

ARTES+ MEDIOS

64

LETRAS LIBRES
JULIO 2014

Relato y aparatos

CINE ROSEBUD VICENTE
MOLINA FOIX

Un rey que reinó tres años en país extranjero, un edificio grandioso que lleva cerrado casi una década, una estrella del rock que quiere olvidar sus días de gloria, dos parejas heterosexuales separadas por la necesidad laboral y unidas por la técnica; es el breve resumen, a modo de eslogan, de cinco películas españolas recientes sobre la memoria y la miseria, sobre el pasado remoto y la dimensión de futuro que proporcionan los nuevos aparatos de comunicación personal. Lluís Miñarro hace (en *Stella cadente*) una película irónicamente arcaica sobre el breve y turbulento reinado de Amadeo de Saboya, Víctor Moreno

(*Edificio España*) un documental sobre un muerto inmobiliario y los seres vivos que lo habitan esporádicamente, Beatriz Sanchís (*Todos están muertos*) cuenta una historia de fantasmas sobre el fondo de la “movida” madrileña, Carlos Marques-Marcet (*10.000 Km*) la crisis a puerta cerrada de una pareja, Jaime Rosales (*Hermosa juventud*) otra crisis de raíz amoroso-económica. Las cinco, curiosamente, están habladas en distintas lenguas simultáneas, el castellano de España y de las Américas, el catalán, el italiano, el alemán, una fusión que siendo casual sin duda indica algo del momento presente del cine.

Excepto la debutante Sanchís, que consigue en *Todos están muertos* un relato vivaz con una materia escrita a

veces algo ñoña salvada por un buen plantel de actores españoles, mexicanos y argentinos, los otros cuatro títulos imponen una penitencia al espectador, al modo en que cierto cine de autor contemporáneo lo hace sin apenas paliativos, como marca de identificación o enseña de militancia. Son películas “ideadas”, es decir, teóricas, y no es una sorpresa que el cineasta que mejor resuelve el conflicto entre la teoría previa y su formalización sea el casi ya veterano Rosales: *Hermosa juventud* es su quinto largometraje. Marques-Marcet, que firma también en *10.000 Km* su ópera prima, propone al espectador un plan narrativo voluntariamente claustrofóbico (solo aparecen en carne y hueso los dos protagonistas, Natalia Tena, que

interpreta a Alex, y David Verdaguer, a Sergi), y los pocos exteriores se ven a través de los filtros tecnológicos o desde las ventanas. Es, claro está, una decisión de estilo, como lo es, en el arranque, el larguísimo plano secuencia en que la crisis se enuncia, pero el director parte de otra ocurrencia de superior calado, que le da a su nimia historia un relieve: el conflicto sentimental motivado por la separación física de los amantes se desarrolla en pantallas mediadoras: teléfonos móviles, *emails*, Skype, Facebook, muros fotográficos y demás artilugios de la vida moderna. Raramente añaden algo y no pocas veces aburren, y es significativo que la única escena que me pareció que cobraba vida fuese la del arrebato furioso de Sergi, rompiendo de verdad muebles y máquinas de su casa barcelonesa para ser visto por Álex en Los Ángeles, California.

La proposición teórica de Jaime Rosales es distinta, considerablemente más rica, y resulta interesante saber que el autor de *Hermosa juventud* tenía en un principio el propósito de rodarla con actores naturales, un camino al que no encontró vías de salida. De ahí que, aprovechando el material “humano” que ese largo *casting* de entrevistas con no-profesionales le había proporcionado, Rosales decidiera que su pareja protagonista, Natalia y Carlos, fuese interpretada por Carlos Rodríguez, un competente actor de televisión, e Ingrid García-Jonsson, curtida antes en cortos y largos y actriz, a la vista queda, de enorme talento. En ella, más que en el muchacho, sorprende saber (en mi caso después de ver la película en el cine) que todo en su Natalia es positivo, es decir, recreado; la verdadera Ingrid es una mujer culta y sofisticada, estudiante de arquitectura antes que actriz, y su personaje, cuenta el director, “el resultado de una construcción muy laboriosa y precisa por su parte”.

Hermosa juventud habla de lo que pasa, y, en la plasmación de esas angustiosas cotidianidades de la gente joven periférica que no tiene trabajo ni perspectivas, Rosales es respetuoso, o sea, no-artístico. Les sigue, les escucha, les fotografía, les deja –quizá– improvisar ante la cámara.

No todo lo que vemos suscita curiosidad o solidaridad, más allá de la simpatía moral por su desdicha. Ese farrago, notable en los primeros veinte minutos, podría, sin embargo, no ser obra del director, que ha contado, en una entrevista a Carlos F. Heredero concedida en el pasado festival de Cannes, que la película que ha llegado a los cines “No es la película que yo hubiera hecho, pero sí la que debe ser.” Enigmáticas palabras, que siguen a la confesión de que, en un momento de disputa con su productora ejecutiva, Bárbara Díez, Rosales aceptó el montaje y los cortes que Díez le propuso; no se habla en la entrevista de imposición o censura comercial.

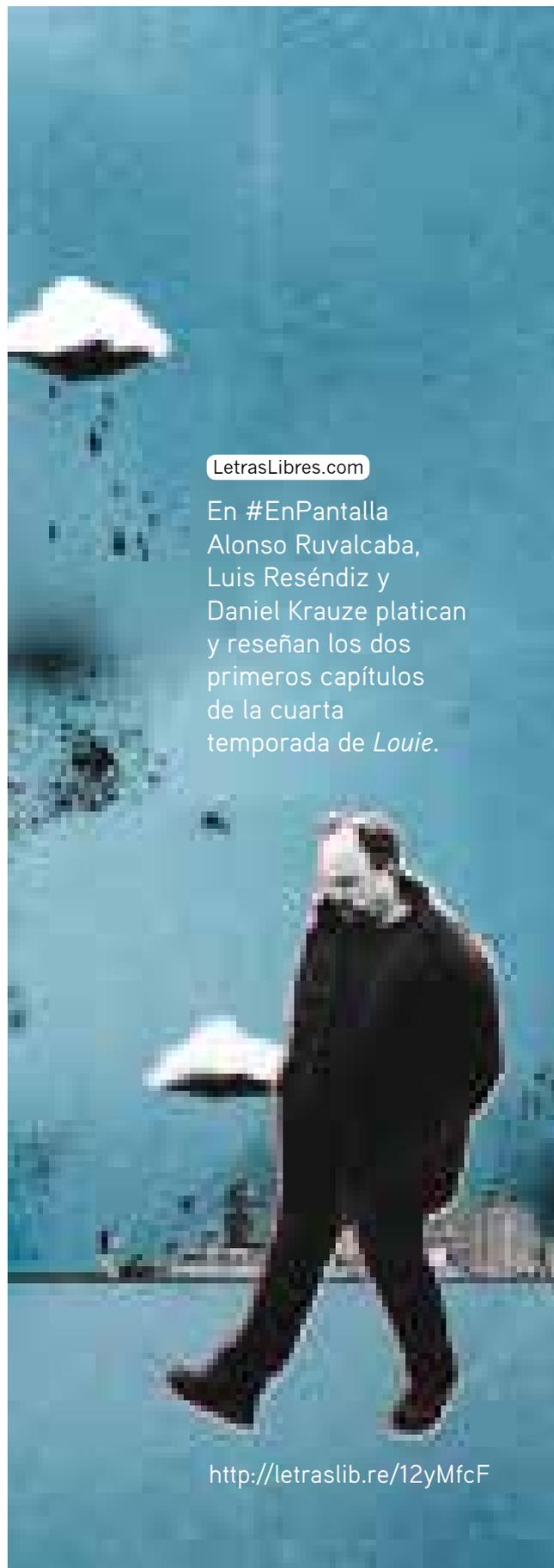
De ese tiempo muerto en pantalla nos saca la llamativa secuencia de la película porno casera, que sin duda se debe enteramente a Rosales y está realizada con mordiente gracia y bella escritura de guión. Esa secuencia da la impresión de rectificar la película, pero no es así. Las brillantes ideas de puesta en escena que cristalizaron en los grandes momentos fílmicos de *Las boras del día* y *La soledad*, en *Hermosa juventud* parecen sustituidas por planos sentenciosamente teóricos, como el de la silla vacía al final del juicio de faltas o el de agresión de los matones fuera de campo, con la cámara enfocando el edificio en el descampado. Una vez que Natalia, como la Alex de *10.000 Km*, se ha ido al extranjero a trabajar, Rosales coincide con Marques-Marcet en el lenguaje vacacional de las redes, y sus enamorados, él en Madrid, ella en Alemania, se comunican por medio de “piezas iPhone”, *whatsapps*, “interfaces” y demás animaciones, tan vacuas y quizá más innecesarias que las del filme de Marques-Marcet.

Rosales, sin embargo, recupera el relato en la parte final, y su desenlace del programa de televisión nos devuelve al artista, por encima del teorizador, en imágenes que se expanden en nuestro recuerdo de espectadores y explotan con efecto retardado, entendiendo en su plenitud la idea generadora de este filme irregular pero de gran envergadura: la idea de la generalizada subasta del cuerpo joven en el creciente mercado de la humillación y el comercio. —

LetrasLibres.com

En #EnPantalla Alonso Ruvalcaba, Luis Reséndiz y Daniel Krauze platican y reseñan los dos primeros capítulos de la cuarta temporada de *Louie*.

<http://letraslib.re/12yMfcF>





Privilegios del documental

CINE

FERNANDA SOLÓRZANO

Una escena del documental *Narco cultura*, de Shaul Schwarz, muestra a una mujer forcejeando con un policía. Desesperada, quiere acercarse al cuerpo de un familiar asesinado en las calles de Ciudad Juárez. La película es mucho más que un registro de violencia: habla de dos hombres con tipos de vida opuestos pero ambos derivados del auge del narcotráfico en México —la de un médico forense y la de un compositor y cantante de narcocorridos—. A unos días de su estreno, le hablé de *Narco cultura* al periodista Daniel Moreno. Estaba segura de que le gustaría.

“No quise acabar de verla”, me dijo días después. La imagen de la mujer alterada le parecía, me explicó, inaceptable. Moreno dudaba de que el director tuviera autorización de la mujer para mostrarla en ese momento. Quise defender la película. De acuerdo —dije—, la escena es casi intolerable pero cumple una función narrativa: ser el contrapunto de muchas otras donde la gente corea entusiasmada los narcocorridos.

Mi interlocutor no cedió: desde el punto de vista de la ética periodística, insistía, no había fin que justificara los medios. Por un lado, sus argumentos me parecían de acero; por otro, me parecía que la premisa de *Narco cultura* hacía necesaria una escena tan dramática como esa. Pronto se hizo claro que la conversación había pasado de lo particular a lo general y que teníamos sobre la mesa un montón de interrogantes. ¿Es posible diferenciar entre ética en el periodismo y ética en el documental? Aún más, ¿puede pensarse que el documental está exento de responsabilidad moral?

La respuesta corta: no. Aun cuando las reglas no estén delimitadas se espera que una película que muestra a

personas reales les conceda un mínimo de dignidad. Pero, si la ética no es relativa, ¿por qué documentales como *Narco cultura* se prestan a discusión? Habría tantas respuestas como raseros para medir “lo digno” pero creo que se avanza aclarando una confusión: una pieza periodística y un película documental son cosas diferentes. Ambas lidian con la realidad y eso las asemeja, pero deben sus lealtades a principios muy distintos. La pieza periodística está encauzada a servir; el cine no está obligado a cumplir una función.

Cuando a mediados de los años veinte el cineasta John Grierson acuñó el término *documental* (*documentary*) lo definió como “un tratamiento creativo de la realidad”. Aun cuando Grierson exaltaba sus beneficios educativos siempre lo consideró un género cinematográfico. Si bien su veta más aplaudida es aquella que denuncia injusticias, promueve causas y llama al espectador a emprender una acción, el documental tiene la facultad de echar mano de la inventiva —que no es lo mismo que la mentira—. Es su prerrogativa y su margen de libertad.

Las licencias del documental han dado lugar a un subgénero fascinante: el que es ambivalente en sus conclusiones y despierta reacciones encontradas en el espectador. Incluida en la pasada terna de los Arieles, la película mexicana *El alcalde* es un ejemplo inmejorable. Dirigida por Emiliano Altuna, Carlos F. Rossini y Diego Enrique Osorno, es un retrato del político y empresario regiomontano Mauricio Fernández Garza, expresidente municipal de San Pedro Garza García, la zona con mayor ingreso per cápita de Latinoamérica. Personaje polémico, Fernández se dio a conocer por su proyecto de “blindaje” para eliminar la violencia en San Pedro. Amedrentaba públicamente a los

narcotraficantes y secuestradores que amenazaban la paz de su municipio —y cumplía sus amenazas.

La génesis del documental es un reportaje realizado por uno de sus directores, Diego Enrique Osorno. Titled “Un alcalde que no es normal”, el texto se publicó en la revista *Gatopardo* en diciembre de 2009, al mes siguiente de que Fernández tomara posesión de su cargo. Desde la primera persona, Osorno da a su lector información exhaustiva sobre la biografía de Fernández, su linaje político, el respaldo que le dan los empresarios de Nuevo León, sus diferencias con el entonces presidente Calderón y todo lo relacionado con los supuestos escuadrones de defensa privados que, desde hace décadas, operan en Nuevo León al margen de la ley. También da testimonio del rol de Fernández como benefactor de museos y patronatos de arte, y de su impresionante colección personal concentrada en La Milarca, la casa museo en la que vive rodeado de escoltas.

Su contraparte documental no tiene narrador. En *El alcalde*, el contexto se da en pocas líneas generales, seguidas de escenas de la polémica toma de posesión de Fernández: en un discurso que fue recogido por medios de la capital y desmenuzado por analistas políticos, el mandatario reconoció que la principal preocupación de los sampetrineros era la falta de seguridad. Y advirtió: “Voy a tomarme atribuciones que no me corresponden.” Para ilustrar su punto, da a conocer que el criminal más peligroso de San Pedro fue encontrado muerto esa mañana en la ciudad de México. No asume responsabilidad pero tampoco la niega. De hecho, difunde la noticia antes de que la policía encuentre el cadáver del criminal.

Reportaje y documental toman direcciones distintas: en vez de hacer un retrato realista de Fernández, la pieza de cine es más como un cuadro cubista. Igual que el movimiento artístico, abandona la perspectiva y el sentido de equilibrio tradicionales. *El alcalde* muestra los múltiples ángulos de Fernández: la figura pierde “sentido” pero es fascinante. Todo empieza con su aparición a cuadro, cuando abre una puerta desde el fondo de un



cuarto lleno de objetos prehispánicos y camina hacia una silla seguido de un chihuahuense. Luego toma su lugar a poco más de un metro de la cámara, sin nada que medie entre él y el espectador. El formato recuerda a la técnica confrontativa de Errol Morris (a quien los directores agradecen en los créditos), donde los sujetos entrevistados parecen vulnerables y orillados a la honestidad. En *El alcalde*, sin embargo, pasa lo contrario: es Fernández quien parece retar a quien lo cuestiona, a sabiendas de que su carta ganadora es decir las cosas “como son”. La mirada *valemadrista* y directa, las anécdotas personales que rozan en el tremendismo y sus declaraciones sobre la hipocresía y la visión “retrograda” del gobierno federal ponen la piel de gallina —menos por su contenido que por su absoluta temeridad—. El documental es extraordinario no porque intente convencer al espectador de (según se vea) la genialidad o la locura del personaje, sino por mostrar los atributos que hacen difícil decidirse por una u otra opción. La paradoja es que su perspectiva polifacética —que toma más del arte que del periodismo— aprehende al personaje mejor que cualquier descripción. A pesar de tratarse del retrato de alguien tan peculiar y ahora fuera de la política, *El alcalde* es más vigente que nunca. La actitud retadora de Fernández y su rechazo al sistema legal se explica, desde el anticentrismo arraigado en Nuevo León, pero es, sobre todo, una forma de autodefensa que día con día va tomando las riendas del país.

Si uno partiera de que pieza periodística y película documental son sinónimos, *El alcalde* quedaría debiendo:

da menos información *dura* y casi carece de contraste de fuentes. Si se desecha esa idea, puede verse que llega más rápido al corazón del asunto. No es que un género *pierda* o *gane* frente al otro. Es solo que el primero cumple con el requisito de dar una visión integral y el segundo usa su derecho de atajar, yuxtaponer, intrigar. Si el texto periodístico aspira a correr las cortinas que obstruyen la escena, el documental interpone entre esta y quien la observa un espejo de doble vista.

O, en otros casos, pondrá el velo delgado que, decía Nietzsche, dio lugar a la tragedia permitiendo mostrar el mal de una forma tolerable. Días después de aquella conversación sobre *Narco cultura* vi un documental mexicano con una escena que la evocaba. *El velador* (2011), de Natalia Almada, narra lo que sucede en un panteón de Sinaloa donde familias de narcotraficantes construyen mausoleos que parecen palacios para enterrar a sus *soldados* caídos. En un momento de la película se ve de lejos la llegada de una procesión de coches y luego se oyen los gritos de una mujer que llora a su hijo. *El velador* casi no contiene diálogos ni expresiones de emoción: el efecto de un lamento que rompe con el silencio es tal vez más escalofriante que la escena explícita de *Narco cultura*. Esto puede responder a la pregunta de cómo un documental usaría libertad artística sin exhibir la vulnerabilidad de un personaje. A mayor margen de licencia creativa más grande la responsabilidad de emplear los recursos que le ofrece su pariente, el cine de ficción. —

El alcalde *tendrá*
distribución en
septiembre de 2014.