

ARTES + MÉDICO



+Rodolfo Domínguez, Karen Martínez y Brandon López, los tres actores de *La jaula de oro*, ganaron el premio “Una cierta mirada” en Cannes.

Fotografía: Nur Rubio Sherwell

LA JAULA DE ORO DE DIEGO QUEMADA-DIEZ

CINE FERNANDA SOLORZANO

En las calles de un barrio hacinado, un muchacho de mirada dura rebasa perros que ladran, a niños que le disparan con rifles de plástico y a policías que cuidan la zona con armas idénticas pero reales. En otro lugar del mismo vecindario, una muchacha entra a un baño público. Decidida se corta el pelo a tijeretazos, cambia su brassier por una venda que le aplana los pechos, se echa encima una camiseta, y esconde sus ojos grandes con una cachucha negra. Hasta ahí queda claro que quiere pasar por

hombre. Lo que no se explica fácil es su última acción. Antes de salir del baño saca una caja de pastillas anticonceptivas y se lleva a la boca la primera del paquete. Titubea un segundo, sugiriendo que es parte de un plan.

Desde estas primeras secuencias, la película *La jaula de oro* captura los momentos en la vida de un migrante centroamericano en los que se empalman lo cotidiano y lo casi inconcebible. Aquellos que atraviesan México montados en el tren conocido como la Bestia lo hacen menos desde la incertidumbre que desde la certeza de que vivirán momentos espeluznantes. Las mujeres, por ejemplo, prevén que serán violadas en un punto del trayecto. Un anticonceptivo por lo menos les evita una catástrofe más.



+Quemada-Díez, el director, trabajó anteriormente con Ken Loach.

Fotografía: www.lajaulaoro.com

Lo pragmático de la medida pone los pelos de punta. Solo una escena que la muestre así—sin dramatismos ni aspavientos— hace justicia a lo brutal de su resignación.

Exhibido hace unas semanas en el festival de cine de Cannes, el primer largometraje de Diego Quemada-Díez es la historia de tres muchachos—Juan y Sara y Chauk— que se acompañan en el viaje sobre el lomo de la Bestia. El espectador, a su vez, los sigue y alcanza a darse una idea de la variedad de peligros, vejaciones y ataques a los que se somete un migrante en

y tramas que lo despojan de atributos que no estén relacionados con su deseo de escapar. Ejemplos también centrados en la migración centroamericana, *Sin nombre*, de Cary Fukunaga o *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, de Luis Mandoki, se narran desde una mezcla de épica y melodrama que ponen una distancia insalvable entre sus protagonistas y el espectador. Al mostrarlos siempre vulnerables y solo en escenas de explotación y miseria, los convierten en víctimas sin carácter y hasta sin sentido común.

La jaula de oro captura los momentos en la vida de un **migrante centroamericano** en los que se empalman lo cotidiano y lo casi inconcebible.

su camino a Estados Unidos a lo largo de, más o menos, un mes. Obviando el riesgo de caer en las vías o de no resistir el clima, el hambre o la sed, *La jaula de oro* muestra encuentros con algunos depredadores que esperan el paso del tren: policías de migración con ética de asaltantes, civiles que interceptan al tren con la complicidad del conductor, pandillas que van solo por las mujeres, secuestradores que extorsionan a los contactos de los migrantes en Estados Unidos, y, en la frontera del norte, los legendarios *minute men*: francotiradores civiles que le ahorran a la *migra* las molestias de la deportación.

Con todo y su contexto—y a que toma su título de un corrido de Los Tigres del Norte sobre la falsedad del *sueño americano*—, llamar a *La jaula de oro* cine “de migrantes” sería encasillarla en un género limitado. Las películas de ficción que describen las vidas difíciles de quienes cruzan la frontera de manera ilegal suelen caer en una paradoja: la de querer *humanizar* al migrante a través de caracterizaciones

A diferencia de ellas, la película de Quemada-Díez da prioridad a la existencia de sus personajes—que no es sinónimo de perfil psicológico, estrato socioeconómico o drama personal—. De Juan y Sara solo se sabe que vienen de Guatemala, de un lugar donde siempre se oyen sirenas de patrulla y cercano a un basurero sobre el que vuelan zopilotes. De Chauk, todavía menos. Un indígena que no habla español, se acerca a los otros dos ya que llegaron a Chiapas. Reservado, Chauk va encontrando la forma de hacerse entender por Sara: Juan, celoso, lo aleja y lo llama “indio”. Lejos de plantearse como un triángulo amoroso, la relación entre los tres sirve para dar pistas sutiles sobre sus pasados. Juan tiene un caparazón duro y finge que nada lo afecta; Chauk es observador y paciente; Sara, más práctica, sabe mediar entre ellos. Sus conversaciones son mínimas y libres de sentimentalismo. No derrochan emociones ni se muestran de más. No hablan siquiera de sus

motivos o expectativas. Se comportan como se esperaría de quien deja todo atrás y sabe que arriesga la vida.

Quien vea *La jaula de oro* entenderá por qué el jurado de la sección “Una cierta mirada”, donde compitió en Cannes, dio un premio en conjunto a los tres protagonistas: los guatemaltecos Brandon López y Karen Martínez, y el chiapaneco Rodolfo Domínguez. Elegidos por Quemada-Díez entre tres mil niños de Guatemala y otros tres mil de Chiapas, los tres prestan a sus personajes formas de ver la vida fundamentales para la trama: López y Martínez, como Juan y Sara, crecieron en la llamada zona 3 de Guatemala: una de las más peligrosas y que alberga al vertedero de basura de la ciudad. Domínguez, por su lado, hasta hace poco solamente se comunicaba en tzotzil.

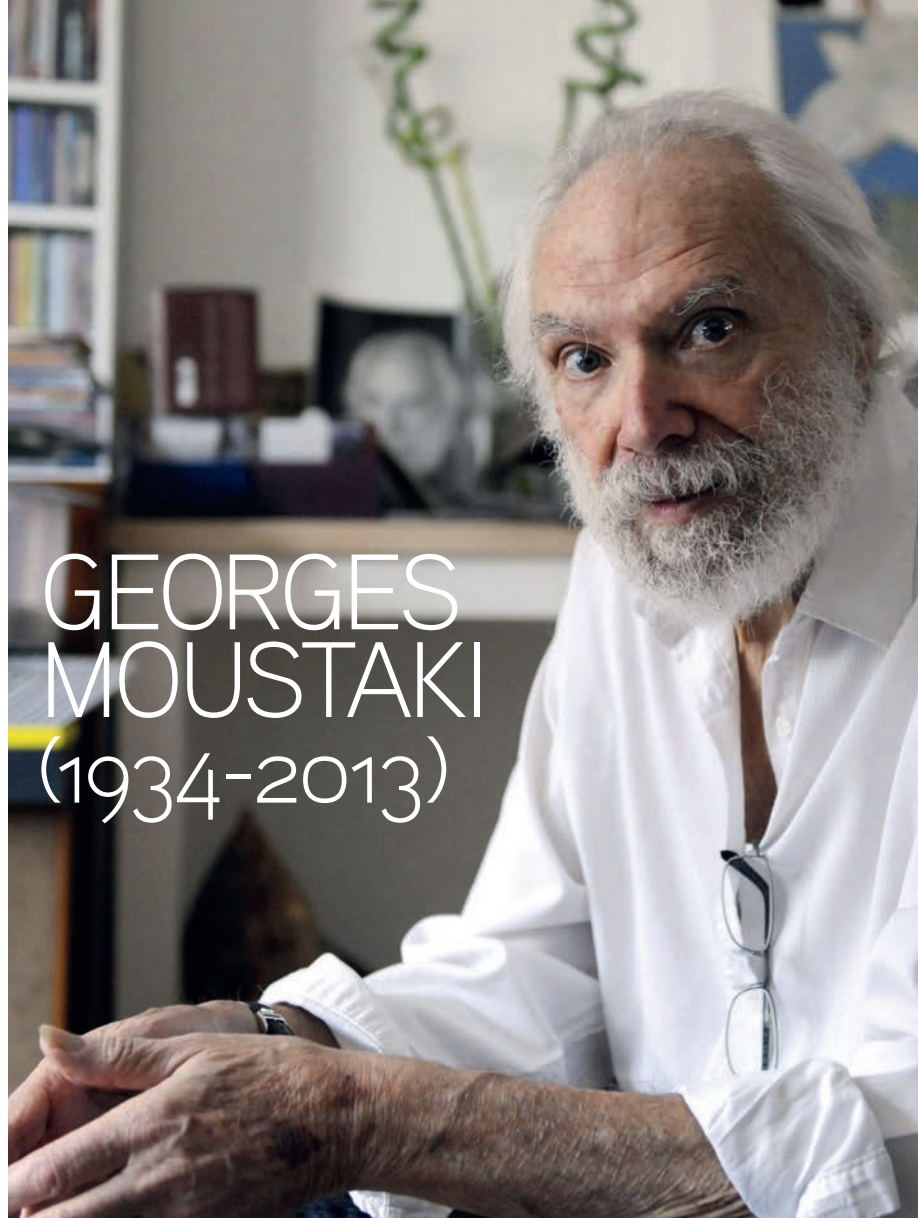
Aunque los tres han vivido de cerca pobreza y marginación, en sus muchos planos cerrados muestran la vitalidad y firmeza de quienes buscan rebasar esos límites. La decisión del director de elegir actores no profesionales que aporten a la película experiencias de su propia vida remite al trabajo del inglés Ken Loach, con quien Quemada-Díez trabajó como asistente de cámara en tres de sus películas: *Tierra y libertad*, *La canción de Carla* y *Pan y rosas*. Lo mismo puede decirse de la inclusión de migrantes reales en el rodaje de la película, y del hecho de que *La jaula de oro*, como las películas de Loach, haya sido filmada respetando el orden cronológico del relato. Sin embargo, aunque su estructura es lineal, *La jaula de oro* parece moverse sobre un eje en espiral: en ciclos, Juan, Chauk y Sara son obligados a bajar del tren, pasan por un episodio que los pone en situaciones límite, y luego se trepan de nuevo. Cada vez que reaparecen en el techo de la Bestia algo en ellos es distinto, ya no se diga su relación. También el espectador es otro: ha pasado de ser testigo de su viaje a especular sobre sus vidas, preguntarse por su futuro y a resistir la sola idea de perderlos por ahí.

Para dar forma al guion Quemada-Díez entrevistó a cientos de migrantes. Se agradece que los testimonios no dieran lugar a un montón de viñetas, sino

que se noten filtrados en el diseño de producción, en la elección de locaciones y hasta en imágenes que, por armónicas, atrapan la vista pero acaban revelando otra cara de la adversidad. Por ejemplo, el momento en el que el tren sale de un túnel oscuro tapiado de cuadrados naranjas que reflejan los rayos del sol. Es decir, pedazos de cartón que los migrantes sostienen sobre sus cabezas –durante horas, se entiende– para evitar una insolación. Por otro lado hay escenas que podrían parecer herméticas, pero que apuntan a submundos de crueldad y corrupción. Siempre será preferible la sugerencia a la sobreexposición, o al tono periodístico que dan los datos duros. Incluso la aparición breve del sacerdote Alejandro Solalinde se siente como una irrupción brusca al mundo de la película, que en ningún otro momento deja ver los empalmes de la realidad con la ficción.

Por último, pero esencial, *La jaula de oro* no da juego a la violencia explícita. También a contracorriente de otras películas sobre el tema, el guion no se detiene a ilustrar qué sucede con los migrantes una vez que caen en manos de los distintos delincuentes. Por efecto de acumulación –la estructura de espiral– basta que el tren se detenga para que los personajes (y uno con ellos) imaginen lo peor. Por un lado eso la mantiene lejos del terreno en el que se mezclan la denuncia y la explotación. Por otro, da idea de la atención que recibiría en la realidad la desaparición de alguno de ellos: ninguna.

Al final de la secuencia de créditos, la película agradece a los seiscientos migrantes que participaron en ella en su paso hacia Estados Unidos y los menciona a cada uno por nombre y apellido. (Es probable que para entonces no quede gente en la sala: triste ironía final.) Perturba pensar que muchos de ellos participaron en las escenas que muestran sus posibles destinos: despojo, maltrato y secuestro. Esa disposición a ensayar sus propias muertes es la misma que expresa tan bien la secuencia de la niña y la pastilla, el arranque de la película. *La jaula de oro* hace un retrato sobrio de ese estoicismo, y devuelve a sus personajes la dignidad que otras películas terminan por pisotear. —



GEORGES MOUSTAKI (1934-2013)

MÚSICA ANDREA MARTÍNEZ BARACS

e

scuroso que este cantante tan querido en Francia haya aprendido la lengua francesa en la escuela, merced al sistema de liceos franceses en el mundo, abiertos a los alumnos locales. Judío sefaradita, su nombre fue en algún momento italianizado (se llamaba Giuseppe Mustacchi) y parece que en su casa se hablaba italiano. Su abuelo había llegado de Istanbul a Corfú, la familia tenía nacionalidad griega aunque Giuseppe o Jusef nació en Alejandría, Egipto. ¡Un auténtico mediterráneo! Fue un Solal (el deslumbrante y dramático personaje sefaradita de Albert Cohen, originario de

una isla griega) despreocupado, *nonchalant* como él mismo se definía. Sus padres tenían una librería, centro de reunión en esa ciudad cosmopolita y refinada que era Alejandría antes de la Segunda Guerra Mundial. A su abuelo le dedicó una de sus canciones más llanas y de tono más sincero:

Por ti y para ti toco, Abuelo, y
[para así
devolverle al presente todo lo que
[ha pasado
porque ya es el francés lo único que
[hablo
y estas canciones mías nada te han
[de decir.

Y le anuncia:

Y al cabo acabaré por parecerme
[un día



Fotografía AFP



+Le métèque
(1969).

Su carrera parece haberle ocurrido a pesar suyo: a los 18 años lo apadrinó Georges Brassens (1921-1981), el gran cantautor francés, anarquista de pueblo, trovador medieval. Moustaki en su honor adoptó el nombre de Georges. Él mismo declaró en unos recuerdos escritos al final de su vida (*Petit abécédaire d'un amoureux de la chanson française*): “Fue demasiado bello. Fue demasiado pronto. Fue demasiado.” Escribió en esos primeros años buenas canciones para varios cantantes de primera línea: Piaf, Yves Montand, Tino Rossi, Serge Reggiani, entre otros. Fueron grandes éxitos, en particular la famosísima “Milord” que cantaba Piaf. Ya entonces había hecho suficiente dinero para dedicarse a lo que siempre había predicado y terminó haciendo siempre: soñar, viajar, amar, componer y tocar libremente, abanderar modestamente causas democráticas de la época.

Cuando se le acabó el dinero comenzó a cantar por su cuenta, canciones que compuso para sí mismo, en la escena musical parisense y tuvo mucho éxito, en particular con la que fue la presentación pública de su persona, “Le métèque” (algo así como “El extranjero”):

Con mi carota de meteco
judío errante, pastor griego,
y el cabello a los cuatro vientos,
llegaré, mi dulce cautiva,
alma gemela, fuente viva,
a beber de tus veinte años
y te seré como un hermano
o soñador o adolescente,
lo que te parezca mejor,
y así de cada día haremos
toda una eternidad de amor
y de vivirlo moriremos.

El imberbe Jo Moustaki de Piaf era ya el joven-viejo Georges Moustaki. Sus canciones más amadas son unas treinta, todas de esa nueva etapa, cuando Moustaki se reinventó en esa estampa de greñudo canoso, de viejo desmentido por la juventud de su cuerpo

esbelto, por la seducción de sus “ojos deslavados”, como él mismo los describió, y de sus finos rasgos, ocultos por barbas y bigote desde temprana edad y hasta el final. Un náufrago mediterráneo. El siguiente Moustaki, en rápido tránsito de joven-viejo a viejo-viejo (aun prematuramente), que vivía en gran medida de su pasado —a pesar de su ampliación territorial hacia Brasil sobre todo y de varios discos más, poco notables—, interesa más a su círculo personal.

Ese joven-viejo de voz dulce y sosegada pintó el eros de las jóvenes francesas, seudofrancesas y por extensión, del resto del mundo. Enfocado por elección en las adolescentes, cantó sus enamoramientos dentro de una estética mediterránea, de mar, sol y arena en la piel, los puertos, la evasión, el amor a los viajes, el viento en el mar, las islas. Sus canciones amables y perfectas en su género, bien rimadas (sobre todo alejandrinos, con su cesura indolora, correcta) y bien construidas, son la obra de un alumno aventajado de escuela francesa, de un joven extranjero “enamorado de la canción francesa”.

La primera persona es esencial para estas canciones de amor: Moustaki habla de su vida, se describe, la canción es su vehículo personal. Cuando habla de un nosotros, ya estamos junto a él. Las canciones tocan así una nota narcisista, del cantante y de su escucha, componente de la emoción amorosa.

Moustaki escribió un canción (“La carte du Tendre”) que parece un poema clásico y es un complemento digno para un divertimento francés del siglo XVII: *La carte du Tendre*, *El mapa del Tierno* (originalmente *El mapa de Tierno*), alegoría geográfica de las diversas trayectorias posibles del amor, con todo y *Billets doux*, las Islas de la Infidelidad, el Desierto de la Costumbre, el Lago de la Indiferencia y la Tierra prometida del Olvido.

No tuvo la talla de los grandes pero sus canciones conmovieron a las chicas. Estoy segura que muchas lo recordarán como un amor de adolescencia. —

Versiones de Aurelio Asiain
de las letras de Moustaki.

a esa foto en que posas como
[un antepasado.

lo que Moustaki aceleró con sus lenguas barbas.

Es curioso también que este cantante de las adolescentes fue marcado de por vida por mujeres mayores. A los veinte años se casó con una mujer que le llevaba cinco años y tuvo a su hija Pia. A los 24 años fue voluntariamente engullido por Édith Piaf, entonces de 42; por un año fue su amante y la acompañó en sus giras; fue visto en el entorno de la diva como el gigoló de Piaf, con su hermosa cara juvenil, tan despejada. Huyó y deseó nunca ser famoso. Otra de sus mujeres, al menos como imagen para el público, fue otra cantante de voz excepcional, Barbara, cinco años mayor que él.

BIENAL DE VENEZIA

MATERIALIZAR Y DESMATERIALIZAR, LA REPRESENTACIÓN

ARTES

MARÍA VIRGINIA
JAUÀ

76

LETRAS LIBRES
JULIO 2013

Ias grandes civilizaciones tienen un momento de esplendor y luego uno de decadencia. La nuestra, en cambio, se ha extendido en el tiempo y ha prolongado su existencia fagocitando, reciclando, incorporando, expoliando, consumiendo al otro, al sí mismo, colonizando y descolonizando su propio trayecto, su propio relato.

Esta podría ser la descripción de la selección oficial de la actual edición de la Bienal de Venecia expuesta impecablemente en el Arsenale y en el pabellón central de los Giardini, curada por Massimiliano Gioni. Una exposición con aciertos, pero que en

términos generales adolece de cierta frivolidad.

Il Palazzo Enciclopedico es el título de la 55 edición de esta Bienal, y responde a una vocación por el saber, por ampliarlo, por sumar los conocimientos de otros y de lo otro: de las culturas africanas, de las experiencias místicas, del autismo, de los inmigrantes, de los trastornos de personalidad, del coleccionismo, de las perversiones sexuales e incluso de los criminales, y ahí, al lado de “lo otro”, se ha incluido a la mujer (algo inquietante).

II

Dos obras de Lara Almarcegui componen el pabellón español. La primera ocupa toda la primera planta, y pertenece a la serie “Materiales de construcción”, el resultado de separar los materiales usados para la edificación del recinto que alberga la

obra de marras. La artista “descompone” cada uno de los elementos de la construcción: ladrillo, cemento, grava, mortero, madera, arena, cristal, teja, acero, y los reparte en la sala en “montones” según los metros cúbicos empleados. La segunda obra, ubicada en un altillo, pertenece a la serie “Descampados” y es un video que registra uno de los pocos espacios de la zona que queda sin urbanizar. El título: *Guía de La Sacca San Mattia, la isla abandonada de Murano, Venecia*.

Lo más interesante en la obra de Almarcegui es su capacidad de trasladar el tiempo. Al “descomponer” el edificio en sus materiales y “rellenarlo” con su propio contenido, la artista logra que el inmueble esté doblemente presente tanto en su forma edificada como deconstruida. Da cuenta de un presente que alberga en su interior su pasado —como materiales dispuestos para una construcción que ya ocurrió—, y también su futuro —como escombros.

Un “mecanismo lleno de sutilezas para generar un tiempo potencial”,* la llamó Cuauhtémoc Medina. En la obra de Almarcegui hay de cierto

* Lara Almarcegui, 55 *Esposizione Internazionale d'Arte*, Turner, 2013, p. 27.

➤ De la serie “Materiales de construcción” de Lara Almarcegui.



influencia de Smithson, pero ella no parece operar bajo la fuerza entrópica –ni bajo ninguna ley de la naturaleza–. Al contrario de lo que sucede con la entropía, en la obra de la española todo está medido, calculado, descompuesto en metros cúbicos y elevado a un nivel escultórico, casi escenográfico. Ahí hay una materialización por vía de la descomposición que puede tener una lectura crítica hacia la construcción misma, hacia la institución, hacia las políticas económicas y urbanísticas, pero no se sujeta necesariamente a esta interpretación.

Resulta inquietante que a pesar del acierto en la elección de la artista y del curador, Octavio Zaya, el pabellón español haya desatado polémicas en los medios y en un sector de la comunidad artística en España. Por una parte, se ha hecho una lectura asociada al *boom* inmobiliario que no se encuentra en la intención de la artista, y por otra, se ha subrayado el supuesto alto costo de “Materiales en construcción”. Aunque ninguna obra puede escapar a la lectura de su tiempo, los medios han atendido de manera sesgada y poco documentada el costo de la obra, cuando ha sido uno de los pabellones más austeros y uno de los más logrados de la Bienal.

III

Sin embargo, de lo que me gustaría hablar aquí es de *Cordiox*, la pieza que Ariel Guzik creó para el pabellón mexicano, ubicado en la antigua iglesia de San Lorenzo.

A diferencia del pabellón español, cuya apuesta es mostrar la abolición del tiempo en el estado bruto la materia, el pabellón mexicano propone un acercamiento sutil a través del sonido, respecto al espacio arquitectónico de la iglesia donde se encuentra la obra y de lo que ahí resuena, de lo que ahí pudo resonar en el pasado o de lo que podrá seguir vibrando.

La antigua iglesia de San Lorenzo, cargada de acontecimientos musicales felices pero también de hechos desgraciados, acoge a *Cordiox*, un instrumento delicado, mas no inocuo, que por medio de la tensión de las cuerdas y del soporte de la madera hace posible activar la potencia resonadora del recinto.

Cordiox es un instrumento complejo, imposible explicar aquí todos los elementos y los procesos que en él ocurren. Ahí no hay imágenes, no hay relato. Ahí solo hay sonidos “recogidos” del ambiente y devueltos a ese espacio en donde se dice que Vivaldi ensayaba sus obras, y en donde quizá se produjo parte de la evolución que, en la historia de la música, condujo de la afinación pitagórica al uso de los armónicos.

Resulta curioso que mientras la selección oficial apuesta por una “visión enciclopédica” que pretende incluir los saberes místicos y religiosos de otras culturas en el enorme compendio de la cultura “occidental” –y que solo puede aspirar a la representación un tanto banal y descontextualizada–, la pieza de Guzik no busca nada fuera de sí. Tampoco busca representar la experiencia sino que la produce y la entrega en estado “puro”.

Cordiox es el resultado de esa experiencia sutil de la propia vibración interior de los escuchas y de cada objeto en el espacio. Quizá no haya acto más político ni más potente en términos de arte que ese “ordenamiento silenciador” del inabarcable ruido del mundo, y la búsqueda de la empatía por medio de la vibración. Aquí la fuerza entrópica juega un papel importante. Es ella la que “reordena” las vibraciones para emitir un sonido apenas audible.

Es de celebrarse que el proyecto de Guzik, junto a la curadora Itala Schmelz, haya sido el elegido. Y aunque el arte no debe buscar premios ni distinciones, si algún pabellón mereció ganarlo fue este. No solo por la belleza delicada y precisa de la pieza, por los años de investigación que hay detrás, por su implicación con la historia del recinto, por su respeto no hacia las ruinas de nuestra cultura, sino hacia lo que ella ha dado y sigue dando a la vida, por su enorme fuerza etérea, por su desafío frente a la vulgaridad y a la insensatez del consumo cultural, y porque finalmente si hay arte, está justo ahí, en la potencia ética convertida en armonía –más allá de los relatos y de las ideologías– contenida en un espíritu libre, laico, musical que resuena entre las cuerdas y el cristal. –

Frontera adentro

Frontera adentro propone un diálogo sobre migraciones y temas relacionados desde la perspectiva de autores inmersos en la experiencia de ser, estar y transitar, aquí y allá. Esta bitácora es coordinada por Alexandra Délano.

<http://letraslib.re/16eoloc>



#Monterrey307

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

Toro salvaje:

secuencia de créditos