

## El cine de la sutileza, una aproximación al cine de Sergio Olhovich

KARINA SOLÓRZANO

caterin\_arwen@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-7944-8100>

*Universidad Nacional  
Autónoma de México, México*

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i30.458](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i30.458)

En su etimología latina, la palabra sutil (*subtilis*) se refiere a lo fino y lo tenue: es la imagen de lo más delgado, como los hilos de una tela casi invisible. En los estudios escolásticos sobre retórica clásica, la sutileza es una especie de puente entre lo sensible y un entendimiento invisible. La comunicación humana, en su imperfección, echa mano de la sutileza para hacer visibles los contenidos del lenguaje. El poeta, el filósofo o el teólogo sería aquel que conoce el arte de la sutileza para poder comunicar todo aquello que parece inasible, como la belleza.

El 31 de mayo del 2023 visité la casa de Sergio Olhovich para platicar con él sobre sus películas y sobre cine mexicano. Sergio es un gran cinéfilo; conoce los nombres de los cineastas de memoria, mientras que yo tenía que buscar nombres y fechas en Letterboxd, una red social y base de datos. Hablamos de distintos cineastas de su generación y de la anterior, desde Luis Alcoriza hasta Arturo Ripstein o Felipe Cazals. A partir de esa charla pensé en la idea de la sutileza para describir su cine: una forma particular de tratar los temas de su tiempo sin subrayar ni insistir en los “aspectos oscuros” del alma humana como lo hicieron en su momento Ripstein o Cazals, que participaron de esa tendencia del cine de los setentas de “sacudir” o incomodar al espectador poniendo en el centro temas como la violencia. El cine de Olhovich también dista de cierta iconoclastia que reinterpretó las grandes figuras del cine clásico, como Sara García, quien muere de indigestión en la gran comilona de *Mecánica nacional* (1972) de Luis Alcoriza, una película que representa también una suerte de quiebre con el cine anterior por su montaje frenético, fundamentalmente moderno. Olhovich estrenó su ópera prima, *Muñeca reina*, el mismo año; podría decirse que su carrera cinematográfica nació con el cine moderno mexicano, pero sus películas nunca se interesaron por mostrar la crueldad: es un cine que mira hacia lo fugaz, hacia los sueños y lo inasible de la belleza.



FIGURA 1.

***El encuentro de un hombre solo***  
(Sergio Olhovich, 1974).

En ***Muñeca reina*** (1972), pero sobre todo en ***Esperanza*** (1988) —que trata sobre la vida de Vladimir Olhovsky, padre de Olhovich, y su exilio en Rusia junto con su llegada a México—, la puesta en escena parece conciliar el mundo de realidad y el del recuerdo a partir del encuentro entre el presente y pasado. Esta dialéctica entre dos estadios aparentemente irreconciliables es propia del cine soviético —el cineasta estudió en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú—. En el cine de directores como Larisa Sheptiko, Elem Klímov, Andréi Tarkovski o Kira Murátova, el mundo de las imágenes flotantes e inmateriales como los sueños y recuerdos adquiere la misma importancia que el mundo social. La libertad de la imaginación, con toda su potencia emancipatoria, convive con la realidad social y es crítica hacia ella. Bajo esta idea se puede interpretar ***La casa del sur*** (1976), pero también ***El infierno de todos tan temido*** (1981). En esta última, el manicomio opera como un reflejo de un mundo dividido por clases sociales en el que los poderosos señalan la distinción entre los sanos y los enfermos.

Es a través de la sutileza que el mundo de la imaginación y del sueño son capaces de transformar la realidad social; en esa pequeña revolución es donde se revela la belleza. En una secuencia de ***La casa del sur*** (1976), Genaro (José Carlos Ruiz) sueña con un tren que cruza el mar, es la imagen de la libertad. En el sueño su esposa viste de naranja y está embarazada, ambos ríen. Un corte y la realidad se manifiesta: ella tiene contracciones y da a luz en un tren que no cruza el mar. Están hacinados con un grupo de campesinos recién expulsados de sus hogares y van rumbo a una nueva tierra en el sur del país. La historia parte de un guion del propio Olhovich, basado en

FIGURA 2. *Coronación*  
(Sergio Olhovich, 1976).



una nota de periódico sobre un grupo de indígenas yaquis que, por una política del porfiriato, fueron llevados al desierto de Antar. Esto es importante destacar porque gran parte de su filmografía nace de adaptaciones literarias como un cuento de Carlos Fuentes (*Muñeca reina*) o Juan de la Cabada (*Llovizna*, 1978), o una novela de José Donoso (*Coronación*, 1976).

En línea con el uso del tiempo, propio de la literatura latinoamericana moderna, una de las características del cine de Sergio Olhovich es el encuentro entre distintas líneas temporales: la infancia de los protagonistas masculinos como Carlos (Enrique Rocha) en *Muñeca reina*, o Alberto Romero (Jorge Luke) en *El encuentro de un hombre solo* (1974). En *Muñeca reina* el personaje de Enrique Rocha construye distintas ideas sobre Amilamia (Ofelia Medina), a quien amó en el pasado. A través de estas ideas descubrimos distintas variaciones de Amilamia: la de la imaginación, la del recuerdo, la de la fantasía y la real (recuperando las palabras del propio Olhovich). Todas estas Amilamias coinciden en un momento presente: el de la imaginación incansable de Carlos y quizás ninguna se acerca a la de su fantasía, ni siquiera la real. El recuerdo, un tiempo pasado varias veces reimaginado, puede ser fuente de continuo tormento. En *El encuentro de un hombre solo*, Alberto Romero, escritor, quiere reescribir un momento específico de su pasado. Para hacerlo, viaja al pueblo de su infancia; ahí se encuentra con su viejo amigo Ricardo Arriola (Gabriel Retes), que ahora deambula con el rostro quemado por un accidente. Ese momento es el que Alberto quiere reescribir, acaso para expiar una vieja culpa y tener una suerte de redención; acaso por un interés egoísta.

Pero en *La casa del sur* no hay un tiempo pasado que alimente el tormento o la fantasía: lo que existe es la posibilidad de un futuro de hombres libres. La película juega con la anacronía: hacia el final instala a sus personajes, campesinos de la época porfiriana, en el presente de la filmación, en el tráfico de la plancha del Zócalo. Después, los vemos entre ruinas mayas y el mar; el tan anhelado mar. Esta forma de pensar la historia, como una oscilación entre el pasado y el presente, es similar a la que el filósofo alemán Walter Benjamin describe a propósito del implacable progreso lineal que hace perdurar opresiones sistémicas. Para Benjamin, la verdadera revolución está en echar el freno de emergencia. Ante la linealidad del tiempo hay que recuperar la anacronía, hay que dejar de pensar la Historia en línea recta.

En *La casa del sur* la sutileza está en la forma en la que se filma lo material (que son las condiciones de existencia) y la posibilidad de su cambio (la metáfora del mar como libertad). La unión de ambas encuentra una síntesis en los primeros planos de los rostros del pueblo. En este sentido, y para seguir la estela dejada por las ideas de Benjamin, habría que recurrir a las palabras de Georges Didi-Huberman, quien en



FIGURA 3. *La casa del sur*  
(Sergio Olhovich, 1976).



*Pueblos expuestos, pueblos figurantes* escribe: «Aun cuando los pueblos estén expuestos a desaparecer, aun cuando nos demos cuenta, frente a la historia, de que “no hay límite a la destrucción del hombre”, no tendríamos que dejar de asumir la simple responsabilidad consistente en organizar nuestra espera para ver —para reconocer— a un hombre». En los planos de los rostros está dado el reconocimiento a todos esos hombres. Olhovich filma al pueblo de una forma parecida a la de Miguel Littín en *Actas de Marusia* (1976): los filma en grupo, cantando, pero también en planos a detalle. En su individualidad está la potencia de una revolución colectiva; ellos son quienes pueden echar ese freno de mano del que habla Benjamin.

Así, en el cine de Olhovich, existe una preocupación estética que también es política respecto a cómo filmar ciertas cosas: el pueblo, los espacios, los sueños. En este sentido, su cine no solo está hermanado con el del chileno Littín, sino que también se parece al del peruano Armando Robles Godoy, con quien comparte la forma de mover la cámara a partir de desplazamientos lentos y encuadrando en planos medios. La forma de filmar el pueblo o los sueños es muy distinta en el cine contemporáneo:



FIGURA 4. *Llovizna*  
(Sergio Olhovich, 1978).

hay una distancia de orden ideológico entre una película como **Heroico** (David Zonana, 2023) y **La casa del sur**. Si en esta última el sueño representa la libertad, en la película de Zonana es correlato de la estetización de la violencia ejercida en contra de un joven recién ingresado en una academia militar. Otra diferencia interesante está entre **Nuevo orden** (Michel Franco, 2020) y **Llovizna** (1978), ambas películas narran el encuentro de dos clases sociales o, más bien, la alucinación a partir del prejuicio de la clase alta respecto a la clase trabajadora. Después de pasar un fin de semana juntos, lejos de la Ciudad de México, Eduardo (Aarón Hernán), un empleado ejecutivo de una agencia de automóviles, y Luisa (Delia Casanova), su amante, discuten y toman caminos separados. Eduardo emprende el viaje de regreso a casa, donde lo espera su esposa, y en medio de una noche lluviosa encuentra a un grupo de campesinos, a quienes les da aventón. En **Llovizna**, los prejuicios de clase que tiene Eduardo presentan el mismo desarrollo que en la película de Franco. **Nuevo orden** bien podría hacer eco de la frase final que pronuncia Eduardo al asesinar a los campesinos debido a un miedo infundido por sus prejuicios: «No te preocupes, nomás eran unos indios. ¿A quién le va a importar?». Sin embargo, en



FIGURA 5. **El infierno de todos tan temido** (Sergio Olhovich, 1981).

**Nuevo orden** toda crítica social desaparece porque se afirma desde el miedo de sus protagonistas y el conservadurismo de su clase.

El tratamiento de la violencia en el cine contemporáneo mexicano nos invita, como Benjamin, a echar una mirada hacia atrás para pensar cómo se han construido ciertos cánones y genealogías. Cómo algunos nombres se recuerdan más que otros. En la entrevista, Sergio Olhovich me contó que **La casa del sur** estuvo censurada después de su estreno y solo se pudo volver a ver diez años después. Yo pienso en la importancia de esta película para pensar una especie de historiografía a contrapelo en donde la presencia de lo onírico no sea un correlato del sufrimiento más abyecto de sus protagonistas, pero tampoco la fantasía de venganza de las clases altas o de las clases oprimidas que sueñan con ser las opresoras. Las imágenes del sueño y las imágenes de los pueblos, más bien, como una vía para concebir una posible emancipación. La sutileza del cine de Olhovich está en esa forma. A propósito de esto, el crítico Nicolás Ruiz escribe que, en el cine mexicano contemporáneo, lo onírico es instrumental: más literal que poético, didáctico “de la peor manera”. «No se plantean dialécticas, sino que se formulan amenazas, miedos sin propuestas de solución, terrores sin esperanza». Como anacronía, la sutileza nos ayuda a actualizar el cine del presente atrapado en el prejuicio de clase, en el que la violencia es síntoma de la búsqueda de la aniquilación de las clases trabajadoras de la forma más abyecta. En este panorama, ¿en dónde está hoy el arte de la sutileza? 🍷



FIGURA 6. *Bartolomé de las Casas* (Sergio Olhovich, 1992).

Algunos meses después de la entrevista, le pregunté a Sergio Olhovich cuáles son sus películas mexicanas favoritas. Me compartió la siguiente lista que incluye películas propias. He mantenido sus apuntes y el orden que escogió:

- 🍷 ***La sal de la tierra*** (Herbert Biberman, 1954), “con la actuación de Rosaura Revueltas”.
- 🍷 ***María Candalaria*** (Emilio Fernández, 1944), “a pesar de Dolores del Río”.
- 🍷 ***Los olvidados*** (Luis Buñuel, 1950)
- 🍷 ***Él*** (Luis Buñuel, 1953)
- 🍷 ***La sombra del caudillo*** (Julio Bracho, 1960)
- 🍷 ***La Rosa Blanca*** (Roberto Gavaldón, 1961)
- 🍷 ***Longitud de guerra*** (Gonzalo Martínez Ortega, 1976)
- 🍷 ***La casa del sur*** (Sergio Olhovich, 1976)
- 🍷 ***Llovizna*** (Sergio Olhovich, 1978)
- 🍷 ***El encuentro de un hombre solo*** (Sergio Olhovich, 1974)
- 🍷 ***Los albañiles*** (Jorge Fons, 1976)
- 🍷 ***Canoa*** (Felipe Cazals, 1976)
- 🍷 ***Cascabel*** (Raúl Araiza, 1977)
- 🍷 ***La casta divina*** (Julián Pastor, 1977)
- 🍷 ***Actas de Marusia*** (Miguel Littín, 1976)
- 🍷 ***Cuartelazo*** (Alberto Isaac, 1977)
- 🍷 ***El Infierno de todos tan temido*** (Sergio Olhovich, 1981)
- 🍷 ***¡Que viva México!*** (Sergei Eisenstein, 1932);
- 🍷 ***Vámonos con Pancho Villa*** (Fernando de Fuentes, 1936)
- 🍷 ***El Prisionero 13*** (Fernando de Fuentes, 1933)
- 🍷 ***Redes*** (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, 1936)
- 🍷 ***Esquina Bajan*** (Alejandro Galindo, 1948)
- 🍷 ***María de mi corazón*** (Jaime Humberto Hermosillo, 1981)
- 🍷 ***Esperanza*** (Sergio Olhovich, 1988)
- 🍷 ***Bartolomé de las Casas*** (Sergio Olhovich, 1992)
- 🍷 ***Rosaura Castro*** (Roberto Gavaldón, 1950)



KARINA SOLÓRZANO (UNAM) es parte del equipo de programación de Documenta Madrid y FICUNAM también es parte de la coordinación del Foro de la Crítica permanente del mismo festival. Ha escrito para publicaciones como la Revista de la Universidad de México y Nexos. Es una de las editoras del sitio de crítica feminista *La Rabia*.