

# CRÍTICAS DEL TALENT PRESS. FICG 2014

- Escrito por [El Ojo que Piensa](#)
- tamaño de la fuente
- [Imprimir](#)
- [Email](#)



## INTRODUCCIÓN

Del texto fílmico a la crítica de cine. Apuntes acerca de una experiencia compartida en el *Talent Press*

Klaus Eder, coordinador general de la Federación Internacional de Críticos Cinematográficos (FIPRESCI), me invitó a formar parte del equipo de asesores del *Talent Press* en el marco del Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2014. Fue mi primera experiencia pero la asumí con gusto y entusiasmo porque la reflexión analítica de un filme me entusiasma y porque había trabajado al lado de José Carlos Avellar, crítico e investigador de cine, como miembro del jurado de la Crítica del FICG, en la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y en la revista *El ojo que piensa*. No conocía a Orlando Mora pero me alegraba por poder trabajar con él puesto que es, desde hace muchos años, un fiel asistente al FICG, además de un crítico reconocido y programador del Festival de Cartagena de Indias. Esperaba el arranque del *Talent Press* con suspenso y confiaba

en que mis dos colegas experimentados serían mis guías en la tarea que FIPRESCI, la Berlinale y el FICG nos encomendaron.

Llegó el día y conocimos a los seis jóvenes colegas seleccionados entre un grupo de interesados, quienes, al igual que nosotros, esperaban con ansia el arranque del FICG y de nuestro trabajo. Desde el primer momento el grupo nos sedujo: tres críticos de Cuba y otros tres del DF contaban con experiencia en la crítica de cine, la organización de cineclubes, la formulación de reseñas para programas y la coordinación de grupos de trabajo. Además, nos encontramos con un grupo muy comunicativo, simpático y alegre, culto y educado en las artes, el cine y la expresión escrita. Yo estaba feliz.

Los tres asesores habíamos trazado una ruta de trabajo: empezaríamos el primer día del taller con la proyección de una película para que nos sirviera de base para un diálogo y una puesta en común sobre los elementos narrativos y estéticos que se necesitan para formular una crítica cinematográfica. Les encargáramos a los participantes elaborar un texto analítico sobre el filme y nos reuniríamos para que todos pudieran leer los textos y comentar el cometido y la forma de los mismos. Así lo hicimos y estamos convencidos de que el ejercicio rindió frutos porque a partir del segundo día el grupo estaba conformado y trabajando alrededor de un objetivo común: tomar el texto fílmico como base para formular un texto analítico que ayudaría al espectador a reconocer el tema (o los temas) del filme y las estrategias narrativas y estéticas del director.

De aquí en adelante fueron las películas y los textos escritos los que marcaron nuestra rutina diaria de trabajo. Por lo general veíamos juntos un filme de la sección iberoamericana por la mañana y nos reuníamos por la tarde para leer, discutir y corregir los escritos que se habían generado durante el día. Nos sorprendimos por la capacidad analítica y reflexiva de los jóvenes críticos y la calidad de los trabajos y, en general, sólo proponíamos cambios y correcciones en cuanto a la necesidad de centrarse en el texto fílmico con la idea de evitar prejuicios, excluir ideas preconcebidas y fórmulas gastadas. También insistimos en no utilizar un lenguaje plagado de muletillas y términos que están de moda entre comunicadores y periodistas.

Ya corregidas y con el visto bueno del grupo, las críticas llegaban a los coordinadores del *Talent* quienes se encargaron de la traducción al inglés y el envío a FIPRESCI quien las publicó en su página de internet.

## **Conclusiones y aprendizajes**

Entre los tres asesores hubo consenso de que encontramos y trabajamos con un grupo preparado y entusiasta en ver y analizar películas y formular reseñas. Los jóvenes colegas cubanos nos impresionaron por su disciplina de trabajo durante las “horas de clase” y su enorme interés por la cultura mexicana. Todos los participantes se dedicaron de lleno a ver todas las películas iberoamericanas que el tiempo les permitía, participar en las ruedas de prensa y en las charlas con los directores. Los textos mejoraban cada día aunque a veces costaba trabajo aterrizar una crítica en tan poco tiempo y con un solo visionado de un filme.

La comunicación en el grupo y con los asesores fue buena y amistosa. Me parece que todos aprendimos de todos y que nos faltó tiempo para profundizar nuestra amistad

## **Las críticas**

Los textos que les compartimos a continuación son resultado del taller. Fueron traducidos al inglés y publicados en la página de FIPRESCI en el transcurso del FICG. Ahora los compartimos con los lectores de *El ojo que piensa*. Para mostrar la riqueza y diversidad de reseñas y críticas que se generaron escogimos cuatro textos sobre *La tirisia*, tres basados en *Hoy quiero volver solo*, dos acerca de *Un lobo en la puerta*, y uno sobre *La danza del hipocampo* y *Pelo malo*.

Annemarie Meier

### **PELO MALO: EL PESO DE LA DIFERENCIA**

Celia Rodríguez Tejuca

***Pelo malo*** (2013), tercer largometraje de la directora venezolana Mariana Rondón, presentado en la Sección Oficial de Largometrajes Iberoamericanos de Ficción en el contexto del 29 Festival Internacional de Cine en Guadalajara, es de esas películas en las que confluyen varios universos en un mismo espacio-tiempo: la sexualidad, la familia, la sociedad y la política. Todo alcanza su feliz coordinación por medio de un relato clásico que nos aproxima al mundo de Junior, un niño de 9 años que tiene la constante voluntad de mejorar su imagen cambiando el aspecto de su pelo rizado a lacio para sentirse más a gusto. Su obsesión provoca la puesta en tensión con la sociedad machista en la que crece y, específicamente, con su madre, mujer que asume en el seno familiar el rol paterno. Ella sospecha una posible orientación homosexual en su hijo, por lo que su personaje pone constantemente en crisis la relación afectiva entre ambos, llevando al límite la posibilidad de entendimiento.



Como se había apuntado, existe una intención marcada por parte de la realizadora de brindar marcas cronotópicas que ubiquen al espectador en una sociedad específica, la venezolana, y en remarcar las sensaciones de los individuos en esos espacios. En la gran urbe, la propaganda política inunda las calles, se le combina con códigos religiosos. Todo tiene una velocidad desbordada, un devenir desmesurado. La cámara en mano denota ese pulso ciudadano, en el que el sujeto se pierde, se anula ante su macroentorno. Los sonidos se vuelven chirriantes; la ciudad parece gritar.

Por su parte, el barrio y el hogar muestran una quietud perturbadora. Sus habitantes parecen no hacer nada. Sabemos que abajo se han disparado tiros; pero solo se da como información sonora. La imagen se carga entonces de nuevos sentidos. Nos encontramos en una suerte de villa-miseria con sus edificios modulares, donde la vista que se tiene desde la ventana es la casa del otro. La visión queda así limitada, obstruida por aburridos edificios de monumental y aplastante estructura. En la casa todo es mucho más tranquilo, con su baja iluminación... de modo que las imágenes parecen estar escondidas tras un filtro de polvo. Aquí también llega la propaganda, y con ella la publicidad que impone modelos de vida, que dicta cuál es el cabello ideal. Los niños sueñan con ser importantes figuras mediáticas: una Miss Venezuela, un cantante famoso; pero la realidad no acompaña a sus sueños, y esto provoca un reajuste que se expresa, ya desde edades tan tempranas, en un gusto desbordado por lo artificial y ajeno culturalmente.

Además del conflicto principal del niño con su madre, se suma una línea dramática que le da cierre a este segundo personaje. La lucha cotidiana en la búsqueda de medios para criar a sus

hijos y ofrecerle condiciones mínimas de existencia. Esto la lleva al quiebre de su moral, al trato sexual con su futuro jefe; sin embargo, resulta una fractura sin mayores repercusiones negativas para su vida interna, más bien aprovecha la coyuntura para aleccionar a su hijo, para mostrarle el mundo para el cual todavía no se encuentra preparado.

Sin embargo, el verdadero conflicto de la historia, aquel que lleva a los personajes desde el principio al fin es la compleja relación entre Junior y Marta, su madre. Ella ve en él cierta orientación homosexual, que comprende como una vejación maldita, una enfermedad provocada por algún desorden físico (y es aquí donde se asoma el cliché), de una forma muy esquemática. A fin de cuentas, Junior es un individuo todavía en definición, que quizás se expresa de una manera otra; pero que difícilmente tiene alguna conciencia de su gusto sexual. Todavía se encuentra en un proceso de exploración de su cuerpo, de sus gustos, en fin, de su identidad. El filme logra comunicar esa relación de tensión entre ambos personajes, su curioso vínculo de atracción-repulsión.

Somos colocados en una zona de protesta contra los maniqueísmos y juicios de valor, absolutos y superficiales. Quizás la escena que mejor lo ilustra es el último momento en el que vemos juntos a Junior y Marta. Ella dice que lo va a mandar a vivir con su abuela; pero él se niega y en su súplica le pregunta si todo se solucionaría con cortarse el pelo. Ella le brinda la máquina afeitadora y es en ese instante cuando se nos presenta la imagen monumental del niño rapando su cabeza con una expresión muy contenida, pero agresiva al mismo tiempo. Se logra un primer plano capaz de tensar las cuerdas de la emoción de cualquier público.

Hasta aquí pareciera que nos encontramos ante otra película grandilocuente más. Sin embargo, lo que hace que el filme se crezca es su marcada intención de dejar definida a través de imágenes y sonidos una tesis sobre la sociedad. Junior detiene su gesto y le pregunta a su madre ¿qué va a ocurrir cuando me vuelva a crecer el pelo? El tiempo del relato se abre así hacia el futuro. En este punto pudiéramos preguntarnos si acaso la identidad es una vestimenta que se porta para que todos nos reconozcan como sujetos individuales y diferentes o, por el contrario, se trata de una construcción interior complejísima que pudiera expresarse al exterior.

No obstante, la directora no se queda allí y decide mostrar el conflicto en un ambiente mayor. Después de la escena comentada se nos presenta una vista cenital de una escuela primaria acompañada de la melodía del himno nacional de Venezuela. La planificación cambia súbitamente, la cámara busca en la fila el rostro del niño, pero su imagen es muda... Junior ha decidido tomar partido. Si las instituciones que nos definen como sujetos sociales no coordinan con la identidad que construimos para nosotros mismos, entonces por qué entonar su canción, por qué diluirse en la masa maleable y homogénea de la sociedad. Simbólicamente, entonar el himno deviene una elección de cada cual, un derecho que nos debe pertenecer a todos por igual. De este modo, Mariana Rondón ha apostado por la diferencia en su más alto sentido, la diversidad que afirma singularidades y nos conforma como individuos.

## **LA DANZA DEL HIPOCAMPO: LA CARTOGRAFÍA DEL RECUERDO**

Amado Cabrales

Tercera escena: el mar. Vemos un atardecer, las nubes se tiñen de naranja y rosa conforme se oculta el sol en un horizonte montañoso, vemos las ondulaciones de la marea en la parte baja de la pantalla, una voz femenina nos habla de una obsesión, de una búsqueda que asocia al mar, el mar como memoria. A partir de esta escena, la película progresivamente se irá internando en el mar

profundo, ese que en principio sólo hemos visto en superficie, se irá desentramando, se irá desplegando en el espacio, en el presente.



El construir la identidad a partir de la memoria, a partir de momentos a lo largo de la vida, es una suerte de reordenación de nuestro pasado en el presente. La búsqueda que Gabriela Ruvalcaba le impone a su memoria, a sí misma como directora, es un esfuerzo de rescate del archivo familiar en súper 8, betamax, fotografías y diapositivas, imágenes que completa y compara con nuevas tomas en HD de lugares antes tomados, tomas de su familia en el pleno acto de recordar, metáforas visuales que desentrañan la mente. Es precisamente este juego de oposición y complementariedad del ser y el haber sido, del mirar atrás de sí y de los suyos, lo que define un ahora. Lo que crea una identidad visual de la directora y de su obra a partir de la búsqueda, de la obsesión familiar de preservarse en imagen.

Los múltiples contactos son enlazados por una voz en off, la cual nos narra la búsqueda, el nacimiento de una obsesión, que descubre como su herencia. La Herencia de preguntas van hilando las diferentes texturas de los formatos filmicos, recorreremos las fiestas y reuniones, los juegos de edición del "tío Beto". La metáfora del mar como la memoria, con sus olas y movimientos, con su espacio profundo, abre toda una gama de tomas en donde vamos comprendiendo el funcionamiento de la danza. Con datos precisos y de corte científico la voz nos va llevando a reflexiones poéticas, tratando de desentrañar el juego que hacemos entre el hipocampo y nuestras vidas.

El recuerdo no reside en la mente, como afirma Ruvalcaba, la memoria es acción y es quizá en el espacio vacío, en ese espacio mínimo entre las dendritas y axones, mar profundo de las conexiones sinópticas, que se agita con imágenes sonidos y palabras que el recuerdo existe y se despliega es aquí en el exterior, en los aromas, en los sentidos.

El espacio expandido en imágenes de la memoria sigue en ocasiones el trazo del mapa, Ruvalcaba filma, compara las imágenes de archivo con las tomas de los lugares de su infancia, incluso graba espacios en los que no ha estado, más que a partir del recuerdo de alguien más.

La estructura del filme se divide en la búsqueda de 7 momentos, que de acuerdo a lo que nos plantea la película, es el número de elementos que la memoria a corto plazo utiliza para llevar al hipocampo, al archivo del ser. Es difícil precisar cómo es que ha sido clasificado como un documental, las líneas entre cine de ficción y las formas de construcción del cine documental se desdibujan. Lo que vemos es subjetividad pura, que se nutre de lo real para sus dilucidaciones.

Es claro que la imagen tomada no es el recuerdo, es un detonante, una prótesis visual que nos lleva los recovecos de la mente, al hipocampo. El peligro reside en sólo recordar la imagen, sin poder tener acceso al recuerdo previo a ella. De ser cierto que el alma, como lo creen las tribus tzotziles, es lo que se atrapa en la imagen capturada, esta acción cancela el retorno al momento previo a la captura, a la esencia de un momento. Al recordar por medio de la prótesis, queda velado el recuerdo en bruto, es entonces que la construcción del filme no aspira a una fidelidad del recuerdo, si no a su contemplación, a la apreciación de lo que se conserva y de lo que se pierde construyendo nuevas formas de recordar los hechos, las imágenes, proceso paralelo que llevamos a cabo también nosotros, el público.

Un carrete de película cae en el mar, le vemos descender lentamente, seguimos su sinuoso camino, se ha vuelto un vehículo, una anemona de celuloide en el paisaje del hipocampo. Surcamos el leteo, el mar del olvido, de la mano de la narración, de la búsqueda. Nuestra barca es el cine, la estructura del lenguaje cinematográfico, las transiciones, el *fade* y las relaciones simbólicas de las tomas, reflexionan sobre el cine, sobre su capacidad de captura del instante del alma. El *technicolor*, las grietas de las fotografías, son huellas, como lo es el desgaste de las cosas en el tiempo, como lo es el gesto de un momento prolongado en el espacio, su acto descomposición como evidencia de su temporalidad.

Constantemente la voz en off, se cuestiona, nos cuestiona, y entre las preguntas resuena:

¿Acaso un recuerdo se vuelve un recuerdo propio?

Ella nos confiere su memoria y esta se transforma en nosotros en un recuerdo propio, en imagen dentro de nuestro imaginario. El cine como vehículo no nos lleva a la memoria, nos transporta al presente, establece una dialéctica de la imagen, nos permite cuestionar, elaborar nuevas formas de recordar, la cinética de sus expresiones nos permite mirar diferentes tiempos, nos confiere el reflejo necesario para la reflexión, el cine alimenta el recuerdo, el recuerdo quizá construye el cine.

**UN LOBO EN LA PUERTA**

Israel Ruiz Arreola

El primer largometraje de Fernando Coimbra, ***Un lobo en la puerta*** (*O Lobo atrás da porta*, 2014), parte de la reconstrucción testimonial de dos trayectos trazados sobre las líneas de un triángulo amoroso. Un preámbulo policiaco conecta los tres puntos de intersección después de que se comete un crimen en la periferia de Río de Janeiro, Brasil. La hija de Sylvia (Fabiula Nascimento) y Bernardo (Milhem Cortaz) fue secuestrada y la principal sospechosa es Rosa (Leandra Leal), amante del segundo.



A partir de los interrogatorios la película va develando las versiones de los involucrados. La de Bernardo es la más corta y directa, la que en una línea recta transitó motivado por el calor de una pasión que en su matrimonio permanecía apagada. La de Rosa siguió un camino más complejo, pues en su desorientado deambular terminó por unir los dos puntos restantes. Desde la representación visual de este enredo idílico, el director Fernando Coimbra coloca a los personajes en escenas que enfatizan los juegos de cercanía y lejanía que supone la infidelidad: una mirada estática y cercana a sus rostros durante el acto sexual; una mirada que persigue las acciones de ambos cuando ella lo llama por teléfono insistentemente mientras él la observa desde la oscuridad sin que ella se dé cuenta; o la elección de privilegiar la posición de cada uno ante la cámara, según evoluciona el relato de su relación.

Rosa es una mujer seducida por una incendiaria proposición que terminará en la consumación de sus impulsos, pues desde que le pregunta a Bernardo si su coche huele a gasolina podemos vislumbrar que se siente atraída por la fatalidad, aunque en el momento no lo sepa. Ella es guiada por una engañosa promesa de amor que, poco a poco, fue avivando dentro de sí; sin embargo, y en sentido opuesto a sus deseos, su aparición terminó por revivir el fuego



muerto del matrimonio. Rosa entró por dos puertas: por un lado, la satisfacción carnal de Bernardo, iniciada con su encuentro casual en la estación de trenes, y por el otro, la amable intrusión dentro de la casa de Sylvia, que escondía detrás la intención de reemplazarla.

Un guiño de lo que representa el personaje de Rosa lo podemos encontrar en el collar en forma de corazón que portó durante la película; una signo que puede parecer demasiado trillado pero colocado en la historia muy sutilmente. Rosa es una mujer enamorada, pero sus emociones se encuentran acorraladas por su condición de amante. Al verse imposibilitada por disfrutar su propio enamoramiento busca una fuga, pues el amor encuentra la forma de escapar aunque sea a través de formas explosivas. Así como no da miedo gritar que se está enamorada ¿por qué sentirse arrepentida de reconocer los sentimientos que le fueron negados y después arrebatados por el propio Bernardo? El crimen de Rosa no es una venganza, es un reclamo motivado por los pulsos incontrolables de la pasión.

La película nos abre la puerta para sustraer de la oscuridad al humano detrás del lobo. Ese lobo que miente para seducir, que engaña para arrebatar, y que se oculta detrás de muchas caras, incluida la del amor.

## **UN LOBO EN LA PUERTA**

Jeyma Cruz Madruga

Hacer una película cuyo *leitmotiv* sea un crimen pasional de alguna manera marca el camino hacia un melodrama clásico, con excesos. Fernando Coimbra ha sorteado con éxito esta relación casi automática que se establece entre temática y tratamiento para entregarnos con ***Un lobo en la puerta*** (2013) un drama íntimo y conmovedor a la vez. La historia comienza con el secuestro de la hija de Bernardo y Sylvia, un matrimonio en el que al parecer se ha acabado la pasión. A partir del interrogatorio policial empiezan a desatarse las contradicciones y aparece un personaje que será clave a partir de este momento: Rosa, la amante de Bernardo.



Mediante un montaje paralelo iremos en retrospectiva conociendo la trama desde dos puntos de vista, el de Bernardo y el de Rosa. La cinta se centra en develarnos sobre todo la psicología de Rosa y su relación con Bernardo, que poco a poco nos va acercando a la complejidad de esta mujer que posee más de una arista interesante.

Se mantiene durante todo el metraje en un tono íntimo que visualmente se traduce en planos cerrados sobre los personajes, principalmente en los encuentros entre Rosa y Bernardo, que ocurren casi siempre en lugares oscuros o hay un elemento que interfiere entre ellos y da cuenta de la imposibilidad de esa relación. Se empiezan a entrelazar los deseos, la pasión, las mentiras y aunque sabemos que no habrá una solución feliz, el desenlace no deja de sorprendernos. El desarrollo de la trama es conducido con tino hasta el clímax. Asistimos lentamente a la muerte/vida Rosa, a cómo sufre un aborto forzado, a cómo se va quedando sin salida pues su relación no tiene remedio y la va envolviendo un clima de misterio que nos hace llegar al final sin entender claramente sus motivaciones pero sin poder juzgarla.

***El lobo en la puerta*** es una película de personajes, de caracteres en su complejidad y sus contradicciones. Hurga allí donde radica lo más oscuro del ser humano pero no para juzgarlo, sino para advertirnos que esa esencia radica en nosotros y nadie está a salvo.

**HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO: DE AMORES CIEGOS, OCULTOS, SIMPLIFICADOS**

Orianna Calderón

En su primer largometraje, *Hoy quiero volver solo* (2014), Daniel Ribeiro explora temas recurrentes en el cine adolescente como el despertar sexual, la construcción de la identidad y el deseo de independencia. La película inicia con una toma cenital de dos cuerpos recostados boca abajo junto a una alberca: se trata de Leonardo (Gilherme Lobo) y Giovana (Tess Amorim), dos adolescentes que despiertan del letargo de las vacaciones. Él es invidente y ella, su amiga de la infancia y compañera de clase, lo ama en secreto. El mismo ángulo cenital de la alberca se repite más adelante, pero esta vez son tres los cuerpos recostados en torno a la piscina: Gabriel (Fabio Audi), un nuevo compañero, ha entrado a sus vidas. Ese joven de cabello rizado detona así un triángulo amoroso que, a semejanza del trazado por Xavier Dolan en *Los amores imaginarios* (2010), flexibiliza la rígida correspondencia entre sexo, identidad de género y preferencia sexual.



Los tres personajes y la premisa del filme ya estaban presentes en *No quiero volver solito*, cortometraje dirigido por Ribeiro en 2010. En la conferencia de prensa del 29 Festival Internacional de Cine en Guadalajara, estreno en México de *Hoy quiero volver solo*, la productora Daniela Almeida explicó que el cortometraje funcionó como *teaser* para conseguir el financiamiento del largometraje. Ese trabajo previo repercutió positivamente en la química que los actores tienen en pantalla, pero también hace más evidente el contraste con la falta de desarrollo de los personajes

secundarios, como los padres de Leonardo o los compañeros de clase, acuciosos vigías de la “normalidad”.

En un inicio, el conflicto de Leonardo es su hartazgo al sentirse dependiente. Esto lo induce a buscar pequeñas modificaciones en acciones repetitivas (como la vuelta a casa) y a considerar la posibilidad de irse de intercambio al extranjero. Es entonces cuando, mediante una estrategia narrativa propia de cualquier historia convencional de amor romántico, llega el amado salvador bajo la forma de Gabriel que, con su música de *Belle & Sebastian* y su invitación absurda a ver eclipses, interrumpe la rutinaria música clásica de Leonardo. La relación que empieza a surgir entre ellos es retratada con ternura y tensión, pero siempre de forma muy contenida. El cierre del filme, que recuerda la salida -literal- del closet de las adolescentes lesbianas en *Fucking Amal* (Lukas Moodysson, 1998), presenta a los tres personajes -Leonardo, Gabriel y Giovana- caminando juntos tras superar la rivalidad del triángulo, y al ser agredidos verbalmente por su compañero homófobo, los chicos responden tomándose de la mano.

“Hice la película que yo hubiera querido ver a los dieciséis años; ver que es posible ser feliz siendo gay, mismo (sic) en una sociedad que oprime”, afirmó el cineasta brasileño en la conferencia de prensa del FICG. Una película en la que salir del esquema heterosexual no desemboque indefectiblemente en el castigo de los personajes. Pero si bien la relación amorosa de los personajes tiene un final “feliz” que posiblemente genera empatía en un público amplio y brinda una representación positiva de la homosexualidad en el cine, la simpleza con la que se resuelven los conflictos puede resultar invisibilizador de las complejas opresiones de la heteronormatividad.

Reconocida con el *Teddy Award* en la *Berlinale* de 2014, *Hoy quiero volver solo* está bien lograda como película de amor adolescente, pero queda la sensación de que la vida interior de los personajes, sus ejes motivacionales, pudieron haberse desarrollado con mayor profundidad y sin necesidad de recursos obvios. También hay secuencias, como el sueño de Leonardo, que requerían un mejor trabajo de realización. Sin embargo, creo que el filme es congruente con el objetivo que Ribeiro dice haberse planteado: se/nos ha contado una historia que, probablemente, más de un chico homosexual de dieciséis años habría agradecido en las pantallas grandes de décadas pasadas.

Ficha técnica: *Hoje eu quero voltar sozinho* (*Hoy quiero volver solo*). Dirección y guión: Daniel Ribeiro. Producción: Diana Almeida y Daniel Ribeiro. Intérpretes: Guilherme Lobo, Tess Amorim, Fabio Audi. Brasil, 2014.

## **CUANDO LAS APARIENCIAS ENGAÑAN. A PROPÓSITO DE HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO**

Celia Rodríguez Tejuca

Plano cenital. Dos cuerpos reposan en el borde la alberca, cuerpos en cruz que nos dan su espalda. El dulce descanso de las vacaciones, el reposo y su tiempo dilatado. El agua quieta. El silencio. Todo con su equilibrio aparente, con su soberbia armonía de aspecto inamovible. Él es ciego, ella su mejor amiga. El fin de las vacaciones es inminente, y solo les preocupa la ruptura de ese estado de calma.



Así inicia *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), película presentada en el 29 Festival Internacional de Cine en Guadalajara FICG29 por el director brasileño Daniel Ribeiro. Al parecer se nos ha abierto una puerta promisoría al universo adolescente; lamentablemente, se trata solo de una ventana, una breve ranura por la que solo captamos meros esbozos. El director nos coloca ante Leonardo, un adolescente en proceso de construcción de su personalidad, que lucha por autodefinirse en un mundo diseñado para personas sin discapacidad física, un espacio en el que solo son bienvenidas las personas “normales”. Se enfrasca así en una lucha doble cotidianamente.

Leonardo sueña con una realidad lejos, donde la tensión social de la comunidad escolar desaparezca, donde sus padres pierdan el control estricto sobre todas sus actividades diarias. Se ve de este modo compulsado a localizar un asidero que le permita su realización como individuo, lo que en el relato se canaliza en su voluntad de realizar estudios en el extranjero. En este sentido, una de las escenas más iluminadoras y que pauta la evolución narrativa del film es aquella en la que Leonardo conversa con su padre y este le sugiere que resuelva primero sus problemas en el ámbito interno, pues sólo allí podrá encontrar una solución útil para sus dificultades como individuo.

De este modo, emprende un camino de redefiniciones internas, que desembocarán en el descubrimiento de su identidad sexual, una identidad que por demás es homosexual. Esta solución pudiera parecer a algunos un tanto repentina y poco justificada. Queda claro que como sujeto que pretende cierta independencia, abre sus expectativas a nuevas experiencias que neutralicen su incapacidad. Es Gabriel, el nuevo chico del aula, quien viene a portar estas posibilidades de cruce de fronteras en una medida que nunca había alcanzado Giovana, la amiga de infancia de Leonardo. En cierta medida, Gabriel viene a completar sus carencias, sin someterlas al juicio de la

insuficiencia. Es él quien lo lleva a experimentar sensaciones visuales comprendidas por medio de la palabra. Lamentablemente se cae en zonas clichés, que más allá de edulcorar la película, aportan poco al desarrollo de sus personajes. A esto se suma, y este es quizás el punto en el que la película se descompone narrativamente, que las transiciones de carácter son muy ligeras, muy poco fluidas; lo que provoca un extrañamiento en la recepción del relato representado. Se nos hace dudoso el arco de evolución de los personajes, lo que nos impulsa a preguntarnos sobre: ¿cómo habrán llegado a ese lugar de comunión de intereses y pasiones?, ¿qué los movió? y, en cualquier caso, ¿por qué acogerse a la noción romántica de alcanzar la salvación por medio del amor?

Otro de los elementos que no se debe desatender es el modo de representación del universo de este ciego. Esto lleva a un análisis obligatorio del diseño de banda sonora; pues la comunicación de Leonardo con el mundo se desarrolla meramente a través de su mayor o menor capacidad para percibir sonidos y cargarlos emocionalmente. Cada personaje se ubicará con una melodía en su mapa sonoro. Sentimentalmente, sus amigos, sus padres, su abuela, todos son sonidos que integran un mundo compuesto de vibraciones melódicas y rítmicas. Resulta entonces incoherente el uso desmedido que se hace de la música, en muchas ocasiones sin una función definida. Se desconecta con frecuencia del relato, no acompaña dramáticamente las imágenes; sino que se coloca como relleno, como un fondo agradable; pero poco sustancioso. Estas debilidades en cuanto a la estructuración sonora del filme en determinada medida provocan una falta de sutileza que rompe con la unidad de sentido del ámbito representado.

La película, además de presentarse en la sección oficial de Largometrajes Iberoamericanos de Ficción, también se suma a la nómina de títulos que optan por el Premio Maguey, competición temática centrada en el cine *queer*. Pero, ¿acaso nos encontramos ante un filme que muestra con orgullo esta pesquisa sensitiva en la sexualidad *gay* sin pretender decir que lo presentado es correcto? En verdad se representa una ética de la sexualidad que se defiende abiertamente. Dicho juego entrapa inevitablemente al director; pues pierde sinceridad en el proceso de creación de este universo íntimo, y debilita igualmente la humanidad de su mirada. Leonardo termina de enfrentar sus fobias sociales en tan solo un gesto. Un ligero movimiento de su mano en el encuentro con la de Gabriel reafirma su identidad recién encontrada. Este gesto, que a muchos conmueve y que espectaculariza desde recursos mínimos el final de la película, viene a confirmar lo anteriormente expuesto. Al otorgarle un peso dramático importante a esta escena dentro del relato, se ha propuesto una suerte de tesis o verdad conclusiva que rompe con la premisa de naturalizar la mirada hacia este contexto. La historia se baña de didactismo, de una extraña apertura hacia la homosexualidad vista como posibilidad, que, no obstante, se sigue entendiendo como una elección muy particular.

Al concluir la película, quedamos con muchas zonas vacías, huecos que no somos impulsados a completar, pues mucho nos ha costado entender las historias de estos personajes como verosímiles, como sujetos que pudieran coexistir en nuestros espacios cotidianos. Con este relato aprendemos que, en materia narrativa y discursiva, aproximarse al “otro” social implica la obligación de entenderlo como un “nosotros” inclusivo; de lo contrario, podemos engañarnos y, peor, contagiar de dicho engaño al público, que por ratos olvida aquel viejo refrán que dice “las apariencias engañan”.

## **AMOR A TIENTAS, CONQUISTAS Y TROPIEZOS DE UN FILME**

Rubens Riold

***Yo quiero volver solo*** (2014), ópera prima del director brasileño Daniel Ribeiro, ha sido etiquetada por varios festivales internacionales como cine de filiación gay, lo cual me parece precipitado y reduccionista, teniendo en cuenta que el destino *homo* del protagonista es apenas una conjetura efímera, la primera caminata de un adolescente ciego que explora su sexualidad, una solución alternativa para escapar de un ambiente familiar castrante, más allá de una posible vocación. Todo ello visto a través de la mirada de un joven realizador que marca su película con una fuerte dosis de optimismo.



Lo que más me llama la atención del filme es justamente ese tono dulce e ingenuo que escapa del enfoque militante de cierta producción LGBTTTI de moda, que en afán de luchar por los derechos de una comunidad sexual históricamente preterida, pareciera —en ocasiones— desear la hegemonía en perjuicio de la norma hétero. En ese sentido la obra insiste en mostrar actitudes discriminatorias desde el entorno escolar, ya que el protagonista no solo encarna la diferencia como *handicap* sino también como sujeto deseante que aspira al prójimo de igual sexo. Por otro lado tenemos a una madre sobreprotectora que excluye de manera involuntaria al hijo, viendo sólo sus limitaciones, y a una figura paterna, inservible y anacrónica, que no aporta mucho al relato.

El filme nos acerca a la vida de Leonardo (Ghilherme Lobo) y su deslumbramiento por el nuevo compañero de aula, Gabriel (Fabio Audi), por lo que se trata al mismo tiempo de un despertar de los sentidos, me refiero a *los sentidos otros*, recordemos que Leo es invidente. Este es un elemento de gran interés, pues al margen de los clichés en torno a lo que sabemos de las

personas ciegas, el director consigue —después de la correspondiente investigación— construir un mundo verosímil en el que abundan situaciones donde sólo nosotros y los demás personajes vemos lo que el protagonista ignora, lo cual resulta además de coherente, enternecedor en ocasiones, como sucede por ejemplo, en la escena de la ducha cuando Gabriel observa con deseo a Leonardo completamente desnudo y acude de inmediato a disimular su erección con una toalla, signo que demuestra un interés real y orgánico, una atracción legítima de este hacia el otro y no una estrategia forzada del guionista.

A estos efectos, uno de los mayores atractivos de la cinta consiste en haber tratado el tema del triángulo amoroso en un grupo de adolescentes, casi niños, pues si bien no es un asunto inédito dentro del cine contemporáneo, estoy pensando en *The dreamers* (2003), *Los tres* (2011), *Fábula* (2011), *Les amours imaginaires* (2011) y *El sexo de los ángeles* (2012), por solo citar algunas, nunca los personajes ostentaron semejante rango de edad. No obstante, los conflictos generados por los celos, así como las habituales piruetas afectivas entre los dos chicos y Giovanna, la mejor amiga de Leo, se veían venir como rasgo inherente a este tipo de relaciones grupales, muy bien graficadas desde el punto de vista visual, donde prima una intención estética análoga a las distintas combinaciones. Lo único que me confunde un poco es el desenlace, que muestra una historia de aceptación social completamente inesperada por parte de los amigos del colegio, asimilable en el caso de Giovanna, por su cercanía, pero no de los demás chicos. Aquí solo puedo ver el equívoco risueño de un realizador que piensa en la felicidad de los demás, sin detenerse en prejuicios, ni complicaciones, todo lo cual es perdonable sólo por su edad.

## **LA TIRISIA Y EL PODER DE LA AMBIVALENCIA**

Celia Rodríguez Tejuca

Intentar desmitificar nuestras creencias como sociedad resulta siempre un proyecto arriesgado, más aún cuando el mito en cuestión es la maternidad. Este ha sido el propósito de *La tirisia* (2014), película del director Jorge Pérez Solano, presentada en la Sección Oficial de Largometrajes Iberoamericanos de Ficción en el contexto del 29 Festival Internacional de Cine en Guadalajara. El relato nos traslada a un pueblo apartado en el desierto, donde un cartel de propaganda política nos dice irónicamente que “El futuro es hoy”. El tiempo padece una insoportable tranquilidad. La aridez reina y se adentra en los espacios de una existencia cansina y desanimada. En ese estado de pura calma, se desarrolla el conflicto de dos mujeres violentadas psicológicamente al extremo. Viven su maternidad de manera dramática, en una tensión que fluctúa entre la vida y la muerte como sujetos.





Pero este no es el único contrapunto que se experimenta con la película, también existe una vía doble a transitar entre el tratamiento de la imagen y la historia personal de estas jóvenes. La fotografía se ha esforzado en señalar de una manera preciosista los amplios cerros poblados de cactus, de una apariencia que por una parte es agresiva, pero que al mismo tiempo mantiene un ritmo vertical que hace de lo mostrado un entorno placentero. Se trata de simbolizar con la forma fálica del cactus la presencia recurrente de la masculinidad que desborda el mundo de estas mujeres, comentó el director de fotografía, César Gutiérrez Miranda, en conferencia de prensa. Las jóvenes se pierden en este paisaje, se diluyen como individuos.

Por su parte, la mirada hacia los interiores se esfuerza en conformar minuciosamente espacios llenos de color y variadas texturas. La tragedia entonces queda eclipsada en la visualidad de estos contextos en los que el drama se desarrolla. De hecho, la violencia no se manifiesta nunca de forma explícita en la película: el abandono sólo se sugiere, la violación sexual nos es ocultada. La violencia es mucho más sutil, se vive entonces al interior de la propia historia: en la palabra como acto comunicativo que hierde, en las miradas de tristeza contenida y en los efectos de la puesta en crisis de sus personalidades. Ciertamente, esto provoca un extrañamiento que ayuda a reafirmar el sentido de llevar la procesión espiritual por dentro.

La maternidad también provoca un doble efecto. Por una parte, se ubica Cheba, personaje enmarcado en el modelo clásico de tragedia, que espera junto a sus niños la vuelta de su marido y acaba de tener un tercer hijo de otro hombre del pueblo. Se ve obligada a desprenderse de su bebé, pues el retorno de su esposo implica el ocultamiento de su secreto. Este acto de dejación le provoca súbitamente la muerte psicológica, una ausencia de creencias y de socorro espiritual. Una

escena ciertamente notable es aquella en la que deja ir por el río el cordón umbilical del recién nacido. Un mar de pétalos-lágrimas es arrastrado por la corriente junto a este último enlace que durante mucho tiempo la comunicó con su descendencia. En una línea opuesta, se coloca Serafina, joven que espera el fruto de la violación de su propio padrastro. En principio no quiere ser madre, pero su hijo la devuelve a la vida. De cierto modo la hace persona, la purifica como el blanco de la sal y le ayuda a tomar una decisión tan determinante como abandonar la existencia desequilibrada de su seno familiar, en el que la madre también se comporta de manera poco paradigmática. Hasta este momento parecían mujeres sujetas a un orden machista que las superaba, encerradas en su destino; pero Serafina viene a comprobar la posibilidad del cambio, del sueño.

La contrapartida masculina también tiene sus peculiaridades; aunque es justo decir que sus conflictos son minimizados ante el debate interno de las mujeres. Silvestre, padre de ambos niños, es el típico sujeto autocentrado, ahogado por el contexto en el que vive, deseoso de conocer otros espacios. Su tiempo transcurre contemplando los aviones con cierta añoranza, mientras él —como lo señala el cartel de su camioneta— continúa “volando bajo”. Experimenta una nostalgia por una realidad que desconoce; pero que ciertamente tiene otro ritmo, otra cadencia, otro dinamismo que le urge. En otro sentido, se nos presenta el amigo homosexual de Cheba, Canelita, el único ser que en este mundo árido transpira dulzura y calidez, la única persona capaz de encontrar la vida y el alimento en el desierto. Él es el representante de las esperanzas en este universo de cansancio y abatimiento del alma; pero ¿realmente es feliz este personaje?, ¿en qué se basa ese espíritu positivo?

Asimismo, uno de los elementos notables en el filme es la ausencia de sonidos fuera de la narración, todo lo que se escucha tiene su origen en el mundo de la película; aunque se encuentre fuera de campo o su entrada se coloque al final de la escena anterior. Sin lugar a dudas, este recurso brinda un ascetismo sonoro que provoca cierta sensación de realidad, de ausencia de artificio, y nos termina aproximando al universo relatado. Acá el silencio logra expresar mucho más que la más suave melodía: un mutismo que todo lo llena, que dilata el tiempo y coloca nuestra emoción en los lugares más íntimos.

No obstante, se pueden señalar puntos débiles en la película como la relación oculta de Canelita con un soldado, así como la recurrente aparición del punto de control del ejército ubicado en el camino. Estas son intrusiones que restan solidez al relato y que, más allá de mostrar un mapa de la vida del lugar, generan cabos sueltos que incomodan en el momento de la recepción. No ocurre así con las escenas de la plaza y la iglesia, que sí vienen a completar el entendimiento de la dinámica del lugar, las expectativas de sus pobladores, sus creencias y sus distracciones en un contexto cerrado en sí mismo.

De este modo, el director ha realizado un arriesgado ejercicio narrativo que se sirve de la ambivalencia como estrategia discursiva. Denuncia la situación de opresión de la mujer mexicana; al tiempo que muestra el acto de abandono que puede hacer una madre de sus hijos ante imperativos sociales. De los constantes contrapuntos brotan las emociones de este relato, donde la corriente de la tirisía se mueve entre los cactus del desierto y contagia con su desánimo a la vida.

Ficha técnica: **La tirisía**. Dirección y guión: Jorge Pérez Solano. Producción: César Gutiérrez Miranda y Jorge Pérez Solano. Fotografía: César Gutiérrez. Intérpretes: Adriana Paz, Gustavo Sánchez Parra, Noé Hernández, Gabriela Cartol. México, 2014.

## **LA TIRISIA**

Israel Ruiz Arreola

En medio de abundantes matorrales y gigantes cuerpos cactáceos de la semiárida región de Zapotitlán, Puebla, se desarrolla **La tirisia** (México, 2013), el segundo largometraje del cineasta mexicano Jorge Pérez Solano. Un relato compuesto de metáforas que guardan una estrecha relación con la naturaleza, la sociedad y el individuo, conducido a través de la experiencia de dos mujeres que se enfrentan a los dilemas que conlleva la maternidad en una comunidad enterrada en sí misma.



Dividida en los periodos católicos que transcurren entre los meses de mayo a noviembre, las historias de Cheba (Adriana Paz) y Serafina (Gabriela Cartol) inician con un punto en común y finalizan en direcciones opuestas, pero se encuentran en el vórtice de sus necesidades y anhelos como mujer. Cada una, por su lado, es víctima de la violencia y de un machismo que cae sobre ellas, como las pesadas ráfagas de viento que constantemente las embisten con el polvo del desierto. Cheba, de mayor experiencia en la maternidad con dos hijos bajo su regazo, busca satisfacer la falta de placer en la que está sumida por la ausencia de su marido. Ella concibe el ser madre como una consecuencia natural de esa búsqueda, sin otro remedio que aceptarlo. En el otro extremo, Serafina choca constantemente con el rechazo de sus familiares, y su búsqueda se conforma con el goce que siente al esparcir sal por todo su cuerpo. Ambas comparten esa exploración de sensaciones limitadas por su entorno y por ellas mismas.

Del lado masculino, la película presenta tres puntos de vista: en Silvestre (Gustavo Sánchez Parra) encontramos la figura de un hombre sin voluntad que permanece “volando bajo” mientras observa con deseo los aviones en el cielo; Carmelo, el esposo de Cheba (Alfredo Herrera), es el hombre sin compromiso, que abandona, exige y rechaza. Por otro lado, Canelita (Noé Hernández) es el único personaje que cuenta con lo que carecen los demás: afecto y conciencia. En México, a los homosexuales se les llama peyorativamente con el calificativo de *mariposón*. La película juega con los significados, pues este personaje representa el espíritu (la mariposa que vuela) que se menciona en la introducción de la película. Él es quien está más en contacto con su entorno y la gente que lo rodea. Es por eso que los hijos de Cheba (la infancia) se desenvuelven naturalmente cuando están cerca de él.

También encontramos atisbos de crítica social en la película del director oaxaqueño: el padre muerto dentro de la iglesia sugiere el abandono de la institución religiosa; el candidato que pasa sin detenerse por el pueblo es la promesa siempre incumplida de la institución política; y el espectáculo circense, ese que se esconde en el maquillaje y el color, arrastra a la comunidad hasta la plaza pública mientras la oscuridad cae sobre ellos.

Con una fotografía que logra capturar el sofocante y decadente aire que se respira en el pueblo, ***La tirisia*** es el retrato de una parte de la idiosincrasia mexicana, la cual está habitada por personajes sin espíritu sumergidos en su sufrimiento, esperando que alguien «les jale los pies». Zapotitlán es un microcosmos de lo que se reproduce a mayor escala en el territorio mexicano, ese que ve el futuro llegar en bolsas de plástico atoradas en los cactus y de la que se busca escapar viajando con el viento.

## LA TIRISIA O DE LOS ESTRAGOS DEL ABANDONO

Orianna Calderón

Tristeza perpetua, abandono y ausencia. En *La tirisia*, segundo largometraje de Jorge Pérez Solano, esta enfermedad del alma recorre las montañas, los caminos, las salinas, los hogares y los cuerpos que habitan Zapotitlán, la pequeña región de México donde transcurre la acción del filme. Región abandonada a su vez por las autoridades civiles y religiosas, pero donde la omnipresencia de los militares recuerda el contexto de violencia estructural que orilla a las personas, principalmente a las mujeres, a matarse en vida, a enfermarse de tirisia como último y poco efectivo mecanismo de defensa.



La película está dividida en cinco meses; cada uno corresponde a una imagen de la religión católica que predispone al espectador sobre lo que ocurrirá en cada segmento. “Mayo, mes de María” arranca con un primer plano de la protagonista, Cheba (Adriana Paz), seguido del plano subjetivo de una bolsa de plástico atorada en un cactus; cuando aparece de figura entera, su

avanzado embarazo contrasta con la aridez del paisaje. El segundo habitante de Zapotitlán que conocemos es Silvestre (Gustavo Sánchez Parra), padre tanto del bebé que espera Cheba, su amante, como del que espera su hijastra. Durante los primeros minutos del filme, Cheba da a luz a Tadeo y corta el cordón umbilical auxiliada por su amigo Canelita (Noé Hernández), quien le pronostica problemas cuando su marido regrese de Estados Unidos. Significativamente, esta parte concluye con la muerte del sacerdote de la iglesia del pueblo. En el mes de las madres, el padre ha muerto.

Es hasta el segundo segmento, “Junio, mes del Santísimo corazón de Jesús”, que la hijastra de Silvestre habla (antes sólo la vemos deambular cual alma en pena) para reclamarle a su madre su falta de cuidados. Destaca la abundancia de planos/contraplanos entre estas dos mujeres que, con la mirada más que con las palabras, se reprochan mutuamente su modo de vincularse con la maternidad. Silvestre, por su parte, trabaja en las salinas y mira los aviones que cruzan el cielo, soñando despierto con la posibilidad de irse lejos de ese pueblo; frustrado, descarga su ira insultando a las mujeres que lo rodean. En esta segunda parte, es el abandono de los políticos el que se hace explícito: el candidato a gobernador ni siquiera baja de su camioneta, al considerar que no vale la pena dar su “mensaje de aliento y esperanza” a unos cuantos tirisientos.

Hasta la mitad del tercer segmento, “Julio, mes de la preciosa sangre de Jesús”, Carmelo, el marido de Cheba, no es más que el sonido de un celular. Pero con el anuncio de su regreso, Cheba se ve obligada a encargar a su bebé con Silvestre, quien a su vez delega la responsabilidad en su esposa e hijastra, alegando que “para eso tienen chichis”. Su joven hijastra se encuentra así con la responsabilidad de atender a dos bebés. Un diálogo filmado en cenital, plano medio, de Cheba hablando con Carmelo sobre la duración de la estancia de éste, es particularmente elocuente: ante la certeza de que su marido ha regresado para siempre, es su cuerpo el que responde y la delata con la angustia del rostro y la leche en su seno.

Así, para el cuarto segmento, “Agosto, mes del purísimo corazón de María”, Cheba cae enferma de tirisia al verse obligada a cortar los lazos con Tadeo, arrojando su cordón umbilical al río. Los primeros planos y planos medios de su rostro profundamente entristecido se intercalan con las imágenes de un grupo de payasos que llegan al pueblo, payasos que recuerdan la parafernalia y las promesas de felicidad de los sacerdotes y políticos que han abandonado Zapotitlán. El cierre del filme, “Noviembre, mes de las ánimas del purgatorio”, es redundante con el título del segmento: un primer plano de Cheba, rostro purgando una pena, y un plano subjetivo donde observa a la familia (Carmelo y los dos niños que tuvo con éste) que la obligó a abandonar a su otro hijo.

Estrenada en el 29 Festival Internacional de Cine en Guadalajara, **LA TIRISIA** es una película con una estructura muy clara, que desde sus primeros planos introduce en el universo

contrastante, violento y desolado pero bello e imponente, de Zapotitlán. La fotografía de César Gutiérrez, sumamente estilizada, combina planos generales (donde la figura humana aparece muy pequeña frente a la inmensidad del paisaje natural) con primeros planos de los rostros tristes y las miradas desesperanzadas de los personajes.

El ritmo del filme es algo lento, pero esto es congruente con el tema tratado. De forma muy sutil pero efectiva, el cineasta mexicano denuncia la situación opresiva que viven muchas mujeres de escasos recursos económicos en una sociedad patriarcal, donde todos son víctimas de violencia estructural. Sin embargo, aún con condiciones tan adversas, parece haber pequeñas posibilidades de agencia: así lo señalan escenas como la de la hijastra de Silvestre caminando sonriente con su bebé a cuestas o la de Canelita al ver una mariposa. Chispazos de vida en medio del penar del purgatorio.

Ficha técnica: **La tirisia**. Dirección y guión: Jorge Pérez Solano. Producción: César Gutiérrez Miranda y Jorge Pérez Solano. Fotografía: César Gutiérrez. Intérpretes: Adriana Paz, Gustavo Sánchez Parra, Noé Hernández, Gabriela Cartol. México, 2014.

## **TIRISIA O EL ALMA ADORMECIDA**

Amado Cabrales

Una bolsa de plástico atrapada en un cactus, un pueblo en el desierto estancado en su repetición, en la recursiva necesidad de salir. La esperanza es un vocho (Volkswagen) amarillo que pasa de vez en vez en tiempo de elecciones, o en la forma de un avión que resuena en el desierto silencioso. **La tirisia** (México, 2013) nos atrapa con la maternidad capturada en la imagen, en el gesto de la toma, en donde el diálogo nos guía pero no prepondera. Maternidad en el desierto en donde la tristeza eterna se trata con ritual solemnidad y donde los esbozos de una vida fuera son sólo espectáculos pasajeros que pasan y se van del pueblo.



El director Jorge Pérez Solano nos muestra la ausencia del alma en el cuerpo, el duelo y el conflicto de ser madre a partir de una narrativa visual, nítida, cargada de simbolismos que juegan con la edición, creando en ella comparaciones, metáforas y observaciones puramente visuales que no alcanzan a esbozarse en palabras. Los personajes, en la carencia de la oralidad, son introducidos por medio de gestos, una mujer embarazada que se rasca la nariz cuando tiene ansiedad; una frase "volando bajo" en el parabrisas de una camioneta; una etiqueta de princesita en una moto, una tonada.

Existe un juego entre lo que vemos y no vemos en la pantalla. Lo que vemos es el desierto, su estética en el carácter contemplativo de la cámara, no vemos la violencia, esta apenas se observa en un retrovisor, en la presencia constante de la milicia en el desierto. No vemos el momento en el que Cheba (madre de dos niños más y esposa de Carmelo quien está en EU) y Ángeles (Hijastra de Silvestre) se vuelven madres, se nos deja entrever con sonidos, con la mirada de la esposa de Silvestre. Existe cierto adormecimiento de acción, un perder los actos en la inmensidad del desierto, el calor, el bochorno y el hastío son constantes en los personajes. Estos



se presentan en silencio, con frases que se pueden leer en las tomas o con los gestos que llevan a cabo: Silvestre "vuela bajo" (se lee en su camioneta), pero mira con ilusión al cielo cuando cruza un avión; Chema es quien mira la bolsa atrapado y se rasca la nariz; Canelito anda en una moto con una etiqueta que dice "princesita" y dos mariposas en el manubrio; Ángeles es quien se tira en la sal horas enteras en total mutismo y ausencia.

Ángeles prácticamente ha sido obligada a ser madre, violentada sexualmente por su padrastro, y llevada a la tiricia, al destino cruel que le depara el seguir viviendo el mismo tormento, el cual su madre consiente. Ángeles se tira en la sal, producto del desierto, producto del trabajo de su familia, como único refugio a la ausencia del alma.

Cheba ya ha sido madre de dos niños, sus cordones umbilicales penden del árbol junto a la casa, árbol en el cual colgará el de su próximo hijo. Carmelo no sabe que su esposa será madre otra vez; un constante vibrar del teléfono denota su presencia y nos avisa su inminente regreso. La tiricia, a diferencia de Ángeles, surge al nacer su hijo, parto por demás difícil, sin asistencia, en la soledad del lugar, asistida al final únicamente por Canelito.

La estructura del filme se divide en meses, que van de mayo a noviembre y omitiendo septiembre y octubre. Cada mes tiene un subtítulo de connotación religiosa. La presencia de la iglesia tiene un lugar sumamente importante, ya que las familias de Zapotitlán asisten a este el lugar de encuentro con su explanada terrosa como espacio para los eventos. Es ahí donde se encuentran por primera vez las madres en escena, siendo quizá uno de los únicos encuentros. Canelito está al margen de la iglesia mientras todos miran que el sacerdote ha muerto.

En el desierto se desata la tormenta, simultáneamente incrementa la tensión en los personajes, la tirisia se manifiesta en Cheba al dejar su hijo a Silvestre, pues Carmelo ha vuelto. Esto la consume, la hiere profundamente. Al estar en la intimidad con su esposo es delatada por su cuerpo, no siente placer con su marido y derrama leche de su seno, a pesar de que ha tratado infructuosamente de vaciarlos del alimento de su hijo, mientras este, en casa de Silvestre, chilla de hambre. Ángeles no sabe lidiar con dos bebés y no puede dar a mamar a ninguno.

El silencio y los amplios horizontes del desierto son un personaje más en la historia. La imagen se organiza en analogías permitidas por los encuadres, por las transiciones, transmiten sensaciones e información que la palabra apenas si nos lo dice. Cada imagen está cargada de simbolismos, la toma siguiente después del regreso de Carmelo a casa son las aves en una jaula; los pétalos en el río son constantes, las tirisientas no son un hecho aislado, es algo que se repite en el poblado.

Dios mira desde una toma cenital a Cheba justo después de dejar a su hijo, justo antes de entrar en la Tirisia, Él mira pero no responde. Los acontecimientos que rompen los meses cargados de religiosidad, de cargas morales y cíclicas, se rompen en los pequeños momentos de color en la comunidad: el naranja chillón de las playeras y carteles políticos, el dichoso vocho amarillo sonando a través del polvo. Un cartel verde perdido en la caravana de los payasos nos advierte que estos hechos insignificantes, estos espectáculos en Zapotitlán, no le cambian.

Pero la tirisia no sólo está en las mujeres, los hombres a su vez están adormilados, sedados por el desierto, continúan en su inercia, son insensibles a los demás. Ellos, como la mayoría de los pobladores, solo miran el desierto a grandes rasgos, lo miran inhóspito y buscan salir de él. La sal como producto del desierto va con esta sensación amarga. Canelita es la contraparte, la cámara le sigue en sus cuidadosos movimientos de extracción de lo dulce, lo nutritivo del desierto, las tomas son acercamientos a estos frutos, la mirada a detalle de un espacio lleno de vida. A Canelo su nombre lo delata, es la oposición a la amargura a la tirisia, es el quien mira partir la mariposa del alma de Cheba, es quien con cuidado toma con cajitas de chicles las orugas del desierto, es quien ayuda a Cheba llevar acabo el ritual de pétalos al río y aves en las puertas para liberar la tirisia y retornar el alma.

Cheba deja caer los pétalos, pero no se repondrá. En cambio, Carmelo se ha dado cuenta de la existencia de Tadeo, un hijo que no es suyo, pero que su no presencia permea toda la relación en el matrimonio. Ángeles ha tomado la decisión de partir, una sonrisa nos hace saber que en el largo proceso de aceptación de su condición se ha vuelto madre. Es posible aseverar que la importancia capital de la imagen sobre las palabras, sobre la acción que sucede fuera del lente, trate de inundar los ojos del espectador, hacer que el desierto entre en nosotros, nos confiere una suerte de nostalgia inherente a su paisaje, busca que también tomemos la decisión del desierto, si la sal o el dulce fruto que se oculta en los espinos.

## **CURRÍCULUMS DE LOS AUTORES**

### **Carlos Amado Cabrales Quintana (México)**

Su trabajo como crítico se encuentra en la revista *F.i.l.m.e*, en el cual labora desde hace un año y medio, donde se acerca a esta manifestación de la escritura, pues considera que la crítica es también una construcción de sentido, el cual parte del material fílmico para la reflexión, es el cierre del círculo creador espectador. Como formación tiene las artes plásticas por parte de la ENAP. En donde formó parte del taller interdisciplinario MM5 (medios múltiples) con José Miguel Casanova. Tiene estudios disimiles de escritura, cinematografía, book binding, libros de artista, fotografía análoga, digital, escultura y performance, además de talleres en el CUEC y el Claustro de Sor Juana. Alumnos del 47.



### **Orianna Aketzalli Calderón Sandoval (México)**

Comunicóloga mexicana, crítica de cine, coordinadora de talleres de video documental con El despacho. Maestra en Estudios de las Mujeres y de Género por la Universidad de Granada y la Universidad de Bolonia, y profesora de inglés. Cursó la licenciatura en la UNAM y su tesis “El cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad de género”, fue reconocida con el Premio Nacional de Trabajos excepcionales del Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación. Ha publicado en el sitio correacamara.com.mx.

### **Jeyma Cruz Madruga (Cuba)**

Graduada de la Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, en el año 2008. Entre 2007 y 2008, realizó un curso de Profesores de Español como Lengua Extranjera. A partir de 2008 y hasta 2011 impartió clases de español como Lengua Extranjera e Historia del Arte en la Facultad de Español para No Hispanohablantes de la Universidad de La Habana. Su trayectoria en el medio cinematográfico comenzó en el año 2011, cuando se incorporó como editora a la Revista *Cine Cubano*, la publicación oficial del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos).

### **Rubens Riol Hernández (Cuba)**

Licenciado en Historia del Arte (Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2009). Profesor Instructor de Historia General del Arte y Arte Latinoamericano en el Colegio Universitario San Gerónimo. Ocho años de experiencia como crítico de cine en diversas publicaciones especializadas como: *Cine Cubano*, *Diario del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, *Cartelera Cine y Video*, *Cubacine* (Portal Digital del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), *Revista Digital Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, *Bisiesto* (Boletín de la Muestra Joven ICAIC), *La Gaceta de Cuba*, *Juventud Rebelde*, entre otras. Miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (filial de FIPRESCI), y de la Sección de Crítica e Investigación de la Asociación Hermanos Saiz. Creador y promotor de los proyectos: Rosebud (Espacio de cine-debate) y Equilátero (Cine-debate por la Diversidad Cultural).

### **Celia Rodríguez Tejuca (Cuba)**

Estudia Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Ha cursado talleres y conferencias organizados por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el Instituto Superior del Arte (ISA) y la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV) sobre guión, producción, edición y antropología visual. Es miembro del grupo editorial de la Revista Estudiantil Universitaria *Upsalón*, en la que dirige la sección sobre cine, Travelling. Colabora habitualmente con artículos de opinión sobre cine y artes visuales en revistas como: *Cinecubano*, *La Gaceta de Cuba*, *Noticias de Arte Cubano* y *Upsalón*, y en portales digitales como: Cubacine y el Portal Centroamericano de Cine, Video y Animación.

### **Israel Ruiz Arreola (México)**

Egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación, ha trabajado como redactor en la Secretaría de Cultura del Distrito Federal y actualmente es investigador especializado en la Cineteca Nacional de México. Formó parte del equipo de Publicaciones y Medios, y se encarga de la investigación y corrección de estilo de los proyectos editoriales. Ha colaborado en la Revista *Icónica*, Revista *Cinefagia* y en el blog Cine Sapiens de Animal Político.com