



ARTES+ MEDIOS

74

LETRAS LIBRES
JULIO 2014

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: el de un médico forense y el 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 una 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. Titulado “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 “retrógrada” 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 anticentralismo 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 la libertad artística sin exhibir la vulnerabilidad de un personaje. A mayor margen de licencia creativa, más grande es la responsabilidad de emplear los recursos que le ofrece su pariente, el cine de ficción. —

Narco cultura y *El velador* pueden verse en YouTube; *El alcalde* tendrá distribución en septiembre de 2014.



Ilustración: LETRAS LIBRES / Kim Dong-kyu

MEDIOS

PABLO DUARTE

*Chiefly his reflection, of which the portrait
Is the reflection once removed.*
—John Ashbery

1. La conversación que incluye la palabra *selfie* —distinguida por el *Oxford English Dictionary* como la palabra del año en 2013— por lo general se dirige hacia el reproche. No necesariamente hacia una condena de ferocidad iconoclasta; es más común que el desagrado se exprese con ironías y sutilezas. Aunque no siempre, al *selfie* o se le canta con entusiasmo o se le adjunta el regaño.

Como producto de importación, *selfie* no es un vocablo grato al paladar.

El apócope en diminutivo del término para referir a un autorretrato viene acompañado de una musicalidad tipluda que molesta. La entonación propuesta por el uso precisa que se sostenga la /i/ un poco más al final de la palabra, como anunciando su llegada. Inevitable, ya está uno reprochándole al término que, dicho como lo dicta la convención, se oye espantoso.

Según el OED, el registro escrito más antiguo de la palabra en su acepción actual apareció en un foro de la Australian Broadcasting Corporation el 13 de septiembre de 2002. El contenido del breve párrafo en que aparece es el relato de un traspíe provocado por la embriaguez y la documentación de herida consecuente. Según Judy Pearsall, directora editorial del

diccionario Oxford, el inglés australiano tiene la costumbre de emplear el sufijo *-ie* para hacer diminutivos de palabras de uso común, una práctica que robustece la hipótesis de que dicho registro de un golpe contra un escalón en 2002 coincida con el origen escrito del término que ahora puebla el imaginario autorreferencial.

2. Que se sepa, Cristo solo tuvo tiempo de realizarse tres *proto-selfies* en vida. Uno ayudado por Verónica, que le secó el rostro mientras él sufría cargando los maderos. El otro, discutible, casi no califica como tal, porque el sudario lo envolvía ya muerto. Y el tercero del que se tiene noticia fue enviado por él, relata la leyenda, a un rey de Edesa que le escribió una carta pidiendo auxilio con algún padecimiento. El rostro impreso en una sábana era milagroso y se perdió en el saqueo de Constantinopla.

3. Hijo de la tecnología portátil y la compulsión, el *selfie* no entra dentro de las preocupaciones de James Hall en su muy completa historia cultural del autorretrato (*The self-portrait. A cultural history*, Thames and Hudson, 2014). A él le preocupan más los derroteros de una técnica y un género particular, y si bien le dedica tiempo y análisis a esculturas y otras manifestaciones del autorretrato fuera del bastidor o el muro, el grueso de sus consideraciones las enfoca en la pintura. Su explicación es paciente y pedagógica—cada capítulo hace la cuenta de lo revisado hasta el momento y expone los temas por venir; una historia cultural que busca ubicar el ejercicio de retratarse en el sitio que le corresponde: la zona de trasiego de la identidad de una época—. El autorretrato, dice, es “producto de la imaginación y la memoria”. A lo largo de los capítulos refuerza esta aseveración contraintuitiva y la complementa con un par de ideas que se repiten. La primera viene de Plotino: según el griego los autorretratos no se pintan mirando un espejo sino adentrándose en el ser. La segunda, una frase hecha, atribuida en una antología de anécdotas a Cosme de Médici: “Todo pintor se pinta a

sí mismo.” Aunque la idea detrás de este casi lugar común ha sido denostada tanto como repetida, sirve como un punto de tensión conceptual a lo largo de libro. Las anécdotas reciben de estas y otras ideas sobre la concepción del autorretrato a través de la historia una densidad renovada: no son meras ilustraciones para completar un panorama sobre el oficio de pintarse a sí mismo. Son episodios decisivos para la formación de la identidad.

4. Bak, escultor del faraón, talló su autorretrato en cuarcita alrededor del 1300 antes de nuestra era. Aparece junto a su esposa Taheri y se le ve panzón, como correspondía a los prósperos.

“La humildad conspicua —dice Hall— es un tópico común del autorretrato medieval.” No solo eso, también un humor de caricaturista mordaz. Hildeberto se dibuja junto a su asistente Everwino justo al momento de lanzar una pedrada contra un ratón que lo distrae. “Maldito seas, ratón...”, dice el libro que ocupa al monje en el retrato.

El crítico Jerry Saltz destaca al famoso autorretrato de Parmigianino ante un espejo convexo como su “protoselfie” favorito. La mano extendida, deformada por la proximidad al espejo, casi como si extrañara el teléfono portátil, lo vuelven una afortunada anacronía.

En la urbe imperial de Núremberg, Adam Kraft se incluyó como pilar que sostiene una casa sacramental de veinte metros de alto. El retrato tamaño real de este trabajador de la construcción asume el mismo gesto que Atlas salvo por el esfuerzo en las facciones: casi como si no se enterara de que encima tiene una estructura sólida, la carga con un rostro cercano a la placidez.

En un tiempo en que las mujeres por decreto tenían que limitarse a pintar solo géneros menores, y en algunos casos ni eso, la pintora Sofonisba Anguissola era una celebridad: maestra de pintura en la corte de Felipe II, elogiada por Vasari y tenaz autorretrata.

Es de casi todos conocido que Caravaggio incluyó su rostro en la cabeza cortada de Goliat.

El pelirrojo Giovanni Caroto, en su perturbador autorretrato, se muestra sonriendo y orgulloso con un dibujo en la mano. En el folio, un dibujo infantil—todo cubos, líneas y desproporción— idéntico a los que ahora tapizan refrigeradores.

Arcimboldo, famoso por las réplicas que ha inspirado, se pintó a sí mismo como un “hombre de papel”.

Los más de cuarenta autorretratos que Rembrandt realizó en cuatro décadas, escribe Hall, “crearon su fama tanto como la reflejaban”.

Van Gogh es quizá el más obvio de los autorretratistas, y su retrato con el vendaje sobre la oreja, un lugar común. Menos conocida es la taza chorreada con la imagen de su rostro que Gauguin, contraparte del deseo de Vincent, realizó después de la fallida estadía en Arles.

Y podríamos seguir.

5. Hall denuncia el “mito del espejo renacentista”: esa idea que sostiene que antes de la aparición de tales superficies reflejantes —entonces hechas de vidrios curvos o metales pulidos— apenas si existía el autorretrato. Su análisis de los ejemplos medievales hace tambalear el mito: si bien limitado, sí era una práctica vigorosa y, casi, hasta entusiasta. El espejo, aún así, fue un parteaguas en la práctica de la exploración de uno mismo. El primer teléfono celular con cámara, por decir algo, apareció en el año 2000 en Japón, tras varios adelantos decisivos hacia el final de la década de los noventa.

6. La imagen más sencilla de todas es la de Narciso; se repite tanto que pierde fuerza. Se usa para explicar el fenómeno con tal asiduidad; es tan perfecto sinónimo que su pertinencia da un pellizco de sospecha. El Narciso bello, bucólico y entregado a sí mismo se antoja algo rebasado. Quizá no haya mejor variante actual de ese iluso que se enamora de su reflejo que la de quien una noche de 2002, embriagado, se abrió el labio al tropezar y decidió que sería una buena idea sacar una foto y compartirla. —



In a silent way: una disección

78

MÚSICA **DARÍO BERNAL VILLEGAS**
GABRIEL LARA VILLEGAS

[Léase disco en mano.]

I
18 de febrero de 1969. La cita es a las 10 de la mañana. La lista dice: Miles Davis, Wayne Shorter, John McLaughlin (recién llegado del Reino Unido), Chick Corea, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Dave Holland y Tony Williams. En plena cruda de heroína, Miles desayunó un café y media cajetilla de cigarros. Teo Macero, productor, los recibe en La Iglesia (207 East 30th Street, NY). Gente más o menos importante ha pisado el estudio de Columbia. La cabina está lista.

El grupo es una mezcla del segundo quinteto de Miles (Shorter, Hancock, Williams) y su nueva alineación (McLaughlin, Zawinul, Corea, Holland). A petición de Miles, Zawinul llega al estudio con material nuevo bajo el brazo. Una de sus partituras se llama “In a silent way”, que Miles pulirá e integrará a otra llamada “It’s about that time”. Juntas habrán de ocupar el lado B del vinilo. *In a silent way* será también el título del álbum.

[Favor de darle *play* a la rola.]

II
Pensada como una forma sonata por Macero, la estructura general de *IASW* es un ABA, donde la tercera sección es un vil *copy & paste* analógico. La

estructura no es suficiente para considerarla una sonata, pero ciertamente existen paralelos: alude en tanto que la segunda sección contrasta con la primera y funciona como molde para la improvisación (o desarrollo), pero dicha sección no gira alrededor del tema principal. Por supuesto, al ser una mezcla de dos composiciones distintas, *IASW* no tiene que ser una sonata. Es solo que la forma sirve para comprender la pieza.

“Pude escuchar que la melodía que Joe había escrito”, escribe Miles, “—escondida entre los escombros—era realmente hermosa”. En la pieza que Miles depuró, el tema se repite cuatro veces: dos en la guitarra, uno en el saxofón y uno más en la trompeta. La sección entra en el tipo de piezas que Miles llamaba *tone poems* o poemas tonales: “composiciones sinfónicas de un solo movimiento con títulos programáticos” cuyos “estados de ánimo sugeridos por los títulos son descritos mediante paisajes sonoros” (Jarno Kukkonen, *Early jazz rock: The music of Miles Davis, 1967-1972*).

El género fue ensayado por Davis y sus músicos en más de una ocasión y, apunta Kukkonen, su ambiente de ensoñación fue creado a partir de tempos lentos, texturas colorísticas, la repetición de una frase melódica y el uso del pedal. En teoría musical, un pedal o *drone* es una nota —a menudo proveniente del bajo— que se sostiene independientemente del movimiento de la

armonía y es capaz de crear un centro tonal muy fuerte. Algunos ejemplos: “Free fallin’”, de Tom Petty; “Venus in furs” de Velvet Underground; o la magnífica “All my friends” de LCD Soundsystem. La cítara es un instrumento natural para hacer pedales en la música india. Miles usó el pedal previamente en “Paraphernalia” y “Country son” (*Miles in the sky*, 1968) y “Tout de suite”, “Petits machins” y “Filles de Kilimanjaro” (*Filles de Kilimanjaro*, 1968).

El pedal en mi con arco en el contrabajo funciona como un amplio lienzo blanco sobre el cual se dibujan tema y adornos. El tema, en mi mixolidio, posee un aire melancólico —por poco: y sombrío— producto de sus notas tenidas, su buena respiración entre frases y su pausa; pero también dota de cierta calidez el ambiente por su alta consonancia. (Se parece un poco a estar enamorado.) El tema es repetido por John, Wayne y Miles con normalidad, salvo por una delicadeza en la cuarta repetición: la trompeta es reduplicada. Se trate de un *overdub* (o uso de dos grabaciones sobrepuestas) o un unísono (ejecución de las mismas notas entre dos instrumentos), es difícil saberlo, pero en cualquier caso funciona para realzar la emotividad del tema.

Contrario a la tónica de los demás instrumentos, el piano eléctrico de Hancock se vale más de la disonancia para colorear el tema. Oportunista, aprovecha las pausas de las frases



para comentar, y en ocasiones retoma pequeños motivos del tema principal para contestar, como en el minuto 1:09 o 1:59.

Es como un lento atardecer de verano. Y lo que viene es más bien la borrachera de un hombre solitario.

III

El cambio de la segunda sección es abrupto en varios niveles: hay mayor actividad rítmica, el tempo está bien marcado, hay segmentos de improvisación. Esta sección B se compone a su vez de tres *vamps* (figuras repetitivas tocadas sobre uno o varios acordes): uno marcado por el bajo (v1), otro por el piano (v2) y uno más por el bajo y el órgano (v3). v1 —figura de tres notas— es el más estático de todos; v2 es una serie de acordes descendentes que gritan siglo XX; y v3 —el más complejo de todos— postula un ritmo funkeado. A lo largo de la sección hay un repetido uso de lo que Miles y su grupo llamaron *time-no-changes*: un fuerte hincapié en la sección rítmica y cierto desprendimiento de la armonía. Ejemplo previo: “Pinocchio” (*Nefertiti*, 1967), que durante algunos compases se deshace del piano.

Hay en la sección cuatro solos: trompeta, guitarra, saxofón y trompeta. El pausado fraseo de esta última es típicamente milesiano. Poco tiene que ver con, digamos, el estilo atiborrado de Charlie Parker o John Coltrane. Su solo, sin embargo, es menos tímido

que el de John McLaughlin, quien elabora dos o tres notas para después replegarse, aumentar la frase, siempre a un volumen apenas audible. McLaughlin alarga las notas, se desfasa del tempo: es un tipo un poco raro. El soprano de Shorter, en cambio, fluye sin temor. Sus frases son más libres, intensas y articuladas.

Lo sabroso llega con el segundo solo de trompeta, al que le corresponde el clímax de la pieza (v3, anunciado cinco minutos atrás y luego difuminado), y que estalla en el minuto 13:10 con los batacazos atómicos de Tony Williams. Hasta entonces, el chico solo se había dedicado a marcar el beat con un *rim click*, o golpeo con la baqueta al aro del tambor. Pero en el minuto 13:10, Miles suelta la rienda del grupo y escupe todas las influencias que lo volvían loco en aquel entonces: James Brown, Jimi Hendrix y Sly and the Family Stone (*Miles: La autobiografía*).

De ahí que los segundos climáticos del tema “In a silent way” destilen un poco de rock y un montón de funk —o, digámoslo en una palabra, *groove*.

(Paréntesis: Breve decálogo del *groove*:

1. El groove es una sensación, no un estilo musical definido.
2. El groove es una abstracción no definible, pero sí identificable y hasta decalorable. Como la literaturidad o la quesadilla sin queso.
3. El groove es más una disposición al baile que al trance.

4. El groove se parece un poco a las olas del mar —un mar relajado, azul o verde, quizá transparente.

5. El groove, sin embargo, es histórico y sus inicios pueden ser rastreados en la música tradicional de algunas naciones africanas. De ahí que

6. El funk africano esté *repleto* de groove.

7. Gente con mucho groove: Fela Kuti, Brushy One String, The Jimmy Castor Bunch, las percusionistas acuáticas de las Islas Banks, en Vanuatu, etcétera. Si no los conoces, búscalos ahora mismo. Ellos sabrán explicarte mejor qué demonios es el groove.

Fin del paréntesis.)

A partir del clímax, el piano eléctrico adquiere mayor actividad y los instrumentos ejecutan con más vigor para luego disolverse hacia la sección final de la pieza que, ya lo dijimos, es un *copy & paste* de la primera. Lo que al principio era melancolía, ahora es alivio.

IV

El grupo sale del estudio a las 13:30 horas del mismo martes 18. ¿Satisfechos? Quién sabe, pero la batalla suscitada aquella mañana entre tradición e innovación resultó en concilio. La crítica se desvivirá por el producto: “Esta es la clase de álbum que te da fe en el futuro de la música”, escribe Lester Bangs. La función del crítico, sin embargo, ha sido desestabilizada: el de rock no sabe cómo decir lo que el de jazz sí, y viceversa. El rock y el funk se han nutrido sabrosamente de la relativa arbitrariedad del jazz, y el jazz se ha electrificado un poco más.

Muchos le atribuyen la electrificación del jazz a Miles, y Hancock prefiere asignárselo a Williams y su grupo Lifetime (“La música más estruendosa que escuché en mi vida”, dice). Ninguno tiene la razón completa: la electricidad del jazz es, como casi todos los saltos que da el arte, producto de una colectividad. ¿Cambió el lenguaje musical? Ciertamente, pero esa discusión le pertenece a otro texto. El salto, mientras tanto, sigue produciendo sonrisas y, para quien lo escucha con atención, escalofríos. —