aún encuentro pequeños pedazos de usted que puedo llevar conmigo”. En los primeros planos, antes de la aparición misma del título, tenemos un desfile de elementos que veremos a posteriori, como la cosecha del frijol y el árbol protagonista. Esta serie de planos es la metonimia del filme. El filme mismo es un *titixe*, así como también los personajes son una parte que queda de Don Valentín.

La palabra no sólo viene a irrumpir con imágenes en un espacio vacío donde sólo quedan restos, ni a sugerir únicamente la extensión de una imagen irrepresentable. La imagen contiene y defiende su propia existencia, su propia lógica narrativa y su propia cronología: la de presentar el ciclo de una cosecha de frijol. La imagen, independientemente de la función figural mencionada, logra presentar un ciclo cronológico y orquestal. El espectador se entrega a este doble ejercicio de comprensión discursiva.

La directora pone este ciclo en escena a través de la repetición de un plano general fijo, de encuadre frontal, cuya profundidad de campo, en sentido técnico y literal, nos deja ver, centrado, el árbol protagonista. El cielo y la hierba ocupan espacios similares dentro del cuadro que realzan el color que toma el herbazal todas las veces que nos es presentado amarillento, verdoso, rojizo y naranja, debido a los cambios que sufre el follaje al madurar. Esta transformación ocurre a una escala temporal muy amplia, pero sucede lo mismo a escalas menores, como en los planos contrapicados sobre el cielo que, de duración considerable, nos muestran los diferentes tonos azulados que adquiere durante

la noche. Hay incluso aceleración de planos secuencia fijos sobre las nubes que nos permiten seguir su trayecto durante el día. Así, en 60 minutos, Hernández nos presenta un ciclo completo de cosecha de frijol.

La labor es presentada con primeros planos picados sobre el terreno que sólo dejan ver cuerpos trancos trabajándolo, que ayudan a la sugestión figural, pero que también detallan cada proceso. Los montajes de planos de corta duración al ritmo de percusiones, en los que se repiten ciertas imágenes, muestran la orquestación y la multiplicación de un mismo gesto, casi coreográfico. Esta puesta en escena tan detallada y desencarnada permite transmitir cierta sabiduría sobre el proceso de cosecha.

Así es como Tania Hernández logra, a través de estos discursos concomitantes, integrar el pasado en un presente cuyo ciclo continúa. Presente que da lugar a la rememoración, pero que no se puede detener y que sigue su curso propio. Éste es el doble proceso al que se entrega el espectador: al ejercicio de la inmersión temporal, espacial e intelectual en las etapas que conforman un ciclo de cosecha, y al de la sugestión imaginativa que permite figurar, a través de operaciones simbólicas, a un referente ausente, sin servirse de una representación que traicionaría la misma esencia documentalista.

Layla Al-Azzam Amezcuca

Mexicano-jordana, crítico de arte y traductor curatorial, realiza sus estudios superiores de licenciatura en Cine y Audiovisual en la Universidad de Estrasburgo, en Francia, obtenidos con honores.

Realiza dos seminarios en la Universidade Nova de Lisboa, en Portugal, sobre Ética y Moral en el Cine y sobre Filosofía de los Sonidos. Se traslada a París donde efectúa su Maestría en Filosofía y Crítica de las Artes y de la Cultura, especialidad Cinematografía, en la Universidad París VIII, cuna de la filosofía del cine, bajo la tutela de Bruno Cany, alumno de Gilles Deleuze y de J.F. Lyotard.

Asiste a los cursos impartidos por Jacques Rancière, Alain Badiou, Mazarine Pingeot-Mitterrand, René Schérer, entre otros. Realiza estos estudios gracias a la Beca de Excelencia Mayor otorgada por el gobierno francés. Inicia su Doctorado en Filosofía del Arte en la misma universidad sobre el cine experimental. Realizó sus prácticas profesionales en la Editorial Hermann en París. Ejerció laboralmente como asistente curatorial y traductor audiovisual en Santiago de Chile. Ha publicado críticas cinematográficas y reseñas en la revista *Punto de Partida*, *Ecotrends* y *Castálida*.

Jurado

**9º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Adriana Bellamy Ortiz

Sofía Ochoa Rodríguez

María de Lourdes Durán Hernández

Luis Eduardo Lazalde Nájera

Doris Morales Bautista

10º

CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"

Punto de partida 223
Septiembre-octubre 2020

PELÍCULA:

LONGA NOITE

Dir. Eloy Enciso
España, 2019

PERNOCTAR

— EN LA MEMORIA —

Por Diana Galán
Premio Categoría Licenciatura

O teito é de pedra.
De pedra son os muros
i as tebras.

Celso Emilio Ferreiro

En ese remanso de oscuridad que esculpe la noche, se revela, nítida y teñida de distintos matices, la memoria. Al sumergirse en ese espacio de quietud que guarda los recuerdos más profundos, es preciso andar a tientas. Así es como el cineasta Eloy Enciso (conocido por la película *Arraianos*, de 2012) construye su tercer largometraje, *Longa noite*, entre paisajes sombríos y múltiples voces.

Esta película cuenta la historia de Anxo (Misha Bies Golas), quien después de un tiempo indefinido regresa a su pueblo natal en el campo gallego. Dividida en tres partes —reminiscencia de la estructura clásica de los tres actos dramáticos— y conformada por fragmentos, relatos y memorias tomadas de obras literarias y de cartas escritas durante la Guerra Civil, esta cinta configura un retrato, o tal vez un bosquejo, de las consecuencias que dejaron la guerra y el régimen dictatorial en Galicia. A partir de los encuentros o charlas que el protagonista tiene con los personajes que habitan el paisaje nocturno, es posible entender su estructura como una unidad homogénea.

La ambigüedad temporal en la división de los días —pues no hay marcas

cronológicas exactas, ni sabemos si avanza o no el tiempo— provoca un ritmo que invita a ser cómplice del protagonista en el viaje que emprende por la noche más larga: la posguerra. *Longa noite* no es una visión determinante de aquella época nebulosa, no puede serlo; acepta con naturalidad los testimonios imprecisos y la verdad contada a conveniencia de los poderosos.

El acto humano de narrar desencadena una valiosa actividad reflexiva; para comprender lo que sentimos o hemos vivido, es necesario nombrarlo, darle forma por medio de palabras. Los diálogos de Anxo y los demás personajes en intercambios que parecen cotidianos, pero que tienen un revestimiento filosófico, se adentran en temas que van más allá del franquismo: cómo se impone el poder, el sinsentido de las guerras, el miedo, el trauma o las maneras en que el fascismo deja vestigios dolorosos en los cuerpos y en la memoria. Las anécdotas en *Longa noite* se entremezclan y avanzan entre la luminosidad del diálogo, remiten a la esencia misma del lenguaje: crear comunidad. La noche es, por lo tanto, un recordatorio imperecedero de que siempre queda algo sin decirse.

Renunciar a la lengua materna significa negar todo origen. Entonces, ¿de dónde se parte? Eloy Enciso pone en pantalla a personajes sin nombre que deben hablar en castellano para comunicarse con autoridades pertenecientes al poder eclesiástico o con cualquier otro representante del régimen, hecho que denuncia la destrucción de la identidad en un contexto político que tendió a diluir particularidades y evitar el reconocimiento entre sus pares. Durante los años de la Guerra Civil y la dictadura, Francisco Franco prohibió el uso de lenguas pertenecientes a las comunidades autónomas de España, como el catalán, el euskera y el gallego; las relegó hacia la oscuridad.

El nombre que se elige para una persona muchas veces surge a partir de un rasgo de su personalidad o, quizá, es el presagio de su misión: *anxo* es la variante en gallego del latín *angelus* que significa “mensajero”. El protagonista en *Longa noite* tiene la cualidad de ser guía entre los personajes y sus historias; a partir de él los recuerdos emergen. Su mensaje es claro: si acallamos la memoria, el fascismo habrá logrado su cometido.

Eloy Enciso acierta en elegir rostros de actores amateurs que sorprenden por la

profundidad en su mirada y la ejecución de los personajes. Los encuadres son íntimos: nos hablan las palabras, pero también los gestos; ahí reside la singularidad de la fotografía que realiza Mauro Herce para este filme: al optar por el primer plano en la mayoría de las escenas con diálogos, es posible percibir detalladamente los rasgos, captar las emociones.

Las poquísimas escenas diurnas son las que marcan la división entre las tres partes de *Longa noite*. En ellas, de forma casi ensayística, dos vagabundos frente a la puerta de una iglesia hablan de otros tiempos. Se transportan a los momentos en los que no eran vistos con desprecio. Después de un suceso bélico las personas parecen querer ignorar el dolor, la muerte, la vida. Voltear la mirada a otro lado antes que mirar(se) de frente al abismo como luna en un espejo de agua renegrido por la noche.

Imposible escapar de las evocaciones literarias: el cine y la literatura son los hilos conductores de lo más terrible y bello que vincula a toda la humanidad, son lenguajes en los que se pueden encontrar tantas mentiras como verdades, las diferentes caras del hombre. *Longa noite* hace evidente la luminosidad de las palabras y las imágenes, las conjunta como engranaje para su estructura. Gran parte de los diálogos están inspirados o provienen de textos escritos por presos políticoso exiliados como Max Aub, Luis Seoane, Ramón de Valenzuela y Rodolfo Fogwill.

El contraste entre los escenarios, uno rural y otro urbano, crea la bifurcación entre las dos comunidades que conformaron el pueblo de Galicia durante la dictadura. En un *pub*, por casualidad, Anxo se encuentra a un grupo de hombres que exaltan a Franco y a sus ideas, y durante un azaroso juego de cartas discuten de forma visceral y desvergonzada sobre la subordinación que los pobres deben mostrar ante los ricos; las personas que conforman la clase más desfavorecida funcionan como autómatas para un sistema cruento y mortal. El campo parece ser el único consuelo, un lugar para conseguir la paz utópica, un nuevo *locus amoenus* y la única opción para refugiarse del régimen.

Longa noite también es un paisaje sonoro, lo cual se vuelve evidente en la última transición de la película. Acompañado por una voz en *off* que busca dar el efecto de un preso leyendo las cartas que envió a su familia y a un párroco para buscar

su indulto, Anxo palpa el camino de la memoria, evoca los versos del poeta gallego Celso Emilio Ferreiro: "I eu, morrendo/ nesta longa noite/ de pedra". Eloy Enciso los convierte en imágenes, crea un ambiente de angustia e incertidumbre: pernoctar en la memoria es también enfrentarse a los recuerdos que con el paso del tiempo se creen consolidados y sofocan cada vez que se vuelve a ellos. Distintos sonidos envuelven las escenas que acompañan a Anxo en su andar peregrino: las vacas rumiando, algunos grillos, el ladrido de los perros, además de la música que sale de un radio portátil.

Al final queda una sensación en la oscuridad con forma de pregunta: ¿acaso la memoria no ha de devenir en rabia cada vez que las nuevas generaciones conozcan los actos más injustos que han marcado a la humanidad? Los recuerdos servirán a la maquinaria del tiempo para volver evidente la construcción, muchas veces equívoca, de la Historia; concederán la llegada al alba.

Diana Galán

Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la FFyL. Becaria en el IIF-UNAM. Ha participado como voluntaria en diversos festivales de cine en la Ciudad de México, entre ellos FICUNAM. Forma parte del colectivo de poesía "Simposiarquía XIX".

EL DOLOR DE LOS OTROS EN *LONGA NOITE*

Por Elizabeth Limón
Premio Categoría Posgrado

*Los corazones de los hombres
que a lo lejos acechan,
hechos están también de piedra.
Y yo muriendo
en esta larga noche
de piedra.*

Celso Emilio Ferreiro

Dispersos fragmentos que se ocultan bajo el velo de la oscura noche. Una noche que durará décadas y fragmentos que sólo la distancia logrará unir después de una interminable espera. Agudas miradas que se sitúan a lo lejos, testimonios provenientes del interior de esa inmensa negrura y confesiones de aquellos que fueron testigos de los momentos más sombríos de aquel anochecer.

La noche es tan larga y lóbrega que oprime. Pero no todas las voces se dejan sofocar y es Anxo (Misha Bies Golas) quien se convierte en un imprevisto compilador de historias en su camino para entregar una carta en la zona campestre de Galicia. El viaje debería ser más corto, pero el hombre escucha atento las palabras que salen de los labios de individuos a los que el franquismo casi les quitó el habla. Otros, menos afortunados, fueron vedados de ese acto y permanecen en silencio bajo gruesas capas de tierra y sin derecho a ser encontrados.

“La palabra es lo más valiosamente humano”, le dice un vendedor a Anxo mientras recorren las calles en un autobús. Y es que, detrás de aquello que quiere ser dicho, se encuentra escondido un temor atroz. La sospecha se refleja en sus rostros secos e inexpresivos, ambos dudan de si deben hablar con la otredad, buscan en el rostro del otro algo que les permita confiar sus secretos,

un destello que les brinde seguridad. Y a pesar de que esa confianza tenga un precio alto, todos están dispuestos a tirar los dados como si con eso hicieran que esa eterna noche fuera más llevadera.

A medida que Anxo escucha las historias la noche se vuelve más espesa, más oscura, más dura, tal como el poema "*Longa noite de pedra*" ("Larga noche de piedra") de Celso Emilio Ferreiro, que refleja el abismo que devoró a una nación junto con cada uno de sus habitantes. El título del filme, *Longa noite*, hace alusión a esa noche y a la interminable opresión que se vivió en la época. Para esto, el cineasta Eloy Enciso retoma los textos de autores como Max Aub, Ramón de Valenzuela y Luis Seoane, y muestra, en un primer momento, la visión de este periodo desde el exilio.

En su filme previo, *Arraianos* (2012), Enciso utilizó la obra de Jenaro Marinho, *O bosque*, para estructurar la narrativa de la película. Ahora, en *Longa noite*, divide la cinta con tres intertítulos (I, II, III) que aparecen en finas letras blancas sobre un fondo negro. Esta separación no es gratuita: la primera parte reúne los escritos de aquellos que abandonaron su patria, la segunda son testimonios de los que no pudieron escapar y tuvieron que vivir el conflicto en carne propia, la tercera son las cartas de presos políticos que sabían que estaban a punto de morir.

Para relatarlo Enciso emplea a actores amateurs, acerca la cámara a ellos, casi siempre en un estático plano medio corto; observa sus gestos, su respiración, la forma en que recitan las vivencias de otros. Destaca en su labor actoral Nuria Lestegás, que interpreta a Celsa, una mujer que, iluminada por el cálido fuego de una modesta chimenea, narra el momento en que creyó morir a manos del ejército franquista. La mujer mira hacia el frente mientras relata el cruel incidente, tal como la Antígona (Astrid Ofner) de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub posa sus ojos en el horizonte al referirse a su propia tragedia en *Antigone* (1992).

A diferencia del ambiente diurno que mostró en *Arraianos*, el realizador ahora se encarga de explorar la noche. Un concepto que sirve como metáfora de una dictadura que poco a poco se apropió de todo. Para mostrar esa

en pantalla, Enciso usa cámaras sensibles a la poca iluminación. Mientras Anxo emprende el camino hacia un denso bosque, la imagen nos permite observarlo durmiendo en una barca, donde el reflejo de la luna que ilumina el agua crea el efecto de una tela de seda azul profundo por la que se mueve el bote. Su aspecto ligeramente granulado remite a las pinturas de John Constable, sobre todo a *Boat-Building near Flatford Mill*, en la que predomina el naturalismo de un paisaje vivo.

Pese a la sombría significación de la noche, el lente del cinefotógrafo Mauro Herce muestra hermosas estampas que van desde grandes construcciones iluminadas en tonos cálidos, pero cubiertas de una pesada e intensa neblina, hasta rayos de luz lunar que iluminan el profundo y verde bosque en el que se refugia Anxo en la parte culminante del filme; una labor parecida a la que realiza Sayombhu Mukdeeprom para Apichatpong Weerasethakul en *La leyenda del tío Boonmee* (2010).

En esta tercera parte, dentro de la inmensidad del bosque ya no hay actores que relaten vivencias; ahora sólo existen voces en *off* que hablan sobre sus condiciones en la prisión; sobre encargos que hacen a sus mujeres durante su ausencia; sobre los autómatas, aquellos seres que se mueven a capricho de quien lo ordena. Y aquí ya no existen rostros, porque quienes deberían narrarlo ya no están. El franquismo se encargó de eliminarlos, de aniquilar su derecho a la palabra. Ahora el silencio reina en la interminable noche. Y entonces, una carta no es simplemente una carta. Es un testimonio. Y la larga noche es eso, algo que no acaba cuando su representante muere ni el día en que sólo cambian el nombre para ponerle otro, sino que se hace eterna, opresiva. “Duele más el dolor de los otros”, dice un hombre que nunca quiso formar parte de esta guerra. Sobre esto reflexiona Eloy Enciso en *Longa noite*: al reunir todas esas voces consigue crear un clamor que busca el reconocimiento, que hace evidente que el dolor de los otros importa tanto como el propio.

Elizabeth Limón

Maestría en comunicación por parte de la UNAM. Ha publicado en las revistas *EnFilme*, *Pórtico*, *Worship*, *F.I.L.M.E. Magazine*. Fundadora de *Fascinación Fílmica*. Actualmente se desempeña en edición y en diversos proyectos audiovisuales.

LONGA NOITE:

DOLORES ARRAIGADOS Y MIRADAS DISTANTES

Por Lalo Ortega
Premio categoría Exalumnos y Público en General

“Desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte”, escribió Susan Sontag en 2003.¹ La ensayista reflexionaba, primero, sobre la representación visual de la guerra, la violencia y el sufrimiento; y luego, sobre el objeto de exponer dichas imágenes a la mirada ajena (“¿Ver semejantes fotos es realmente necesario, dado que estos horrores yacen en un pasado lo bastante remoto como para ser inalcanzables al castigo?”²). La sentencia, aplicada por extensión a la imagen cinematográfica, sería tan cierta como constante: ahí están como prueba las víctimas de los hornos nazis en *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais, tan violentadas como los niños sirios de *For Sama* (Waad Al-Kateab, Edward Watts, 2019), más de 60 años después.

La gallega *Longa noite* (2019) es también, a su modo, una película sobre los horrores de un conflicto bélico: la Guerra Civil (1936-1939). Sin embargo, lo que vemos en pantalla no son registros auténticos de su violencia, y el director Eloy Enciso tampoco opta por recrearla frontalmente en un drama histórico de rutina. Su vía, aun desde la ficción, es una muy distinta: permitir que las secuelas de la guerra sean evocadas por el dolor en las palabras de sus sobrevivientes, experiencias legadas a la memoria literaria por autores como Ramón de Valenzuela, Max Aub y Alfonso Sastre, entre otros. No se trata, pues, de mirar a la muerte entre borbotones de sangre, sino de reconocer las cicatrices que ha dejado a su paso, aún demasiado tiernas en aquel entonces y de una profundidad mayor que la vil carne.

El guión, también de Enciso, se construye de modo episódico sobre estos recuerdos hechos verbo, llevados de vuelta en el tiempo a los tempranos años del franquismo, para ser enunciados por una serie de personajes que han vivido la guerra desde diversas perspectivas. Ellos, en los dos primeros episodios del

1 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Ciudad de México, 2004, p. 33.

2 *Ibidem*, pp. 106-107

filme, se cruzan en el camino del protagonista: Anxo (Misha Bies Golas), avatar de nuestra mirada en este país fracturado, quien peregrina de regreso a su pueblo en la Galicia rural.

Rara vez llegamos a conocer los nombres de estos sobrevivientes, pero se quedan con nosotros por lo que relatan sobre la guerra. Está, por ejemplo, el comerciante que ha decidido abandonar su patria y continente en busca de mejor fortuna, o la viuda cuyo esposo fue sacrificado ante el engranaje bélico, la política. También está Celsa (Nuria Lestegás), quien narra su última conversación con una amiga a minutos de ser ejecutada; o el veterano que fue apresado y torturado, para además ver a otros atravesar el mismo calvario. “A veces duele más el dolor de otros”, dice éste a Anxo. Volvemos, pues, a una noción similar al “dolor de los demás” de Sontag, sólo que para estos personajes no existe la brecha creada por la imagen: se trata de sus vidas mismas. La historia es otra para nosotros en la sala oscura.

La cámara de Mauro Herce es precisa en el modo de retratar, primero, a los habitantes de esta Galicia fragmentada. Planos medios y primeros planos nos revelan los dolorosos testimonios: podemos leer el enojo y la angustia en sus rostros, como si estuviésemos en una íntima conversación con ellos. Sin embargo, Enciso tiene cuidado de encararnos no sólo con los vencidos, sino también con los vencedores, déspotas que juegan a las cartas en la cantina —con todo y retrato de Francisco Franco en el manto de chimenea— quejándose de lo costoso que es el resentimiento de quienes se sublevaron. Todos estos personajes quedan aislados por el encuadre: incluso si comparten escena, rara vez vemos a más de uno en pantalla al mismo tiempo. La imagen, pues, ya no es sólo un registro del dolor, sino un indicio de la profunda división de un pueblo.

Herce fotografía la Galicia nocturna con un estilo totalmente contrario. Su lente rompe la densa oscuridad de los planos generales en los que apenas se vislumbra alguna figura solitaria y diminuta que se abre paso en una vasta penumbra fantasmagórica. Así, este espacio cuyos habitantes son ya de por sí retratados de forma fragmentada adopta una atmósfera de ensoñación que acentúa su soledad. Es en el tercer episodio del filme, regido por una epistolar voz en *off*, en el que seguimos a Anxo mientras se adentra en los campos y bosques gallegos bajo la metafórica noche franquista del título, cargados como él con un bagaje de dolorosas memorias ajenas.

Las imágenes de la brutalidad pueden servir, escribió Sontag, para “vivificar la condena a la guerra”.³ Pero la ensayista también empataba opinión con la filósofa Simone Weil, quien decía que el solo carácter destructivo de la guerra difícilmente era un argumento para renunciar a ésta, a menos que se coincidiera con el repudio a la violencia porque, continúa, “convierte en cosa a quien está sujeto a ella”. Un argumento, afirmaba Sontag, contrario al que harían quienes no tienen mayor alternativa que el conflicto armado, pues la violencia puede convertirlos en mártires y héroes.⁴ ¿Cuál es la intención de Enciso al representar en pantalla un sufrimiento indudablemente profundo, pero narrado como un testimonio plasmado años atrás en la literatura?

Al evocar la violencia en vez de mostrarla frontalmente, el de *Longa noite* es un retrato dignificado de una cicatriz profunda en la historia gallega, pues no convierte en cosas a quienes perdieron a seres queridos o padecieron en carne propia los horrores de la Guerra Civil. Construye a sus mártires no con sangre, sino con una ficción que se vuelve transmisora de un auténtico legado de la memoria colectiva gallega, distanciada por los largos años y, por ello, en peligro de perderse en el tiempo.

Esa misma distancia, no obstante, es suficiente para que las infamias de la guerra sean, como decía Sontag, inalcanzables al castigo. Valdría la pena preguntarnos el porqué, entonces, de una película como ésta. “Para no repetir los errores de la Historia”, diría un romántico. Podríamos hablar de su valor como un documento cinematográfico capaz de trascender las barreras de la lengua gallega para arrastrarnos hacia su pesadilla nocturna que, con rostros fruncidos por el dolor, la ira, el rencor y la melancolía, nos pide no olvidar. Sin embargo, el encuadre aquí es un arma de doble filo, una herramienta tanto para la empatía como para el distanciamiento en un segundo nivel.

A los personajes los vemos de cerca por la intencionada intimidad del primer plano, que también los aísla de sus pares incluso si comparten la misma mesa fuera del cuadro. Ante una soledad tan enfatizada visualmente por el filme, es como si las palabras de estos personajes estuvieran atrapadas en una cámara de eco en la que nada sale ni entra. Enciso no pierde oportunidad de rescatar voces diversas, incluso si se oponen entre sí por la

3 Ibidem, pp. 20.

4 Ibidem, 21.

dicotomía de los vencedores y los vencidos. Cada quien tiene sus aflicciones y motivos, quizá demasiado ensimismado para escuchar los de otros, aprender de ellos y corregir el rumbo. Nosotros los escuchamos, cautivados por el onirismo y la pasión de cada relato, pero con la empatía mermada por la distancia, la pantalla misma y sus encuadres.

En un punto de su recorrido, Anxo se detiene en un establo. “La vaca no quiere parir”, le confía el granjero al peregrino, quien acaricia al animal. La vaca, símbolo doble, representa la prosperidad y la posibilidad de un futuro esperanzador cuando no está destinada a la crueldad del matadero, justificada por el hambre de alguien más. ¿Y por qué iba a querer parir, si la única oportunidad para que florezca la compasión —más allá de padecer la violencia en carne propia— está en la mirada, siempre pasiva y condenada por una distancia inexorable?

Lalo Ortega

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por el Tecnológico de Monterrey, con un posgrado en Creatividad y Estrategias Publicitarias por parte del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, y Maestro en Arte Cinematográfico por el Centro de Cultura Casa Lamm. En 2018, fue seleccionado finalista en el Concurso de Crítica Cinematográfica del 7° Festival Internacional de Cine de Los Cabos.

Actualmente es editor de *Filmelior*. Anteriormente fue editor web y colaborador de la Revista EMPIRE en español, y ha colaborado con *Cine PREMIERE*, Revista *Encuadres*, *Sector Cine*, el Festival Internacional de Cine de Los Cabos, *CLAPPER* en el Reino Unido, entre otros.

Jurado

**10º CONCURSO DE CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA
"FÓSFORO"**

Fabiola Santiago

Adriana Castillo

Manuel Ortiz

Arantxa Luna

Sergio Raúl López

Fósforo

Alfonso Reyes

Concurso de crítica cinematográfica
