

●jopineal. Cine y pensamiento●



Año 1 • Núm. 1 • Julio a Diciembre 2021

ISSN: en trámite

Ojopineal. Cine y pensamiento



BUAP





Ojopineal. Cine y pensamiento

Revista Cultural Semestral de Cine, Filosofía y
Pensamiento del Colegio de Filosofía de la FFyL-BUAP

Año 1 • Número 1 • Julio a Diciembre 2021
ISSN: en trámite • <http://ojopineal.buap.mx>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

María Lilia Cedillo Ramírez

Rectora

José Manuel Alonso Orozco

Secretario General

Luis Antonio Lucio Venegas

Dirección General de Publicaciones

Facultad de Filosofía y Letras

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

Francisco Javier Romero Luna

Secretario Académico

Ricardo A. Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Araceli Toledo Olivar

Coordinadora de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Directora

Diego Ulises Alonso Pérez

Editor responsable

Erika Mercado Sánchez

Editora del número

Fernando Huesca Ramón

Claudia Tame Domínguez

Ricardo Hernández Lanzagorta

Zvezda Ninel Castillo

David Joel Jiménez

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Año 1, No. 1, Julio a Diciembre 2021, es una difusión vía red de cómputo semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con domicilio en 4 sur No. 104, Colonia Centro Histórico, Puebla, Pue., C.P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Colonia Centro Histórico, No. 229, C.P. 72000, Puebla, Pue., Teléfono 2 29 55 00, Ext. 3540, <http://ojopineal.buap.mx>, Editor responsable: Diego Ulises Alonso Pérez, ojopineal.ffyl@rd.buap.mx, Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2021-090113370000-203, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. Ángel Xolocotzi Yáñez, fecha de última modificación: 05 de julio de 2021.

*Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la publicación.

Portada: Luis Ricardo Ramos Hernández

Formación de interiores : Dulce María Avendaño Vargas

Índice

Año 1 • Número 1 • Julio a Diciembre 2021

ISSN: en trámite • <http://ojopineal.buap.mx>

Sobreinterpretaciones

- El mito del talento de la vedette**
6 *Bellas de Noche* (2016).
Dirección: Miguel M. Delgado
Por Luis Ricardo Ramos Hernández
- El rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política**
10 *Identificación perdida* (2020).
Dirección: Axel Gonzáles
Por *Chispillatronik* (Claudia Castelán)
- El origen, el cosmos y lo valioso**
16 *Huicholes: los últimos guardianes del peyote* (2014).
Dirección: Hernán Vilchez
Por Vladimir Ilich Hernández Gómez
- Los infinitos perfiles del bosque**
24 *Bosque de Niebla* (2017).
Dirección: Mónica Álvarez Franco
Por Diego Ulises Alonso Pérez
- Configuración y desconfiguración de la imagen**
28 *Doce cuadros de relación* (2020).
Dirección: *Los Ingrávidos*
Por Laura Guaque

Revisiones

- Premonición nocturna**
34 *Familia de medianoche* (2019).
Dirección: Luke Lorentzen
Por Gustavo E. Ramírez Carrasco
- Lenguaje, contracultura y resistencia**
38 *Somos lengua. Fragmentos del hip hop en México* (2016).
Dirección: Kyzza Terrazas
Por Fernando Huesca

La melancolía del recuerdo
43 *Con Tepito en la piel* (2010).
Dirección: Emilio Castillo
Por Amanda Rosa Pérez Morales y Gary Manuel Gómez Espinoza

La Libertad del Diablo (2017).
50 Dirección: Everardo Gonzáles
Por Manuel Palacios

Representaciones oníricas y abuso sexual
54 *Agnus Dei. Cordero de Dios* (2011).
Dirección: Alejandra Sánchez
Por Ernesto Espejel Concha

Resignificaciones

Charros contra nazis. Brevísimas historias de la idiosincrasia mexicana
60 *Matria* (2014).
Dirección: Fernando Llano
Por Alan Armas de la Rosa

Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra (2011).
64 Dirección: Carlos Gonzáles García
Por Gema Castillo y Alicia Paredes

Identidades transgénero del tercer cine latinoamericano
69 *Morir de pie* (2010).
Dirección: Jacaranda Correa
Por Enrique Moreno Ceballos

**La verdad de las imágenes y su develación en las apropiaciones.
Un digno retrato a los que ya no están y la configuración de
una memoria alterna en *Hasta los dientes* (2018).**
74 Dirección: Alberto Arnaut
Por José Jayro Bermúdez Martínez

Tempestad (2016).
81 Dirección: Tatiana Huevo
Por Marian Tapia Pérez

Fuentes de las imágenes
84 Por orden de aparición en los artículos

Sobreinterpretaciones

El mito del talento de la vedette

Por Luis Ricardo Ramos Hernández

Bellas de Noche (2016).
Dirección: Miguel M. Delgado

Bellas de noche es un documental de María José Cuevas producido por Netflix en 2016 y homónimo de la sexy-comedia dirigida por Miguel M. Delgado (1975), protagonizado por Sasha Montenegro y Carmen Salinas, que inauguró el género llamado de “ficheras”. Bellas de noche arranca con imágenes de archivo de Lin May en *Tivoli* (Isaac, 1975) y sondeos televisivos del periodismo de espectáculos, la película indaga en los recuerdos de las vedettes de los años 80 Rossy Mendoza, Olga Breeskin, Lyn May, Wanda Seux y Princesa Yamal; *Bellas de noche* las acompaña unos días en el desarrollo de sus proyectos actuales y las convence de mostrar unos últimos bailes y últimas cantadas a cuadro.



En *Bellas de noche* o el mito del talento en la explotación, Olga Breeskin en

stock de video acelerado se prepara para salir al escenario siendo abordada por gente y más gente, cuando paralelamente, brinda una entrevista a César Costa. Olga del presente, todavía rodeada de un equipo de producción, hace cantar al staff (“Todos queremos ver a Olga”) para luego contar que aprendió a hacer de todo, tocar el violín y realizar un trabajo como cualquier otro, pero sintió pronto la insistencia sobre su imagen (“¿Por qué no baila y deja el violín?”), por lo que decidió crearse un personaje. Rossy Mendoza reflexiona sobre la belleza en la que Albert Einstein dijo que tendríamos que vivir todos y exclama después simpática “¡Kikiri miau!”. Rossy rompe la piñata de Betty Boop en el patio de su edificio y cuenta que en la escuela de monjas las enseñaron a bañarse con ropa y que luego le gustó quitársela. Rossy finge pudor de buscarse desnuda en YouTube con el Zayas (“¡Qué grosero!”) y acepta que la coronen reina del tlacoyo. Wanda Seux se coloca un tocado de plumas que llegan al suelo y coquetea a la cámara "a mis 62 años", ya vuelta toda una señora de los perritos, lejos de aquella que cantaba en la TV argentina “Loca, loca, loca, dicen que yo soy... ¡Ah, ah!”; no pudiendo ni colocar de vuelta el teléfono en el clavo de la pared y luchando por la causa en las calles (“¡maltrato animal/ al código penal!”). Wanda toma su Hierro y sus vitaminas del oncólogo camino a compartir experiencias con su paisana Yamal sobre las TV notas y prometiendo que las que derrama serán las últimas lágrimas (“¿Qué tiene de malo las arrugas, si doy todo en el escenario?”). La princesa Yamal se mira al espejo y recuerda ese primer deseo de ser artista. ¿Y por qué ser artista, le preguntó su prima? “Porque tengo unas belles gambes”. Yamal amasa con energía y se vuelve una más de los *Ladrones viejos, leyendas del artegio* (González, 2007), al recordar el robo de joyas en el museo de Antropología, crimen en el que acompañó sin saberlo, a su pareja sentimental y que la llevó dos años a la cárcel. La princesa Yamal presume contenta a una hija que desea congelarla como a Walt Disney —lo que podríamos decir que la convertiría en una princesa Disney—; y la princesa Yamal, triunfante, alza los brazos al aire, como en el Titanic y nos agradece por acordarnos de ella. Lin May pasea por los parques de la Condesa, manteniendo intacta su capacidad de convertir en surreal todo lo que toca. Revela supuestas hazañas sexuales en las copas de los árboles, pero también excentricidades al borde de la locura, como traerse el cadáver del marido para dormir con él “hasta que mi mamá me lo quitó”; luego, Lin May regresa a su faceta cotidiana, con la misma expresión gestual nula, en la que declara haberse casado siete veces y hacer el sexo tres veces al día.

- **El mito del talento de la vedette**

Cuevas desenmascara el mito del talento de la vedette entrando en la intimidad de las seis legendarias semidiosas, con una habilidad entre el provecho y el respeto. Cuevas acompaña en la marcha por los derechos animales y gestiona la entrevista entre Yamal y Wanda Seux, provocando la acción tipo *cinéma-verité*, para verlas en su apoyo y quiebres de personaje mutuos. Cuevas espera paciente, porque sabe que después del tiempo necesario, detrás de la fachada de éxito y fortaleza está el feo rostro de la vejez y la tristísima negativa a aceptarlo. La negación del desplazamiento y del envejecimiento (“¿Qué tienen de malo las arrugas, si doy todo en el escenario?”).

Imagen 1. Cartel promocional del documental *Bellas de noche* (2017) en Netflix.



Fuente. Cuenta oficial del documental *Bellas de noche* en Twitter.

El mito del talento de la vedette nos muestra el bizarro homenaje al cine de los 90, un top shot con pétalos de rosas sobre Rossy Mendoza, nueva *Belleza americana* (Mendes, 1999) y nos revela el artificio que las volvió y envolvió en objetos del deseo brillante (“Verte imponente, jamás te agachabas”); antes de descubrirse ellas mismas estrellas fugaces a quienes les falta algo, cuando les falta el escarpate y la fantasía. Las estrellas fugaces son dos ojos que han podido dominar a millones de ojos (“Debes ser fuerte y embrujar a la gente”), porque a fin de cuentas la personalidad inventada es, o se siente, real (“soy una princesa árabe...somos diosas”). Detrás del mito del talento de la vedette está la explotación sexual dis-

frazada en los regalos espléndidos (“Tenía yo un baulito de centenarios, ¿Dónde quedó? Quién sabe”), el amor, los novios, los esposos y la corrupción mediante la droga y el alcohol. Explotación sexual que el documental de Cuevas menciona tangencial y no directamente, como sí lo hizo *Cuando conocí al Chapo* (Armella, 2017) con el catálogo de actrices de Televisa para su explotación sexual con políticos y empresarios durante los años 90.

Y finalmente, Cuevas nos presenta a las *Bellas de noche* dispuestas a echarse un último baile y una última cantada, con el reflector puesto lo mejor posible en la comodidad de su hogar y el centro nocturno vacío (“Quiere decir que las estrellas brillan cuando el sol se mete”), plantando cara al infortunio del cáncer, sintiéndose mal por la explotación de la que fueron sujeto (“A todas podrás engañar a mí ya no/ que eres actor de verdad y diriges la comedia/ Ya no hay más función”); solteras o casadas con un viejito, alejándose tomados del brazo por la profundidad de campo lenta, buñuelianamente, no hacia la locura, sino hacia el desasosiego de *Él* (Buñuel, 1953), aprovechando las últimas muestras de interés de la prensa y de *Netflix* para promocionar su *spa* (“Todos queremos masajito”), abrazando el cristianismo en la camioneta matrícula *SHALOM7*; en la foto abrazando el perrito muerto o, incluso, abrazándose al mamotreto recién concluido *Universos en evolución*, en busca de un editor caritativo que lo publique.

Referencias

- Armella, C. (2017). *Cuando conocí al Chapo: La historia de Kate del Castillo*.
- Buñuel, L. (1953). *Él*.
- Delgado, M. (1975). *Bellas de Noche*.
- González, E. (2007). *Los ladrones viejos. Las leyendas del artegio*.
- Isaac, A. (1975). *Tivoli*.
- Mendes, S. (1999). *American Beauty*.

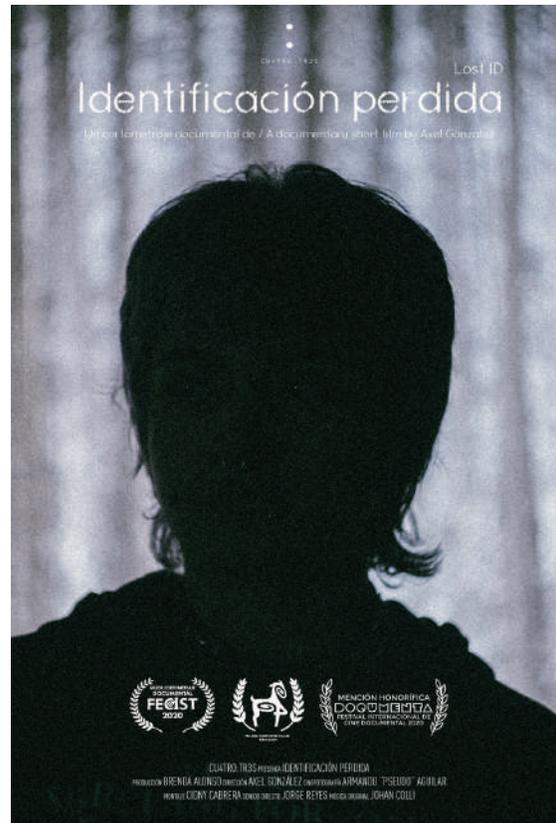
El rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política

Por *Chispillatronik* (Claudia Castelán)

Identificación perdida (2020).
Dirección: Axel Gonzáles

Identificación perdida (2020) es un documental dirigido por Axel González que nos presenta un tema que para muchos es lejano, novedoso o, incluso, tabú. Nos permite acercarnos a Castiel, un hombre trans de 25 años y diseñador gráfico, quien nos comparte reflexiones sobre su proceso de conformación de identidad de género. De donde destaca las maneras en que transgrede y genera pliegues sobre el concepto de género, pero también la manera en que influye en la percepción que tiene de él mismo y en relación con el mundo que le rodea.

No digo nada nuevo al evidenciar que aún vivimos en un mundo transfóbico, pues vale recordar que tan solo de enero a septiembre de 2020 se registra-



ron 45 asesinatos en México según el Observatorio de Personas Trans Asesinadas.¹ Para hacer conciencia frente a este problema, y desde una pequeña trincheira, podemos valernos de las aportaciones que la teoría queer hace a la noción *política*, entendida como procesos y conductas tanto individuales como colectivas relacionados íntimamente con la cuestión de la identidad o identidades (sexuales, de género, étnicas, raciales). Aporta un desarrollo positivo al dar un mayor protagonismo al individuo para promover la diversidad, así como contestar y subvertir lo normativo. Aquí el discurso de la diferencia es central pues como estrategia política pretende evidenciar la multiplicidad de identidades.

Las nociones sexo biológico, género e identidad de género, si bien están relacionadas, valdría la pena tener en cuenta que no hay que confundirlas pues hay quienes consideran que están alineadas, pero no es así para cada persona. Se entiende como *sexo biológico* a la correspondencia con el sexo que fue asignado al nacer (masculino, femenino o intersexual), está determinado por cromosomas, genitales y gónadas que nos acompañan a lo largo de la vida como determinación de identidad en un certificado de nacimiento. El *género* se puede entender como una construcción social que refiere a las funciones, comportamientos, actividades y atributos que cada sociedad considera apropiados para los hombres y las mujeres. Por otro lado, la *identidad de género* se entiende como la vivencia interna e individual del género tal y como cada persona la experimenta, que puede corresponder o no, con el sexo asignado al momento del nacimiento, esto incluye la vivencia personal del cuerpo y otras expresiones de género como el habla, la vestimenta o los modales; la identidad de género de una persona puede ser independiente del sexo con el que nació y de su orientación sexual.

La cuestión de la identidad pasa por la identificación con la finalidad de comprender la relación entre procesos de sujeción y prácticas discursivas, es posible definir la identificación como una construcción cimentada en el reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo, o bien con un ideal. Por otro lado, y a diferencia de las ideas naturalistas, en el enfoque discursivo se entiende a la identificación como una construcción, especialmente como un proceso nunca terminado: siempre <<en proceso>>. Es decir, que en tanto proceso no está determinado en sentido de que siempre es posible

¹ Dato disponible en la página https://transrespect.org/es/map/trans-murder-monitoring/?submap=tm-mm_2020#

- **El rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política**

ganarlo o perderlo, sostenerlo o abandonarlo. La identificación es condicional y se afina en la contingencia. Se puede entender a la identificación como un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción: siempre hay <<demasiada>> o <<demasiado poca>> pero nunca una proporción adecuada, una totalidad. Como práctica significativa está sujeta al juego de la diferencia, entraña una producción discursiva, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la elaboración de “efectos frontera”. Requiere de lo que queda afuera, su exterior constitutivo para consolidar el proceso. La identidad se construye a través de la relación con el Otro, la relación con lo que no se es. La identidad sería entendida como estratégica y posicional y no como un esencialismo.

El rostro es algo muy singular

Es en la cara donde se cristaliza el sentimiento de identidad y establecemos el reconocimiento del otro. Siendo el rostro la parte del cuerpo más individualizada, se vuelve marca de persona. Según Le Breton, se le atribuyen al rostro tres funciones: individualizante, socializante y comunicante. Para Deleuze², la *imagen-afección* es el primer plano y el primer plano es el rostro. Un rostro siente y un rostro piensa en, piensa en algo, un rostro desea, pasa por una serie intensiva que crece y decrece.

El tratamiento que Axel González realiza en su documental para compartir la historia y reflexiones que Castiel comparte sobre su propio proceso de asumirse como hombre transexual, es sencillo y centrado en todo momento en el personaje a través del uso del primer plano, así como de su relato a través de una entrevista reflexiva. El rostro y los hombros de un individuo son el objeto en cuestión que ocupan casi la totalidad de espacio en la pantalla. Nos invita a acercarnos a ese individuo.

² Gilles Deleuze & Félix Guattari. (2008). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.

Gilles Deleuze. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Argentina: Ed. Catus.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Captura personal de pantalla.

El documental comienza con una serie de objetos retratados a modo de fotoshooting: lentes femeninos, falda, dibujos, discos, fotos de familia, una peluca, zapatillas de plataforma, maquillaje con mucho *glitter*, las manos, los tatuajes y perforaciones, lo que genera un repertorio de significados que nos permite leer a Castiel antes de siquiera conocerle el rostro. La secuencia termina mostrándonos a un personaje borroso pero presente. Todo el cuerpo queda significado bajo un rostro para que pueda pasar por allí el susurro de la identidad personal. Un rostro que hasta ese momento solo imaginamos.

Castiel se presenta en contraluz, con el fondo negro, brillos emergen del juego de contraluz. A la par, destaca el énfasis que el personaje hace sobre la importancia de la estética *glam*, a través de películas y videos con personajes travestis, así como andróginos que le llevó a conformarse como persona. ¿A cuántas de nosotras nos identifica la importancia de videoclips y películas que han marcado nuestra impronta identitaria?

El juego y la composición, hacia un segundo momento, donde Castiel está confrontado con aquellas imágenes de películas y video clips que impactaron en su deseo e identidad, le cruzan por la cara. Eventualmente el juego de esas imágenes trasciende su rostro para hacer emerger una pantalla llena de todas esas

- **El rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política**

referencias que movilizaron su admiración y deseo; así como la manera en que su propia sombra se refleja en ese espacio de pared “blanca” llena de significados, se convierte en una posibilidad de lectura en refracción. La refracción consiste en que se produce un fenómeno de desplazamiento de la imagen en el otro medio, “¿por qué no puedo yo ser así?”, rememora Castiel el relato sobre confrontar el inicio de su proceso de transexualización, cuando escuchaba en un viaje en camión la canción *Nancy Boy* de Placebo, que detonó asumir sus decisiones para comunicar lo que pensaba, sentía y necesitaba.

El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es mapa. Para Deleuze, el primer plano comenzó a partir del momento en que el rostro abandona, pero no pierde, su poder de individualización y renuncia a su rol social, comienza su aventura, para que aparezca el rostro-afecto. El rostro en primer plano piensa en algo y luego siente algo. Es un recurso que el director utiliza en su documental para que mientras vemos el rostro de Castiel, escuchemos un relato que abre la posibilidad de que la espectadora lo imagine. Al referir que el *rostro siente*, se hace referencia a que desea, se confronta con una serie intensiva que crece y decrece: el rostro ama y odia. Al referir que el *rostro piensa*, no refiere ya al polo del deseo sino el polo de admiración. La palabra inglesa *I wonder* reúne esas condiciones: <<yo admiro>> pero también <<yo pienso en>>, que produce un <<yo deseo>>. ¿En qué piensas? Sería el polo comunicante reflexivo; ¿qué es esta cualidad que tienes sobre el rostro, qué cualidad emana de tu rostro? ¿Qué tienes? ¿Qué es esa extraña serie intensiva que te recorre ascendiendo y descendiendo?

La importancia de las películas y los videoclips de personajes, todavía marcados como travestis y andróginos, consideran esos elementos sobre *I Wonder*: admirar, pensar y desear, relacionada a la conformación de identidad de género de Castiel pero que a cualquiera de nosotras nos apela, pues también hemos sentido esas conexiones con los personajes de las pantallas. Un siguiente momento en el documental es cuando se presenta al personaje en distintos espacios de su hogar, que entendemos como un espacio íntimo e interior: la casa. Ahí refleja un aspecto importante entre escoger a la propia familia (amistades, especialmente) y reflexiona la manera como se entiende en México el ser hombre: como groseros, sucios y descuidados, vinculados a la violencia. Modelo que él no desea ser.

Castiel distorsiona el género como hombre transexual y travesti. Los man-

datos sobre las identidades siempre son fuertes y pesados según donde se sitúe. ¿Qué es ser un hombre? ¿Qué es ser un hombre trans? Hace una torsión del género entendido como fijo e inmutable que mide, valida e incluso juzga si él es, o no, un hombre trans: “Tomé todas mis faldas y las metí en una bolsa al fondo del clóset para ya no verlas nunca, y dejé de maquillarme, dejé de hacer muchas cosas que me gustaban porque dije, bueno ahora sé que soy un hombre y debo dejar esto atrás. Me duró como dos semanas porque yo no soy así, a mi me gusta mucho el maquillaje y usar vestidos y faldas. También por eso hago drag porque me divierte mucho”.

Quien define mi identidad soy yo

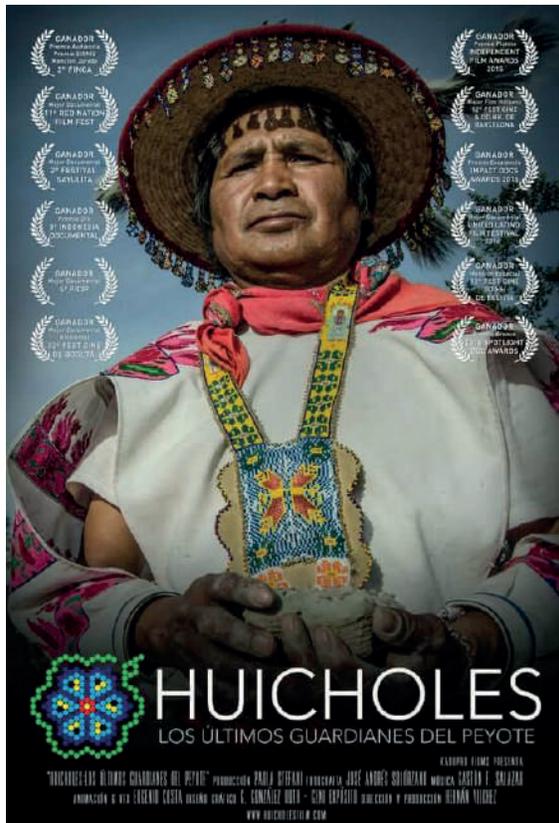
Hacia la última parte del documental, vemos a Castiel cantando en sus presentaciones *drag*, en un despliegue andrógino entre pelucas y vestuario, gestos con los que se presenta en el escenario. Este momento correspondería a evidenciar el afuera: una de las maneras en que se presente frente a lo social, específicamente en un espacio contenido y de cuidados. La singularidad es un proceso de devenir, una instancia de creación de nuevas formas de vidas, en donde tienen lugar mezclas, transformaciones, deformaciones, en el umbral, en los confines de lo dado; lo relevante es el pasaje, el movimiento. Una es siempre una multiplicidad, donde posee singularidades, que son acontecimientos (y no rasgos subjetivos): una sonrisa, un gesto, una mueca.

“Soy lo que siempre quise ser de niño, y más porque no pensé que pudiera llegar tan lejos; soñaba con hacer muchas cosas, pero justamente crecí creyendo que no podía”. Frente a estas declaraciones, el director nos muestra a Castiel en un espacio al aire libre, un cerro tal vez, un lugar donde el rostro se vuelve paisaje y se funde con él. Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política que provoca los devenires intensivos, todo un devenir múltiple. deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared significativa, salir del agujero negro de la subjetividad. El rostro humano requiere una producción social, y es por tanto una política: una instancia de dominación y una lucha.

El origen, el cosmos y lo valioso

Por Vladimir Ilich Hernández Gómez

Huicholes: los últimos guardianes del peyote (2014).
Dirección: Hernán Vilchez



“Tenemos que unirnos en la defensa de lo que pensemos que es sagrado, y pues qué más sagrado que la madrecita tierra, la madre que nunca nos ha fallado, hasta el día de hoy hemos comido y hemos vivido de ella, nunca ha faltado...”¹.

¿Qué es lo valioso?

Preguntar por lo valioso es -sin lugar a duda- un pensamiento abismal. Tan pronto como creemos hallar una guía, un punto de apoyo, siempre es posible es-

¹ Stefani, P. (productora) y Vilchez, H. (director y productor). (2014). *Huicholes: los últimos guardianes del peyote* [Documental]. México: Kabopro Films.

carbar en tales presupuestos, tirándolos, sólo para encontrar una base más profunda, a veces insorteable, pero que -en última instancia- parece arrojar una luz, una esperanza de claridad, y es que por más que profundicemos y despersonalicemos nuestro propio pensamiento, atendiendo al viejo descubrimiento cartesiano -que por antonomasia Kant formuló para la modernidad-, hay que decir que todo aquello que acaece lo hace en tanto que participa del terreno de la subjetividad, es decir, que si de algo no podemos escapar es de que nuestra existencia -o *experiencia*- siempre es la confirmación del yo, de mi subjetividad, y que simultáneamente -quizás ya no en sintonía kantiana o cartesiana- la existencia de aquello que me constituye más allá de mi corporeidad y subjetividad también se ve confirmado, apelando a un principio de correlatividad, de que la relación humano-mundo o humano-humano es previa a la formulación o caracterización que podamos hacer respecto de ella, siendo previa incluso al lenguaje mismo.

Es, pues, desde esta dilucidación primera sobre nuestra subjetividad como terreno universal del *ser*, así como de nuestra pertenencia al *ser* que nos desborda -tan ajeno como familiar-, que podemos retomar nuestro preguntar por lo valioso, siempre en cuenta de que tenemos una visión acotada a nuestra individualidad, pero sin dejar de lado que nuestra *pertenencia al todo* puede -en cierta medida- generar la apertura a la *proyección* de una *cosmovisión*. Por ello, antes de aventurarse a tomar por la vía de la literalidad a nuestro preguntar por lo valioso, o con mayor atrevimiento tratar de responder a él, quizás habría que comenzar por aquello que posibilita tan sólo el hecho mismo del existir: las relaciones entre la vida y el viviente que la vive, y cómo de esto se desprende la cuestión originaria sobre *el valor, la valoración y lo valioso*.

Estas relaciones entre la vida y el viviente, cosas y hechos, así como no-cosas y no-hechos, que tanto han ocupado al pensar humano, provocándole perplejidad, asombro, o soledad, muchas veces no constituyen algo por lo que se deba de preguntar, algo que se debe de investigar, pues ese conocimiento, el más fundamental y esencial -que cada vez ha caído más en el olvido- es dado al humano por otros medios que superan incluso a la propia comprensión humana -sin dejar de serle propio-: el conocimiento es esencialmente un momento de *autoconocimiento* y *des-conocimiento*. El autoconocimiento arroja luz sobre aquello que, siendo tan propio, suele pasarnos desapercibido: somos parte del *todo*, de la *naturaleza*, del *kósmos*, y tal autoconocimiento implica, a su vez, el *des-conocimiento*, pues no so-

- **El origen, el cosmos y lo valioso**

mos individuos absolutos, existencias separadas, controladores o inventores del mundo: el solipsismo es tan sólo una ilusión producto del antropocentrismo. *Sólo des-conociendo lo conocido es que llegamos a conocernos.* La visión humana, pues, puede verse negada, afirmada, complementada o ampliada con la cosmovisión.

De esta necesidad primigenia del conocer, producto del ser, es que nacen los conocimientos ancestrales, aquellos que dan *razones y principios* que explican el ordenamiento de lo caótico, el por qué de los fenómenos terrenales y celestiales, el sentido del vivir, de la relación con los otros, con la naturaleza, etc.; muchos y variados son, pues, los conocimientos que se constituyen en una visión cosmológica: *de la nada al todo*, y viceversa. Esto lo entendieron muy bien los *Wixárikas*.

Huicholes: los últimos guardianes del peyote, es un testimonio que busca mostrar, comprender y denunciar la agónica odisea del pueblo *Wixárika* en la defensa de su territorio sagrado, *Wirikuta*, ante las corporaciones mineras que siguen reproduciendo, cada vez de manera más voraz y destructiva, el extractivismo que sufren las tierras americanas desde hace quinientos años con la llegada de occidente al *nuevo mundo*, mundo que se resiste al saqueo, pues sabe que la muerte acecha detrás del onírico brillo de los metales y minerales preciosos, pero no la muerte de tal o cual tierra, sino la muerte del todo, del universo. Para comprender adecuadamente este entramado multicausal y polifacético, se nos presentan diversas perspectivas desde sus protagonistas: *la comunidad wixárika y lo sagrado; los mestizos y el trabajo; el hombre blanco, la corporación y el capital.*

Wixárikas, hikuri y el origen del universo

“Hoy la familia estamos todos contentos porque es muy importante para nosotros... Para renovar la alianza con nuestros dioses, nuestros ancestros, y así regenerar el ciclo de las lluvias, de las cosechas, del día y de la noche, de la vida nuestra y la de todo el planeta...”²

Se comienza con la presentación de los *wixárikas*, llamados *huicholes*, quienes son uno de los grupos étnicos que han logrado conservar su cultura y cosmovisión con mayor pureza, pues su vida en el desierto los mantuvo alejados de la interacción

² *Ibidem.*

que otros grupos originarios que sí tuvieron contacto con la llegada del *hombre blanco* a tierras americanas, y que implicaron grandes e irreversibles modificaciones en la vida cotidiana y las cosmovisiones de tales culturas precolombinas, dando lugar, *en la mejor de las situaciones*, a sincretismos, y, en el grueso de los casos, a la exterminación total de éstas.

La comunidad wixárika piensa al mundo como un todo perfectamente ordenado, como *kósmos*, pues no ven una serie de cosas y hechos aislados que alcanzan cierta interacción y permiten tener una idea de relación, como si tal relación fuera un producto meramente *ideal* y *humano*, al contrario, se piensa que cada cosa existente, visible o invisible, corpórea o espiritual, se encuentra en una íntima relación con todas las demás cosas existentes, siendo que tal relación no sólo es *real*, sino que es una relación de *origen*, que conecta *al todo con el todo mismo*, a la totalidad con la individualidad, y viceversa. Pero esta concepción no es tan sólo una mística inmaterial, como si esto se diera en un ámbito separado y propio meramente espiritual, en cambio, es profundamente *terrenal*, y lo es porque no encontramos una distinción entre lo terrenal y lo espiritual, entre lo profano y lo sagrado, pues todo está en sintonía, no hay jerarquizaciones o divisiones tajantes, no obstante, sí que hay diversidad, y mucha, pero no hay, en ningún sentido, separación absoluta.

- El origen, el cosmos y lo valioso

Imagen 1. Fotograma de la película



Fuente. Fotografía recuperada del sitio web BUTACA ANCHA.COM

Wirikuta, el centro y origen del universo, lugar sagrado de peregrinación, en donde se encuentran dos tipos de oro, el metal precioso, que yace en el subsuelo, y el *hikuri* (*Lophophora williamsii*), peyote o venado azul. Más que una cactácea con compuestos psicoactivos -siendo el más destacable la *mescalina*-, el *hikuri* es visto como un *ancestro*, como un ser profundamente sabio, aquel que enseña el conocimiento profundo sobre el mundo, sobre las cosas, sobre nosotros, sobre lo que es y el por qué de su ser, así como de lo que no es y el por qué de su no-ser, en conjunto: el *hikuri* es un ser sagrado, de conocimiento y medicina, un ancestro venerado, amado, y defendido.

Para los wixárikas, el *hikuri* es fundamental e indispensable, pues en él radica la memoria de los tiempos, de la creación, es el que guía a su pueblo, pues arroja luz dorada sobre la existencia, permitiendo el entendimiento a aquellos que cobija bajo su eterna sabiduría. No significa que los wixárikas desconozcan el *valor* del oro, en tanto metal precioso, sino que saben que tal valor es incomparable respecto del *hikuri*, ya que no parece enseñar más que codicia, dejando destrucción detrás de sí; en cambio, el *hikuri* es aquello que

restituye todos los vínculos, que renueva los ciclos elementales de la existencia, de la lluvia, del día y de la noche, de la vida y la muerte.

Los mestizos y el trabajo: *Real de Catorce*

Identificar el papel nuclear del pueblo Wixárika en la defensa del territorio sagrado de Wirikuta nos permite vislumbrar a otros agentes de tal disputa: *los mestizos*. El extractivismo remonta sus orígenes al periodo de conquista que sufrieron los territorios americanos, que provocó en nuestras tierras tres siglos de colonización, y que entre sus mayores fechorías encontramos a la constante explotación de los recursos naturales para su exportación, no sólo empobreciendo el territorio propio, sino dejando una destrucción cada vez más masiva detrás de sí. Pero esto no se detuvo junto con la colonia, sino que es una actividad que se continúa perpetuando hasta nuestros días, sin haber una diferencia más que en el aumento en la voracidad y rapiña, junto con la gravedad en las afectaciones ya irreversibles hacia el medio ambiente, pues quienes continúan tal extractivismo son las corporaciones mineras provenientes del extranjero, ya sea de manera directa estableciéndose como tal, o con el pretendido camuflaje de financiar *empresas nacionales*. Mismo camuflaje que hace pasar la destrucción por progreso, y claro, por trabajo.

La población de *Real de Catorce*, comunidad adyacente a las tierras sagradas de los wixárikas, ha sido desde sus inicios un pueblo de mestizos trabajadores de las minas, no son dueños de los medios de producción, sino pura fuerza de trabajo, que al igual que cualquier otro ser necesitan asegurar su subsistencia, por lo que no podemos entender su partidismo por la implementación de nuevas minas como un simple descuido y desinterés por la naturaleza, por lo sagrado, sino que debemos entender su posición desde lo que ella misma implica: hay hambre y necesidad, pero no hay dinero ni trabajo. El pueblo de *Real de Catorce* no es una comunidad voraz, no es una comunidad egoísta, no es una comunidad que repudie a otras cosmovisiones, es tan sólo una comunidad, como muchas otras, que se ve asolada por la desigualdad social cada vez más acentuada por la falta de oportunidades, por el hastío y por las falsas promesas.

- El origen, el cosmos y lo valioso

El hombre blanco, la corporación y el capital

“En algunas comunidades, pues una corporación planea sacar, y ya está sacando, cerca de noventa mil millones de dólares en ventas, en veintidós años, lo que por su parte va a dejar en la comunidad es prácticamente nada, algo así como cien millones de dólares para indemnizaciones o para pagos por adquisición de tierra de las comunidades, pocos, unos novecientos millones por salarios en los veintidós años, el resto se transfieren a sus casas matrices, dejan un paisaje sacrificado, es decir, una destrucción masiva...”³.

Los datos son abrumadores. No sólo se trata de uno de los ecocidios más alarmantes de nuestros días, sino también de una devastación económica y social, pues no son hechos separados, sino que todos concurren en una desoladora visión: la muerte de la naturaleza, la acentuación de la desigualdad económica y social, junto con un duelo de intereses que confronta a wixárikas, mestizos y *hombres blancos*, siendo estos últimos quienes se lavan las manos, ocultándose detrás de las supuestas empresas nacionales, pero que, al igual que un titiritero, mueven los hilos desde detrás del escenario.

First Majestic Silver. Empresa canadiense que explota los manantiales de agua fósil, acumulada por miles y miles de años, agua que no puede ser usada para nada más, agua ultra contaminada. Empresa que por el oro devastará un 42% del área natural protegida, destrozando todo por los métodos de barrido, de los más destructivos existentes. Empresa que siempre dirá que se mantiene operando en una línea de “respeto”, de consulta, que encanta con su discurso prometedor, que promete trabajo, dinero y prosperidad a quienes buscan desesperadamente su sustento, a costas de llevarse a otros entre las patas. Y es necesario hacer mención también de aquellos que dicen cuidar los intereses de la nación, que dejan ver la sinonimia entre su idea de cuidar a la nación y la de *engordar el bolsillo*. Fue el gobierno mexicano quien entregó las concesiones, quien se comprometió con el pueblo mexicano y wixárika a cuidar las áreas naturales protegidas, quien hoy en día parece no mover ni un dedo en favor de la conservación, pero sí empeñarse en la destrucción.

3 *Ibidem*.

Fenómeno multicausal y multifacético

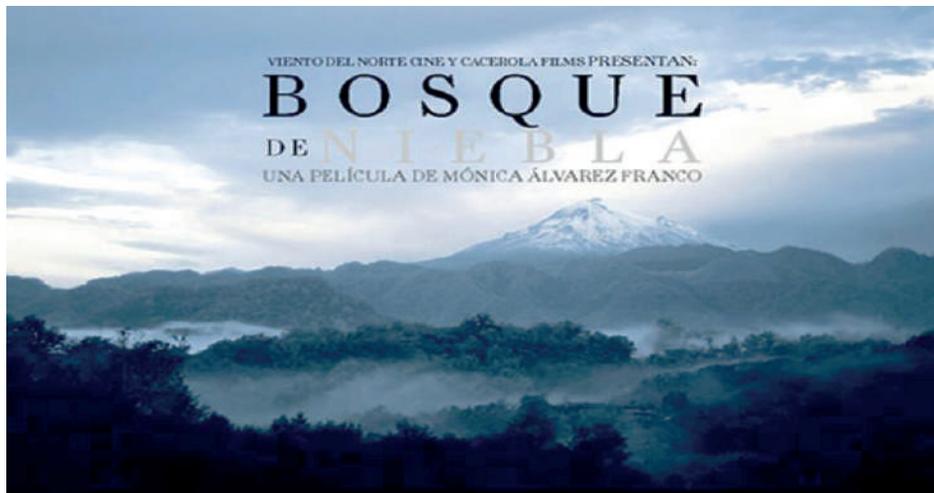
Mucho se puede decir y pensar respecto a la situación de los wixárika, de Wirikuta, de las áreas naturales, del extractivismo, del capitalismo, etc., pues se trata de un fenómeno conjunto, cuyas causas, si bien son distinguibles, son inseparables, no podríamos aislar parcelas y tener una crítica sesgada, por el contrario, la complejidad y diversidad de la situación nos exige proceder según sus propias cualidades. Es necesario, pues, pensar en la cosmovisión, experiencia y vivencia propia de los wixárikas, así como en la necesidad laboral de los habitantes de *Real de Catorce*, y pensar igualmente los movimientos de las corporaciones extranjeras y del propio gobierno mexicano, moviéndonos en el ámbito político, económico, social y espiritual. Debemos cuestionarnos y reflexionar, pues esto nos llevará al *actuar*, ya que no podemos simplemente quedarnos en el derrotismo y en la quietud, sino levantarnos y defender lo que consideramos sagrado. Wirikuta ha recibido un gran apoyo social por parte de nacionales y no nacionales, es un movimiento sin precedentes, pues congrega a quienes ven que la riqueza va más allá del capital, que no todo lo que brilla es oro, que el verdadero oro está vivo y no es solamente materia inerte, sino todo un mundo unificado y siempre en movimiento, centro y origen de la vida misma. Los wixárikas piensan que somos primitivos, pues destruimos a la naturaleza, la que da sustento vital. Estamos ante una gran devastación ambiental, cultural y espiritual, ante una historia que aún no tiene final, historia de la cual no somos simples espectadores. Nuevamente, habrá que preguntarse:

¿Qué es lo valioso?

Los infinitos perfiles del bosque

Por Diego Ulises Alonso Pérez

Bosque de Niebla (2017).
Dirección: Mónica Álvarez Franco



Hace algunos años descubrí la permacultura, la agroecología y todo lo que rodea a estos conceptos. Así e impulsado por el deseo de saber más sobre esos temas terminé tomando unos cursos al respecto en *Las Cañadas*, una cooperativa dedicada a la producción agroecológica que sigue estos lineamientos. Fue fascinante ver cómo es posible vivir, producir, distribuir e intercambiar de otra manera, no contra la naturaleza, sino con la naturaleza, como dice aquel principio de

la permacultura. Lo que más me fascinó fue el bosque comestible, pues permite producir alimentos y otros productos útiles imitando las funciones e interacciones de un bosque nativo. Es verdad que no puede alcanzar ni cumplir exactamente las mismas funciones que un bosque nativo, pero me sigue pareciendo increíble que se pueda producir alimentos a la vez que se absorbe dióxido de carbono y se ofrece un espacio donde pueden vivir infinidad de aves, insectos, microorganismos, bacterias, reptiles, etc, un lugar que es muy cercano a un bosque natural y que es completamente opuesto a la manera contaminante en que producimos alimentos.

La cinta aquí en cuestión nos muestra la vida cotidiana de los miembros de esta cooperativa, eso sí, no es documental sobre permacultura o agroecología o bosques comestibles, tampoco sobre el ecosistema llamado bosque de niebla — el cual cubre aproximadamente el 1% de la superficie total de nuestro país— y que es el ecosistema donde se encuentran. El propósito es otro y consiste más bien en ofrecernos, en distintas escenas, algunas historias y momentos de los habitantes de esa cooperativa. Y precisamente esto es lo que siempre me ha gustado del cine: su capacidad para darnos otros perfiles de las cosas, muchos de los cuales nos pasan desapercibidos.

La fenomenología husserliana nos enseñó, magistralmente, que todo percibir es un percibir desde perfiles, caras, aspectos, las famosas *Abschattungen*, es decir, siempre vemos (u oímos o sentimos o palpamos o recordamos o imaginamos) sólo un lado a la vez y nunca todas las caras desde todos los ángulos y al mismo tiempo, aunque estos otros perfiles —o escorzos— están presentes en su ausencia. Dicho técnicamente: están apercebidos junto con el lado actualmente percibido, pero justamente como algo ensombrecido, como lo que rodea. Si hay algo que no deja de fascinarme de mi cinefilia es precisamente que me permiten echar un vistazo a otros perfiles, por ejemplo, de la tristeza, de la alegría, del fracaso, del amor, etc. Pero no sólo eso, también de los sonidos, de los colores, de las formas, de los objetos. Creo que nunca había escuchado sonar el teléfono de mi casa tal cual lo hice después de ver *El espejo* y *Stalker* de Tarkovsky. O, siendo más precisos, nunca había escuchado ese perfil, me había pasado desapercibido; es verdad que ahora, no siempre lo escucho de esa manera, pero siempre me es grato, al oírlo timbrar, revivir esas escenas. Lo mismo diría de la puesta o de la salida del sol. Y no es que no hubiese disfrutado de la contemplación de un ocaso,

- **Los infinitos perfiles del bosque**

sino que, en su infinidad de modos de darse, me habían pasado desapercibidos algunos aspectos. Por ello, tengo que confesar que mi experiencia se enriqueció después de esas magistrales escenas de *Luz silenciosa* de Carlos Reygadas, las cuales me han hecho contemplar de otra manera el nacimiento del astro que gobierna el mundo visible en la tierra. Probablemente esto que afirmo es extensible a las demás artes: leer una novela o escuchar una sinfonía nos dan otros ángulos de las cosas que nos rodean y, por ende, del mundo; algunos de los cuales seguramente, hasta entonces, nos habían pasado desapercibidos.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Secretaría de Cultura, México.

Pero quiero regresar a la película en cuestión: es curioso, extraño y hasta desconcertante ver retratados lados, perfiles y otros ángulos de un lugar que conozco y que me parece tan familiar. A decir verdad, tampoco he estado tantas veces ahí, sólo he asistido a un par de cursos. De todas maneras y por alguna extraña razón, me parece un lugar familiar y conocido. Y esta es la primera vez que veo una película que retrata un lugar que me parece cercano¹, al menos, es la primera en la que explícitamente me doy cuenta de ello. Por lo tanto, gracias a la realizadora, Mónica Álvarez y a su equipo, me fue posible acercarme a otras caras de esa coo-

¹ Se me ocurren un par de películas más que me dan esa sensación. Sin embargo, ni siquiera me había percatado de ello, hasta ahora que reflexiono sobre este punto al redactar estas líneas.

perativa, sus prácticas agroecológicas y el bosque que la rodea, en el que habitan tantas plantas, arácnidos, insectos, flores, aves, y demás animales. Los bosques son justamente eso: el hogar en el que se despliega la existencia de una infinidad de seres vivos y en el que se entrecruzan las historias personales de cada uno, de una manera en la que las existencias singulares de cada cual contribuyen al beneficio y equilibrio del sistema-bosque. ¡Que desgracia que la humanidad entera no viva enmarañada en bosques y los haya dejado para irse a enredar en ciudades tan alejadas de la naturaleza! Hasta las ciudades más “ecológicas” que conozco, llenas de árboles, parques y demás, están tan desconectadas de este tipo de bosque, de esta naturaleza salvaje, pues apenas nos entregan una versión descolorida, desabrida, empobrecida y rebajada a su versión más domesticada e incluso me atrevería a decir: nos dan una naturaleza lo más urbanizada posible (desde luego, eso es mejor que únicamente concreto).

Todo esto me hizo sentir la cinta y lo que más agradezco es que en ella sea visible justo ese bosque alrededor del existir de los que ahí habitan. El bosque es el espacio en el cual puede acontecer y desplegarse armónicamente la vida misma. Resguarda y da refugio a las aves, posibilita el florecimiento de sus plantas, se mueve al ritmo de las estaciones, mientras produce alimento suficiente para las cabras, las lombrices, las arañas, los insectos y hasta para los humanos. Pero también es el lugar de la muerte, del sacrificio de sus habitantes, el lugar, por ejemplo, en que las mariposas son devoradas por las aves; pero justo la pérdida de una vida es el símbolo del agradecimiento de esa armonía del bosque, él es esa armonía entre todos los seres que en él habitan, justo ese sacrificio es una ofrenda que celebra la afirmación y reafirmación del indestructible y eterno, aunque a la vez frágil y efímero (por más paradójico que esto pueda sonar), equilibrio de la vida. El bosque es, en cierto sentido, nuestro *arjé* con toda la multiplicidad de significados de esta palabra. Es nuestro principio, es nuestro fin, es nuestro fundamento, es nuestro origen, es aquello que gobierna y aquello que rige. Quizá suene exagerado, pero terminaría simplemente señalando que los bosques tienen infinidad de perfiles que nos pasan desapercibidos y cuya contemplación e imitación podría reconducirnos a una vida más apacible, sostenible y en equilibrio con nuestro entorno.

Configuración y desconfiguración de la imagen

Por Laura Guaque

Doce cuadros de relación (2020).
Dirección: Los Ingrávidos



Somos lo que deshabita desde la memoria. Un cuerpo que no aparece,
que nadie quiere nombrar. Aquí todos somos limbo.

Los Ingrávidos

La representación de la violencia es lugar recurrente en la obra de Los Ingrávidos, en cuya indagación y exploración emergen ciertas narrativas y estéticas que tienen como objetivo desestructurar paradigmas y conceptos arraigados his-

tóricamente, configurándose en una invitación al diálogo político desde la práctica artística del documental experimental. En *Doce Cuadros de Relación*, se plantean diversas interpolaciones y extrapolaciones en torno a la documentación del 12 de octubre, en procura de instigar la semiótica de la conquista, al establecer y poner en movimiento diferentes relaciones entre puntos de vista aparentemente distantes.

Compuesta por doce cuadros y un *post scriptum*, la obra plantea una serie de trayectos referidos a la carga implícita en este hecho histórico que, atravesado por múltiples signos, es capaz de hacerse cercano, de documentarse vivo. A través de tres horizontes: las imágenes como representación de la conquista, desde la lectura del mundo del siglo XXI, el retrato de la enfermedad, de la exterminación y de la miseria, y el reflejo de la masacre en la tierra, la tierra por la que entierran, la tierra como espejo del devenir insano que se reproduce cual pandemia; *Los Ingrávidos* documentan la espacialidad del archivo, su configuración literaria, plástica, fotográfica y audiovisual, el cuerpo, el territorio, cuya representación artística y sagrada aún es masacrada, el dolor, y su diálogo con la contemporaneidad.

De acuerdo con lo anterior, la multiplicidad narrativa y estética, proyectada en el documental, tiene como objetivo la colisión de la mirada, a propósito del carácter neutral impuesto históricamente frente a la matanza cultural que destilan el proceso de colonización y, su consecuente movimiento, la interpretación capitalista de la humanidad y del mundo. La saturación del ojo y la descolocación del discurso oficial, remiten a una crítica directa respecto de la “audiovisualización” gubernamental, cuyo imperio de imágenes rige el carácter apolítico del pueblo. La reapropiación, transgresión y transfiguración de la semiología discursiva del estado, revelada en el carácter inalterado de imágenes de alta definición cuidadosamente diseñadas de forma impermeable frente a la memoria histórica de territorios y poblaciones, así como de declaraciones falsamente objetivas e incapaces de asir la complejidad de la historia, propende por una instigación de la mirada, documento del devenir coyuntural que nos habita.

El primer cuadro *Transmisión/Archivo de Indias*, explora la condición espacial que determina el imaginario del suceso histórico invocado: la arquitectura documenta la interpretación privilegiada en el tiempo, que se proyecta desde la claustrofobia de la atmósfera museística. La plástica de la pintura es puesta en relación aquí junto con una primera alusión al retrato de la guerra, explorado desde la

- **Configuración y desconfiguración de la imagen**

fotografía y la escultura. A través del uso de primeros planos y planos generales, el movimiento de cámara invita a una indagación subjetiva del espacio, cuya profundidad de campo interroga la estructura del archivo, presentada desde la sonoridad de la fatiga, de las pulsaciones que se aceleran frente al encierro y el horror cuidadosamente clasificado y limpiamente presentado.

De forma muy cercana se proyecta *Hernán*, segundo cuadro de la obra. Nuevamente la arquitectura del espacio simbólico es documentada junto con el lenguaje de la plástica. A través de la sobre posición de estos, se posibilita la analogía de la disyuntiva cultural. El blanco y negro es protagonista en ambos cuadros, sin embargo, la sonoridad de *Hernán* establece una constelación en torno al tiempo que va y viene, el futuro como el pasado se figuran campo de batalla. *Cortes*, tercer cuadro de la obra, plantea nuevamente la necesidad de documentar los rostros de la masacre que se hace carne de forma inicial, precisamente con la figura de Hernán Cortes, símbolo de esta indagación que tomará forma hacia la mitad del documental. El tono poético y visceral con que se da inicio a la personificación de la conquista, se hace múltiple a través de la documentación del cuerpo radiográfico y anatómico devorado por el fuego, por la brutalidad del conquistador.

A lo anterior responde *Coronación*, que figura como cuarto cuadro de la obra. La reapropiación del archivo histórico se pone en paralelo con la representación de la miseria, que se hace fango y agua de cadáver, de allí la sonoridad de la mosca que irrumpe el discurso. Los colores e impecabilidad de los protocolos monárquicos contrastan con el hambre masiva, el analfabetismo, la humildad de quienes adoran y la locura de quienes no creen en Dios. La corona se proyecta como cumbre de la enfermedad, imagen cadavérica que pudre y se pudre. Frente a este panorama se presenta el quinto cuadro: *Transmisión/Moctezuma 1519*. “Somos Mexicanos” funciona como grito de afirmación y desprecio frente a la corona, representada a través de memorias de guerra: el cuerpo desmembrado, el cielo ametrallado, el dolor, son los tópicos que se abordan desde la imagen del archivo audiovisual, confrontado por las declaraciones de Moctezuma. Frente a la coronación y su falsedad, se impone el testimonio sagrado de “los cuerpos que no aparecen, que nadie quiere nombrar.”

Los siguientes tres cuadros abordan de forma específica la construcción y esbozo del rostro de la aniquilación: *El ángel exterminador* provee al espectador de una nueva referencia, Pánfilo de Narváez, personificación de la conquista desde

su analogía con la epidemia que desciende del cielo español, del cielo cristiano que satura el territorio. Nuevamente una aproximación a la actualidad pandémica del mundo: la ciudad, sus rostros, sus estructuras, su movimiento, su dolor, su soledad, vistas desde la altura de la corona, el cielo de la enfermedad. Así mismo, *El dorado* se proyecta desde la expansión del fuego y de la enfermedad. La configuración sagrada del territorio se confronta con el móvil de la masacre, la saturación del color que lleva a la incomodidad de la mirada se pregunta por el oro y se resuelve en la afirmación del capitalismo como la pandemia que no ha dejado de reproducirse. La sonoridad de guerra, de industrialización y menoscabo de la tierra, reafirman la sociedad colonizadora del mito, del dorado, rostro enfermo del colonizador: ¡“...lo que tomaban a vida, mataban a tormentos...”!

Finalmente, *Numbers* lleva el retrato de la destrucción a su máxima expresión. Con referencias claras al lugar del relato histórico, caso específico del Museo del Prado, los rostros de la conquista se documentan gélidos, su espacialidad museística y fría no logra despejar la náusea que representan, el carácter abominable de la masacre no puede ser soslayado de las imágenes.

Luego de confrontar la espacialidad de la memoria, y los rostros inevitables del aniquilamiento y el exterminio, *Los Ingrávidos* proyectan el desgarramiento de la tierra, como lugar de llegada en el devenir histórico de la interpretación colonizadora de la conquista, así como del capitalismo: “y era nuestra herencia una red de agujeros”. En *La visión de Anahuac*, la ciudad arde entre el caos y la enfermedad, la sonoridad de las ambulancias pulula como la destrucción, y todo se quema en el pueblo mexicana, situado entre las aguas. La visión es violenta y dolorosa, y, sobre todo, contemporánea. Los vestigios de la masacre aún son grandes estructuras en un mundo sin memoria, un mundo vestido de fuego, de rojo, bajo la inmensidad de un cielo negro que no parece estar viendo.

En este mismo horizonte se presenta *Nos han dado la tierra*, “tanta y tamaña tierra para nada”. La poética del entierro se hace sonoridad, mientras las imágenes nos presentan la muerte, protagonista del imaginario colectivo mexicano, y pieza fundamental en la consolidación del mundo colonial que aún nos instiga. *La tumba*, imposibilidad del habla, retrato y memoria del dolor, es la tierra que nos han dado: “¿A quién ya de nosotros el exceso de quemas, de peligros y destierro no toca, y no ha cansado el gran proceso?”. “Agua no hay en esta tierra”, pero el fuego aun arde.

- **Configuración y desconfiguración de la imagen**

El último cuadro, *Itzcóatl*, la serpiente de obsidiana, se proyecta como imagen volcánica que afirma el carácter vivo de la tierra. La tierra nativa, sus colores y formas son proyectados desde un tetráptico que se dibuja en la pantalla, cuyo movimiento y velocidad, acompañados de una sonoridad de percusión, funcionan como expresión de la naturaleza, expresión del carácter guerrero del pueblo mexicana, que aun sobrevive a la masacre implicada en el acontecimiento del 12 de octubre, documentado aquí desde un lenguaje narrativo y estético que pone en cuestión el abordaje oficial a la memoria que nos determina, a su vez que sobrepasa la mera compilación de crónicas y análisis sobre el mismo, constituyéndose en una declaración política, artística y crítica, respecto de la documentación del devenir histórico de los llamados pueblos americanos y su reiterada masacre, exterminio operante en nuestros días: “Sobre la desecación de un lago”.

Doce cuadros de relación se presenta, entonces, como un trance, una alteración de los sentidos y la memoria que des-configura las imágenes y discursos normalizados y reproducidos en el tiempo, presentando una carencia de reconciliación entre estos relatos, reflejada en la condición experimental de la obra, su tratamiento del archivo, su creación permanente de relaciones entre elementos y perspectivas que no se reconcilian, pero si ofrecen un horizonte integral del suceso histórico, y del proceso de su documentación.

Revisiones

Premonición nocturna

Por Gustavo E. Ramírez Carrasco

Familia de medianoche (2019).
Dirección: Luke Lorentzen



En la noche de la Ciudad de México, las sirenas de ambulancias y patrullas se mecén sobre el aire cargado de smog y a veces de humedad; acarician el sueño de los oficinistas y de los niños, y acompañan el camino desvelado de los últimos repartidores de *Rappi*. La ciudad, dice una frase que se repite en todas partes, “nunca duerme”, y en su insomnio, hermoso y terrible a la vez, hierven miles

de historias que surgen y desaparecen, que se evaporan con la luz del sol y los gritos mañaneros de los vendedores del gas. En la noche profunda y agitada de la ciudad, monstruo rumiante que devora y escupe, algunos noctámbulos perdidos registran y tejen relatos. ¿Y si un gringo insomne se topa con uno de los más alucinantes y decide entonces desmenuzarlo? ¿Y si construye algo maravilloso y temible, como un cuento de horror que aterra y fascina? El relato se llama *Familia de media noche*, los protagonistas son un pequeño clan de paramédicos sin instrucción formal que todos los días se sumergen en la noche chilanga a bordo de una ambulancia pirata para buscar la tragedia; el cuento de horror es en realidad un osado documental, único y resplandeciente, una de las piezas más refrescantes en la producción mexicana reciente de no ficción. ¡Ah!, y el gringo es Luke Lorentzen, joven director estadounidense que ha realizado en México su película más lograda.

Cuenta Lorentzen que un día de 2015, mientras vivía al lado de Centro Médico, en la colonia Roma, encontró por primera vez a los Ochoa estacionados cerca de su casa, y que ahí empezó todo. Lo invitaron a recorrer la noche junto a ellos y durante varios años, los seguiría en muchas de sus travesías a bordo de ese claustrofóbico y precario *quirófano* sobre ruedas, transbordador adrenalínico hacia los hospitales donde se atienden a los heridos de emergencia, y a veces, última parada –oxímoron: parada en movimiento– de aquellos que no tienen tanta suerte como para llegar a ser plenamente atendidos.

La noche chilanga y sus tragedias cotidianas son la faena de cada vez, el río incontrolable por el que un hombre maduro –¿el padre?–, un joven, un adolescente y a veces un niño –¿los hijos?– salen a pescar en busca del botín más incierto, de la más satisfactoria de los dolores ajenos, porque es gracias a la desgracia de otros, que ellos pueden ganarse unos pesos que les permitan pagar el gas en el pequeño departamento donde viven, quizá poder conseguir un colchón y dejar de dormir en el suelo; por lo pronto, comprar unos atunes con mayonesa en el oasis luminoso de un Oxxo para extinguir el hambre en la proximidad de la madrugada.

- Premonición nocturna

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Imagen del artículo *Familia de media noche: Un documental sobre los mundos subterráneos del sistema de salud, Gatopardo*.

Además de un documental capaz de penetrar en la intimidad de una familia chilanga que como muchas otras lucha –con ética a veces dudosa– por el sustento en circunstancias que rayan en la ilegalidad (lo que en el filme de Lorentzen termina conformando también un poderoso comentario político sobre la corrupción, la precariedad y la desigualdad), *Familia de medianoche* es una película de acción que precipita muchos de sus planos hacia el vértigo: en las carreras delirantes contra otras ambulancias por llegar primero a los siniestros, o en los rostros tensos y las palabras inyectadas de estrés y violencia de los paramédicos mientras practican maniobras contra la muerte.

Apuntala el día y es el fin de una jornada: Josué Ochoa recibe algunos billetes de la cajera de uno de los hospitales privados con los que tienen “convenio” y a donde han llevado a un herido. La familia podrá pagar ahora la “mordida” que imponen los policías corruptos para dejarlos trabajar; quizá, comprar la comida y saldar las cuentas con lo que sobre. Luke Lorentzen tiene bajo el brazo una película vertiginosa, fulgurante en su originalidad, y so-

bre todo, acaso premonitoria de lo que meses más tarde de su estreno –uno de los últimos antes del cierre abrupto de salas– llegará sin que nadie pueda preverlo y hará colapsar los sistemas de salud de una ciudad ya desbordada por las deficiencias sanitarias. Más tarde, en el nuevo anochecer, los oficinistas cansados y los niños se irán a la cama, los últimos repartidores de Rappi surcarán la noche, y los Ochoa se subirán de nuevo a su quirófano flotante para encontrar la tragedia en alguna coordenada de la oscuridad.

dato del PRD, Andrés Manuel López Obrador— lanzó en 2006 una fallida “guerra contra el narcotráfico”, que tan solo en su sexenio resultó en alrededor de 70,000 ejecuciones relacionadas con el narco¹, inclusive (más adelante y en la misma lógica) con la complicidad y participación del Ejército Mexicano y la Policía Federal como en el caso Ayotzinapa. En el fondo se encuentra el Plan Colombia y la *guerra contra las drogas* lanzada a su vez por el presidente ultraconservador norteamericano Richard Nixon en 1971, de modo que la descomposición social en México, previa y posterior a la guerra contra el narco, tiene que ver estrechamente con la política intervencionista e imperialista de Estados Unidos de Norteamérica y su continuación en el presente; la guerra contra las drogas y el narcotráfico que sigue en marcha en el mundo globalizado, a pesar de esfuerzos por la despenalización, la legalización, la institucionalización y la defensa de la vida y la dignidad humana, sigue conservando su sello histórico de discriminación y marginación de grupos sociales afroamericanos, indígenas, jóvenes y de pocas oportunidades de desarrollo.

En el filme documental de Kyzza Terrazas aparece el testimonio del Tren Lokote como un documento del cambio social en México hacia una situación brutal y fallida en los años recientes:

Pues muchas de las veces son hasta guerras absurdas, este, yo considero que son absurdas, porque somos vecinos, este inclusive sureños contra sureños, a veces se andan matando por alguna falla que hubo, un barrio con otro barrio, hubo una diferencia, se dieron un tiro, no quedaron a gusto y empieza una guerra, esa guerra lleva a un muerto, y ese muerto lleva a una guerra ya a muerte, ya cualquier güey que se vea se mata, y todo empezó nomás porque dos güeyes salieron mal, o por una diferencia, por una mujer, por X razón, este, es una vida difícil, este, pero pues yo la viví, porque pues yo crecí siempre en un barrio bajo, desde que crecí pues crecí entre en la esquina, se juntaba un barrio llamado “los sureños”, y desde morro empezaba yo a ver las riñas, y pues yo viví en un barrio así, así me tocó crecer, y es el camino que yo elegí, no aquí no tiene la culpa ni los padres ni la educación, uno elige ser quien es; es triste, es triste, porque yo crecí en un México que no estaba como ahora carnal, era más fácil vivir, era más fácil trabajar, hacer tu dinero, este como dicen por ahí, no, antes un huevo costaba un peso, y ahora un peso pues cuesta mucho trabajo ganarlo, y la neta cambió todo bien machín, todo se puso más feo, más violento, más rudo y pos valió queso [...]

¹ Rosen, Jonathan Daniel, Zepeda Roberto, “La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida”, *Reflexiones*, Vol. 94, núm. 1, 2015, pp. 153-168.

- **Lenguaje, contracultura y resistencia**

El listado de grupos y colectivos que aparecen en el filme no pretende ser exhaustivo ni producto de una investigación histórica (el autor resalta en entrevistas su cercanía biográfica al rap y la cultura hip hop, así como sus raíces políticas en el Bronx y sus luchas sociales); como colección de fragmentos, testimonios y vivencias, ofrece una rica cantera contracultural que abona a los estudios de José Agustín sobre los cholos² y otras tribus urbanas en resistencia. La contribución estética es importante para la política mexicana, por el *factum* de la militarización de la vida cotidiana, que no se detiene, incluso bajo un gobierno de declarada izquierda, y por los fetiches ideológicos que, en general, genera el desarrollo civilizatorio capitalista. La categoría de “criminal”³, como un Otro esencialmente peligroso e ingobernable, ha venido a sustituir en la retórica oficial de los aparatos ideológicos de Estado al “comunista” y al “terrorista”. En ampliación ideológica esto ha llevado históricamente a que los modos y maneras de vida de los condenados de la tierra⁴, de los sectores de Raza, Género y Clase que salen desaventajados en la lucha material por la subsistencia, han sido igualmente satanizados y tachados de insalubres, inmorales, vulgares y antisociales. El imaginario violento que puede aparecer en la lírica del rap es vilipendiado por las élites dominantes y las ideologías conservadoras del mundo globalizado, como “apología del deli-

2 “Los primeros cholos eran chicanos y por tanto no es de extrañar que muchas señas de identidad chicana pasaran al cholo, especialmente el barrio como territorio sagrado. También la reverencia por el pasado mítico: Aztlán, los aztecas y, finalmente, una religiosidad profunda cuyo centro era el culto a la Virgen de Guadalupe. De los chicanos también se heredó el gusto por la expresión a través de pintura mural, que derivó en la práctica de los placazos, grafitis o pintas, como se les conoce en el sur de México. Estos murales representaban su simbología básica y eran marcas cholas en los barrios. Los cholos también usaban el paliacate en la frente, casi cubriendo los ojos, o sombrero, y pantalones muy guangos.

Los cholos surgieron con fuerza en los momentos en que se daba el movimiento punk en Inglaterra y en otros países europeos, y la influencia de éste se reflejó entre los cholos en la violencia, en el hermetismo de la grafía de sus pintas, en el consumo de drogas (la pobreza impidió que el cholo se aficionara a la heroína, pero tuvo el alcohol, la marihuana, los inhalantes y las pastillas). Por otra parte, los cholos aportaron un espanglés sensacional, fronterizo, rico en coloquialismos inéditos y en giros idiomáticos.” Agustín, José, *La contracultura en México*, Debolsillo, Ciudad de México, 2012, p. 162.

3 Véase “Resistencia, lenguaje y ley” en Davis, Angela, *Una historia de la conciencia: Ensayos escogidos*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 2016.

4 Véase Fanon Franz, *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1982.

to”⁵; en contrapartida dialéctica se puede recuperar la praxis de los raperos mexicanos retratados en *Somos lengua*, en la cual se evidencia al rap como un medio de expresión en medio de la brutalidad social, como un retrato de lo que los mass media ocultan y silencian, como una denuncia de la violencia institucional del Estado y sus instrumentos políticos, como un medio de asociación libre entre iguales, y como un mensaje de esperanza y de defensa comprometida de la vida. Por ejemplo, la rapera Dayra Fyah señala: “Yo nunca me he peleado tampoco con el pedo del machismo, así como de tirarles cosas a los hombres así tampoco, porque tampoco se me hace que por ahí va, ¿no?, o sea tampoco si yo estoy pidiendo cierto respeto, pues tampoco tengo porque estarlos como denigrando o haciendo esas cosas, ¿no?, sino más bien siempre he tratado de trabajar pues al parejo, que eso es realmente el feminismo ¿no?, la lucha de la igualdad de géneros, tal cual ¿no?”

Si bien es cierta y productiva la declaración de que algo de lo orígenes del rap del Bronx empata con la historia de las luchas sociales en México y la forma-corrído legado de México y la Revolución Mexicana a la historia estética (“vino el rico y lo partió/todo mi maíz se llevó/ni pa’ comer me dejó/te presenta aquí la cuenta/aquí debes veinte pesos de la renta de unos bueyes/cinco pesos de magueyes/tres pesos de unas coyundas/cinco pesos de una azcuna/tres pesos no se de qué”), es necesario consignar el origen materialista e histórico del rap en una ubicación territorial específica:

Un nuevo género de música con raíces en la tradición ancestral del contar historias ha ganado creciente popularidad entre la juventud de hoy. La música rap claramente refleja la vida diaria de la clase trabajadora, particularmente de la juventud afro-americana y latina. Muchas canciones de rap incorporan una conciencia progresiva de los asuntos políticos del presente [...].⁶

Que ahora los raperos y artistas en general han de enfrentarse al mercado capitalista es un dato conocido; que si la “música como producto” es un punto de partida histórico inevitable o algo *a priori* insuficiente que siempre abre el horizonte a la expresión mínima con el cuerpo, usando cualquier

⁵ El rapero español Pablo Hasél enfrenta actualmente un proceso judicial injusto por supuestas infracciones legales contra el honor de la corona (!!!!!!!!!!!!!!!)

⁶ Davis, Angela, Joy, Davis (eds.), *The Angela Y. Davis Reader*, Blackwell, Oxford, 1998, p. 242.

- **Lenguaje, contracultura y resistencia**

cosa como “tamborcito” es algo que o se resuelve en la praxis concreta o que queda en las chelas. Lo relevante a nivel social en México es el *factum* de la apropiación creativa de formas africanas, newyorkinas, jarochas, sureñas, chilangas, latinoamericanas, para la expresión y el tejido de nuevas narrativas y redes de comunicación en el presente, a contracorriente de la brutalidad y el desprecio generalizado a la vida: “pero somos lo mismo compañero, somos lo mismo, nuestros sueños es por el futuro venidero – somos lo mismo, porque todos somos lengua.”

La melancolía del recuerdo

Por Amanda Rosa Pérez Morales y
Gary Manuel Gómez Espinoza

Con Tepito en la piel (2010).
Dirección de: Emilio Castillo



Con *Tepito en la piel* (2010), documental realizado por Emilio Castillo relata, desde una mirada lugareña y alejada de las noticias populares sobre delincuencia y violencia, las anécdotas de cómo se formó el **Barrio Bravo**, así como las prácticas que lo han llevado a ser noticia y un lugar temido por muchos¹.

¹ Ubicado en la colonia Morelos de la Ciudad de México.

- **La melancolía del recuerdo**

A partir de historias contadas por sus habitantes, el director dibuja un Tepito melancólico, distinto al de periódicos alarmistas. Nos acerca a la experiencia existencial diaria de distintos comerciantes, boxeadores, artistas, que constituyen la variada población de dicho espacio. Si bien en un principio fue habitado, principalmente, por zapateros que venían del Bajío hacia el centro del país, posteriormente se convirtió en uno de los puntos comerciales más importantes y grandes de la república. El mercado negro que se despliega en algunas islas del Caribe se nutre de esta zona. Los traficantes o compradores de mercancías viajan en grupos con destino a México y van, directamente, a comprar al por mayor. No hay otro lugar en América Latina que supere la ubicación, los precios y producción que se sostiene en Tepito. No obstante, Castillo se aleja de estas historias, que se pueden encontrar en la mayoría de los reportajes sobre el barrio, y se centra, específicamente, en dibujar el imaginario y la melancolía de habitantes que ya rebasan los cincuenta años. Rostros representativos que nos ofrecen un acercamiento a cómo el conflicto (característica fundamental del lugar) también tiene formas de enfrentarse desde la propia lucha, la preparación y el cariño al vecindario.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Capturas personales de pantalla.

Las referencias de Tepito parecen siempre hundirnos en un marco asociado a la violencia, delincuencia, drogas e ilegalidad; sin embargo, los comentarios de los

entrevistados dan un volumen distinto al cuadro. Con ello se puede vislumbrar la idea principal del director, y es hacernos reflexionar sobre cómo estas generaciones hicieron un barrio, que existe porque resiste, que ha enfrentado distintos momentos de tensión, y sin embargo, sorteó las distintas amenazas logrando sobrevivir. Utilizando el comercio artesanal y fomentando el desarrollo de los oficios, creó oportunidades para aquellos que no tenían. También, a través del formato testimonial, apreciamos cómo vincula la voluntad y la necesidad, entremezclándolas tanto con el folclore como con los vicios de México y los mexicanos. Así, logra transmitir al espectador un *mélange* de ingenio, tragedia y resistencia.

Curiosamente, los comienzos de Tepito están marcados por la necesidad de distintos comerciantes de salir del interior del país para buscar una seguridad económica y social. El comienzo del **Barrio Bravo** se encuentra marcado, desde la perspectiva de los entrevistados, por su *lucha, resistencia y trabajo duro*. Los habitantes relatan su inclusión desde jóvenes, al ámbito laboral del lugar, que iba desde el arreglo de calzado hasta la práctica de box como un medio para obtener dinero y respeto de la comunidad.

Imagen 2. Fotograma de la película.



Fuente. Capturas personales de pantalla.

La estructura más representativa del barrio son sus vecindades. Éstas albergan recuerdos de infinidad de familias, por las cuales se contaron miles de historias.

- **La melancolía del recuerdo**

Los daños del terremoto de 1985 destruyeron muchas de las más preciadas y dieron paso a un nuevo estilo de construcción: estructuras verticales multifamiliares, que comenzaron a ocuparse, también para fines delictivos. Las vecindades dejaron de ser el punto de reunión y encuentro de la gente del barrio para ser utilizadas como bodegas para los distintos productos que ofrece el comercio informal.

Una muestra de ingenio, característica del barrio, es el uso del albur: doble sentido del lenguaje, que demuestra que también en esta dimensión los habitantes están acostumbrados a mantenerse alertas a asaltos verbales. Curiosamente, la mejor representante es Lourdes Ruiz, la reina del albur, orgullosa habitante de Tepito. Con su característico mandil (para muchos en México, símbolo femenino del trabajo) labora en el comercio y utiliza el albur, también, como estrategia de venta para llamar la atención de sus clientes.

Imagen 3. Fotograma de la película.



Fuente. Capturas personales de pantalla.

Otro de los aspectos que más resalta Castillo es el manejo de la corporalidad en este imaginario de un Tepito pasado, que se expresa a través del ya mencionado box y la danza. En el caso del box, se puede sentir cómo el equipo de realización del documental busca adentrarnos en los códigos ético-morales predominantes durante los años fundacionales de la comunidad. El sentido de identidad y uni-

dad, a través de la lucha como deporte, marcan una curiosa ética donde el boxeador del barrio era también protector de los comerciantes, donde el robo era una agresión directa a la comunidad de reciente creación. En la figura de uno de los entrevistados, hombre mayor, profesor y fundador de la escuela de box de Tepito, brilla aún la gallardía y la pasión al recordar dichos eventos que parecen devolverle fuerza y energía.

Los bailes son, igualmente, una forma expresiva del orgullo y la elegancia. El salón de baile responde como espacio para pavonearse y ser reconocido en el barrio. Se torna un lugar de ocio y diversión donde Tirantes, el gran bailarín de la zona, luce sus mejores prendas y revienta la pista entre pasos de bolero, mambo, cumbia y chá chá chá. Se dice que el que no baila no es tepiteño y tanto es el arraigo que Tirantes lleva a su hijo también a bailar. Este último perdió una pierna, tiene sobrepeso y, aun así, desde su silla de ruedas, pasa horas bailando, participa en todas las actividades y admira la destreza de otro que sí ha perfeccionado el arte de la danza con una pierna. A través de tomas abiertas, se pueden apreciar las dimensiones del lugar y, sobre todo, el rango de edad de las personas que continúan asistiendo a ese tipo de evento.

Imagen 4. Fotograma de la película.



Fuente. Capturas personales de pantalla.

- **La melancolía del recuerdo**

El arte también es parte del folclore y la diversidad de expresiones culturales de los habitantes de la zona, quienes niegan las escuelas más reconocidas para hacer una fusión y crear un arte propio. A partir de ello, el director nos muestra la obra de artistas plásticos que, dentro de sus posibilidades adornan el espacio público para llevarnos por caminos que van desde el surrealismo hasta el hiperrealismo, combinación adecuada a la hora de adentrarse en el **Barrio Bravo**. Debido al estilo pictórico representativo del lugar, realizan múltiples cursos o talleres, o fusionan actividades relacionadas con el box y los bailes. Así tienen un motivo más de reunión. En este punto, se siente que Castillo intenta hacernos ver, a través de su prisma melancólico, cómo las nuevas generaciones casi nunca se presentan. No van a los bailes. Tampoco quedan muchos que vayan a las clases de box.

Imagen 5. Fotograma de la película.



Fuente. Capturas personales de pantalla.

La entrada del mercado negro, llamado “fayuca”, marcó para muchos un antes y un después en el barrio. Dinero fácil, en opinión de los entrevistados. Fue el principio de la corrupción de la zona, el abandono de niños y niñas por parte de los padres, la popularidad del consumo de drogas y la conformación del imaginario de Tepito como una de las localidades más peligrosas de México. Para este punto la fotografía del filme juega un papel fundamental. A través de colores crudos

siempre bañados de una tonalidad rojiza y con la cámara en mano, comienza a relacionar la decepción de los entrevistados, con escenas de comida e imágenes de la juventud actual. El movimiento de la carne friéndose en el caso, los rostros de los jóvenes forjados a partir de las descripciones hechas por los entrevistados, y la música de fondo, representan el movimiento y la transformación que se ha dado en el **Barrio Bravo**. El movimiento que, desde el punto de vista de las generaciones anteriores, ha sido un retroceso. Una pérdida. De esta forma acaba el documental, mientras suena Manuel Cervantes y su sonora Dinamita.

Con *Tepito en la piel*, pese a los escasos recursos con los que se realizó, logra transmitir nostalgia y añoranza por un pasado que se aleja cada vez más. Este sentir hace que el espectador se repiense a partir de las historias y las imágenes del filme. Emilio Castillo crea una corriente subterránea de sentidos en la cual la historia de Tepito y de sus habitantes se convierte en la historia de cualquier lugar y de cualquier persona. Es una oda al antes, al aquello, que no sabemos hasta qué punto está atravesado por la subjetividad positiva de personas que abrazan el pasado como momentos mejores.

La Libertad del Diablo (2017).

Por Manuel Palacios

Dirección: Everardo Gonzáles



‘Es mejor tener un muerto que a alguien desaparecido’, es una de las frases que se queda en la mente de los espectadores que ven *La Libertad del Diablo* (2017), documental del director mexicano Everardo González que muestra, a través de relatos, las distintas caras que tiene el crimen organizado en nuestro país.

Noticias de televisión en las que se informa el hallazgo de una fosa clandestina con osamentas, un video en *Twitter* en el que se ven las atrocidades que son capaces de hacer los miembros de las organizaciones delictivas a sus víctimas o bien, cifras de

homicidios dolosos que presentan las autoridades, mismas que son sinónimo de lágrimas de familias y plomo de gatilleros, es algo que los medios de comunicación han mostrado a lo largo de los años. La frecuencia con la que ocurren estos sucesos ha provocado que individuos de todas las edades se encuentren expuestos a recibir dicha información.

Varias generaciones de mexicanos han crecido con la idea firme de que ‘el que no tranza, no avanza’ y que el pasar por encima de los demás es la única manera para salir adelante, tal vez esta sea la razón por la que la violencia en México se vea como algo normal e incluso se puede decir que existe una cultura que, en sus cimientos, tiene el dolor de personas que han vivido en carne propia terribles hechos.

El crimen organizado también tiene historias de ‘héroes’ que han desafiado al sistema y que vencieron las precariedades. Estas figuras incluso han sido conceptualizadas en leyendas, canciones, en mediáticos juicios y, actualmente, en series que se pueden ver a través de *Netflix* u alguna otra plataforma de *streaming*; han convertido a los narcotraficantes en íconos eufemístico de su legado.

La violencia es algo que se puede vender de diferentes maneras y eso lo sabe Hollywood a la perfección, pero en México la cosa es diferente, pues aquí, en este territorio, la realidad supera a cualquier ficción. A pesar de estar rodeados de historias de capos, drogas y ejecuciones, pocas veces estas se muestran en la pantalla grande con veracidad y casi en nulas ocasiones, se confronta a la eterna apatía de la audiencia.

Los carteles de droga, la venta y distribución de estupefacientes y el estilo de vida de las personas que están dentro de este negocio han sido la trama principal de diferentes películas, pero en *La Libertad del Diablo* esto pasa a segundo término. El tema principal es algo que nos identifica como especie y que muchas veces pasa desapercibido: la humanidad. Sí, esa humanidad que nos conmueve ante el llanto de un bebé o que nos hace estar nerviosos frente a una persona especial; la humanidad que tienen víctimas y victimarios.

¿Qué pasa por la mente de un sicario cuando mata a una familia completa? ¿Qué esperanzas tienen un par de hijas que buscan a su madre? ¿Hasta dónde llegaría un sujeto para encontrar a su hermano que sufrió un levantón? ¿Qué orilla a un menor de edad a cometer su primer asesinato? ¿Qué piensa un militar de las organizaciones de seguridad tan vulnerables a ser corrompidas? ¿Qué retumba en el corazón de una mamá que llora por la ausencia de sus hijos? Son preguntas que no solamente se plan-

• ***La Libertad del Diablo* (2017)**

tean y se responden en *La Libertad del Diablo*, sino que también pueden generar incomodidad al espectador, pues cada entrevistado habla directamente a la cámara, como si vieran fijamente hacia los ojos de la persona que se encuentra del otro lado de la pantalla.

Una máscara de tela flexible, que se moja con lágrimas, es el conector que homologa cada uno de los relatos y, además de servir para proteger la identidad de los protagonistas, también es un impulso para imaginar que tu vecino, la persona que se subió al autobús que tomas a diario o los hombres que viajan en la camioneta que pasa frente a ti, pueden ser víctimas o victimarios de la libertad que tiene el diablo en nuestro país.

Imagen 5. Fotograma de la película.



Fuente. *La libertad del diablo*, crítica, en *De PREMIERE*.

Las palabras de los sicarios, los policías y exmilitares provocan que se aparte la mirada y que al mismo tiempo se reflexione sobre las realidades que se viven dentro de las instituciones que, en teoría, están para proteger y salvaguardar a los ciudadanos, aunque en la práctica sea totalmente diferente.

Cada persona es un mundo, pero algunos son oscuros, plagados de telarañas y eventos que la mayoría de personas, dentro de su zona de confort, prefieren no ver aunque conocen lo que sucede dentro de ellos. *La Libertad del Diablo* es un clavado a estos mundos.

¿Qué harías si un familiar tuyo es secuestrado por el crimen organizado? ¿Qué serías capaz de hacer si estuviera frente a ti al captor de tu ser querido? Tales cuestionamientos pasan por la cabeza de quienes ven *La Libertad del Diablo*, ya que después de escuchar que los sicarios tampoco quieren estar en donde están, pero si no cumplen con su trabajo, con la orden del "patrón", serán otro cadáver; que los policías prefieren hacer justicia con su propia mano, pues saben que si liberan al que atraparon, pueden ir tras ellos, que los exmilitares aseguran que el Ejército es un asco, indudablemente se piensa en la frase "es mejor tener un muerto que a alguien desaparecido porque el muerto sabes en dónde está y tu dolor disminuye con el paso de los días... pero el desaparecido... el paso de los días solo incrementa el dolor".

Imagen 2. Fotograma de la película.



Fuente. La libertad del diablo, crítica, *De PREMIERE*.

La libertad que tiene el diablo en nuestro país hace que no se tenga otra opción más que elegir entre tener un muerto o un desaparecido.

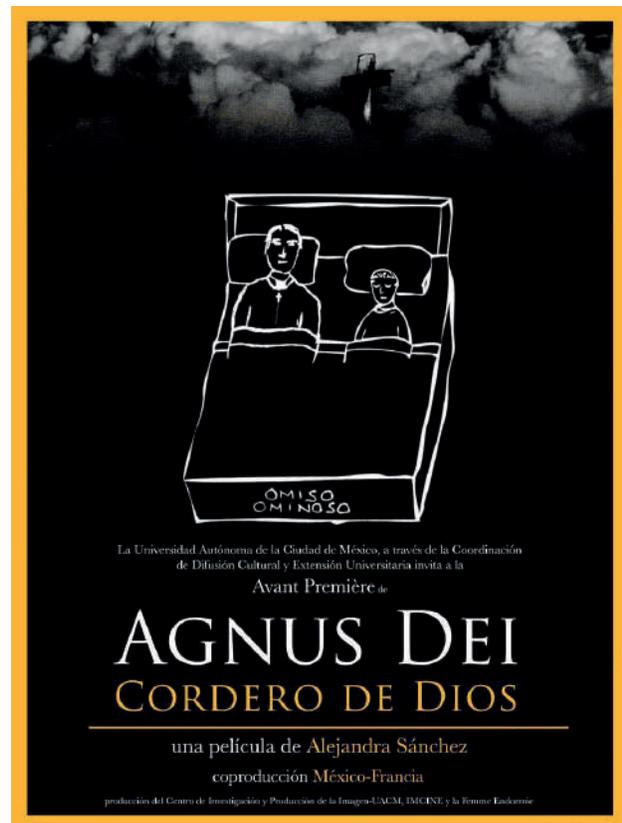
El documental invita a la reflexión, a la introspección de cómo actuamos ante situaciones que parecen irreales, que parecen ser de otro México pero que al mismo tiempo pueden pasar al lado de la tienda de la esquina, a pensar cuánta es la libertad del diablo y con qué facilidad puede moverse en nuestro país.

Representaciones oníricas y abuso sexual

Por Ernesto Espejel Concha

Agnus Dei. Cordero de Dios (2011).
Dirección: Alejandra Sánchez

La pederastia clerical en México es un grave problema que involucra no solo a la Iglesia Católica sino al Estado mexicano en su conjunto. El caso del sacerdote Marcial Maciel y de los Legionarios de Cristo es emblemático pues se trata de la mayor situación de abusos sexuales por parte del clero en contra de seminaristas del que se tenga registro en México. De acuerdo con la investigación “Radiografía de ocho décadas para erradicar el abuso” llevada a cabo por los propios legionarios, reconoce un total de 175 menores de edad víctimas de violación por parte de 33 sacerdotes, incluido el fundador de la organización religiosa. Además, acepta que 90 alumnos fueron abusados por 54 seminaristas (BBC News Mundo, 2019).



El documental *Agnus Dei: Cordero de Dios*¹ dirigido por Alejandra Sánchez² (2010) narra la historia de Jesús Romero Colín, un joven de la Ciudad de México que decide buscar al sacerdote Carlos López Valdés para enfrentarlo por los abusos sexuales que cometió en su contra, durante su niñez y adolescencia, cuando fungía como monaguillo en la parroquia en donde el cura oficiaba misa. Jesús pretende, al entrevistarse con el sacerdote, resolver en algún sentido el daño psicológico y emocional del que ha sido víctima. Además, acude a la entonces Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal para denunciar al sacerdote esperando que se haga justicia y que se evite con ello que otros niños atraviesen por la misma situación.

La película nos habla sobre cómo el sacerdote Carlos López se aprovecha del poder que tiene la Iglesia Católica sobre los feligreses y de la imagen divina que representa para abusar de la devoción de los padres de Jesús y de la confianza, la admiración y el cariño que le tenía éste, así como de su ilusión de ser sacerdote. Esta situación es contrastada en el documental a través de una línea narrativa paralela en donde un grupo de seminaristas adolescentes expresan su aspiración de ser sacerdotes al tiempo que se enfrentan a los deseos propios de su edad y al discurso religioso que castiga el ejercicio de la sexualidad. Es aquí en donde la película pone en evidencia la ideología que puede encontrarse en el trasfondo de los casos de abuso sexual en contra de menores por parte del presbiterado.

1 *Agnus Dei: Cordero de Dios* (2010) fue galardonado en diversos festivales nacionales e internacionales: Primer Premio Coral de la XXX Edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 2011; Mejor documental mexicano de la XV Edición del Premio José Roviroza de la Filmoteca de la UNAM, México 2011; Festival de Cine y Video Documental Zanate, México 2011; Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), Colombia 2011; y el Festival Pantalla de Cristal, México 2011.

2 Alejandra Sánchez comenzó su carrera como documentalista con el largometraje *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2006) para posteriormente continuar con *Seguir viviendo* (2014).

- Representaciones oníricas y abuso sexual

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *SENSACINE*.

El discurso narrativo que se utiliza propicia la introspección de los recuerdos y sueños del protagonista y se reafirma el relato mediante los testimonios de sus padres y la evidencia mostrada por su psicoanalista. Además, es evidente la intención de documentar por una parte la confrontación víctima-victimario entre Jesús y el sacerdote y por otra, el hermetismo, encubrimiento y complicidad de la Iglesia Católica y el Estado mexicano.

Entre los recursos estético-narrativos de *Agnus Dei: Cordero de Dios* (Alejandra Sánchez, 2010) se encuentra el uso de fotografías de la infancia y adolescencia de Jesús que son animadas para ilustrar su inocencia perdida, así como los dibujos realizados por el protagonista y después animados por la producción para relatar sus sueños y, sobretodo, enfatizar simbólicamente su proceso psíquico de afrontamiento de la situación por la que atraviesa.

La primera escena onírica ocurre precisamente al inicio del documental, representada mediante una cruz adornada en rojo y amarillo sobre una piedra, lo que podría tratarse de una tumba, y un rebaño de borregos que corren alejándose del camino mientras su balar, con efecto de reverberación, se mezcla con la voz del protagonista que empieza a narrar su sueño. Mediante una llamada telefónica, su madre le anuncia a Jesús la muerte de su padre y le informa que la misa será oficiada por el sacerdote Carlos López Valdés. A través de un dibujo bocetado por

el propio Jesús, que se transforma en una animación, se aprecia a tres monaguillos, uno de ellos masturbando al sacerdote.

En un segundo sueño, nuevamente se representan las figuras del cura y la madre ahora recostados en una cama. Sobre la piecera están grabadas las palabras “omiso, ominoso”. La escena significa para Jesús el abandono de sus padres y sobretodo el oscuro secreto en el que se encontraba.

Ambos sueños revelan los vínculos que existían entre sus padres y el sacerdote, durante el periodo en el que ocurrieron los abusos sexuales. Específicamente ponen en evidencia la ausencia del padre, quien es sustituido por el cura, y la “complicidad” entre éste y la madre, quien le había confiado a su hijo.

En uno de los últimos sueños representados, el sacerdote y Jesús se reencontran junto a una fogata. Éste le pide al cura que se perdonen mutuamente. Jesús lo perdona y se arroja a la fogata. Después, intenta quitarse las quemaduras de la piel pero, al no poder hacerlo, le pide ayuda a su madre, quien logra salvarlo. Se trata de un intento de la psique de Jesús de liberarse de la culpa en la que se encontraba implicado, aun cuando el verdadero y único culpable fuera el sacerdote. Para él, la única persona que podía rescatarlo era su madre.

Es interesante recalcar que en los sueños Jesús busca al cura, lo que revela su necesidad de confrontarlo. En un sueño más, Jesús se reúne con el sacerdote en su casa de Cuernavaca y lo ve caminar sobre el agua de una alberca. Jesús se da cuenta de que todo es una ilusión, que la alberca es de acrílico y que él también puede caminar sobre la piscina. Esto revela la desconfianza que tiene del cura y por ende de la religión católica.

Tras la proyección del documental en salas de cine, la Iglesia Católica se mantuvo hermética mientras que el sacerdote Carlos López Valdés continuó oficiando misa a pesar de haber sido dado de baja por el Vaticano. Finalmente, el cura fue detenido en el año 2016 y sentenciado a 63 años de cárcel, la pena más grande dada a un mexicano por el delito de violación. (Bravo, 2020). Esto indica que, en parte, gracias a este documental y a su reconocimiento internacional, se hizo justicia años más tarde. El 5 de junio de 2020, Carlos López Valdés, falleció víctima de Covid-19, por lo que no cumplió con la condena establecida.

- Representaciones oníricas y abuso sexual

Referencias

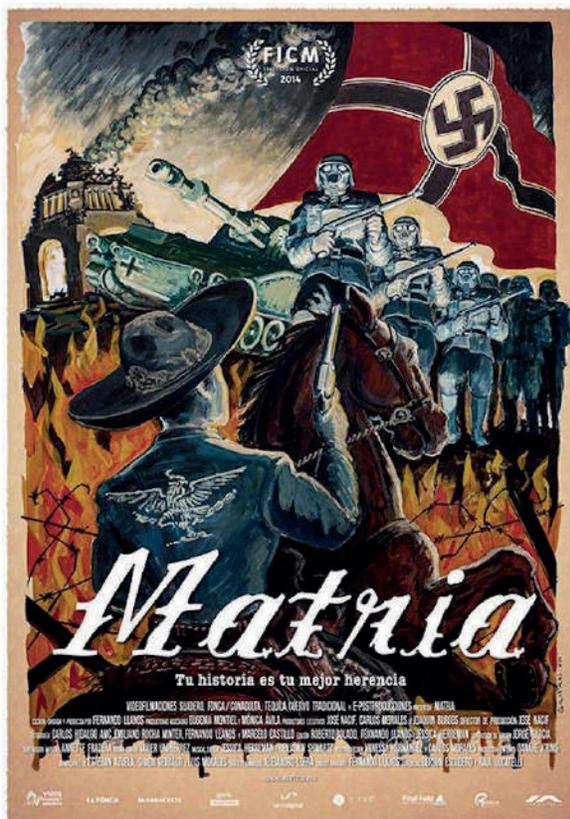
- Bravo, E. (13 de junio de 2020). Muere de Covid-19 sacerdote preso por violación. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/ultimas/capital/2020/06/13/muere-de-covid-19-sacerdote-preso-por-violacion-4215.html>
- BBC News Mundo. (21 de diciembre de 2019). Marcial Maciel y los legionarios de Cristo: la congregación nacida en México admite 175 casos de abuso sexual (60 de su fundador). *BBC News*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50880892>
- Sánchez, A. (Directora). (2010). *Agnus Dei: Cordero de Dios*. [Película]. México-Francia: IMCINE, La Femme Endormie, Pepa Films.
- Sánchez, A. (Directora). (2006). *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas*. [Película]. México: FOPROCINE, IMCINE, Pepa Films, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Sánchez, A. (Directora). (2014). *Seguir viviendo*. [Película]. México: FOPROCINE, Los Cuates Films, Pepa Films.

Resignificaciones

Charros contra nazis. Brevísima historia de la idiosincrasia mexicana

Por Alan Armas de la Rosa

Matria (2014).
Dirección: Fernando Llanos



“Nada puede durar tanto,
no existe ningún recuerdo
por intenso que sea
que no se apague”.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

A lo largo de los años el cine nacional nos ha ofrecido un abanico variopinto de personajes entrañables que ya forman parte del imaginario colectivo, figuras como la de *El Jaibo*, *La Manuela*, el propio *Cantinflas*, son ahora parte del folclor y la cultura popular del país. A esta lista, conformada en su totalidad por personajes del cine de ficción bien se podría añadir el nombre de Antolín Jiménez.

nez; miembro del ejército convencionista de Pancho Villa, maestro masón, diputado, presidente de la Asociación Nacional de Charros, y fundador de “La Legión de Guerrilleros Mexicanos”; la cual, por más absurdo que parezca, pretendía detener una posible invasión nazi en territorio mexicano. Si bien esta descripción parece sacada de alguna novela de Ibarra, o tal vez de una tragicomedia política de Luis Estrada, por fantástico que suene, *Matria* del director Fernando Llanos, quien es además nieto del propio Antolín Jimenez, es precisamente todo eso. Se trata de un relato de familia, una especie de manuscrito borroso que se desdobra para repasar la historia extrañísima de su abuelo, un nombre extraviado de la revolución, cuya vida se relaciona con una serie de acontecimientos poco conocidos de la historia de México.

El documental parte de una premisa que podría parecer sencilla, pero basta con entender el trasfondo familiar y político para darnos cuenta de que el conflicto no se limita a ser una mera exploración de un episodio nebuloso en la memoria nacional, sino que detrás de esto se desarrolla un discurso complejo y disruptivo.

La película de Fernando Llanos no es un simple artefacto retratista predisposto por una fútil fascinación patriarcal, es en todo caso, una máquina enorme que atraviesa las más delgadas capas de la observación, y se deslinda por completo de la idolatría, el maniqueísmo y la tradición para proponer una mirada verdaderamente atinada y mostrar con profunda honestidad el claroscuro que envuelve la realidad del fascinante sujeto documental, quien es representado como un ser ajeno a su propia esfera familiar. El realizador busca ante todo desmitificar la figura de su abuelo, para ello realiza una exhaustiva investigación que lo lleva a recorrer los recovecos más lóbregos de su pasado familiar, lo cual causa verdadera indignación entre su clan, sin embargo, el director tiene claro que su labor no es la de presentar un documento simplón dedicado a enaltecer la heroica leyenda de un prócer patriota; y éste es sin lugar a dudas uno de los puntos imperantes para comprender que el valor del documental radica en ese enfrentamiento continuo con la historia misma, una lucha implacable contra el conservadurismo, el adoctrinamiento, el nepotismo y la corrupción, para convertirse entonces en una revolución misma, ya que la película de Fernando Llanos es primordialmente una declaración de principios.

Hay que aclarar que *Matria* narra una visión unilateral de la historia, la de los reivindicados por la revolución, aquellos que pasaron a conformar la flor y

- **Charros contra Nazis. Brevísimas historia de la idiosincrasia mexicana**

nata de la sociedad, ocupando un lugar privilegiado en el siempre dudoso recinto de la opulencia política. El paso de Antolín Jiménez por diferentes instituciones y aquello que podríamos llamar su ascenso y ocaso, reflejan con suma claridad las consecuencias y el deterioro del sistema político y social contemporáneo.

Mientras transcurre este ensayo documental el director plantea una pregunta contundente que funciona como eje central de su trabajo de investigación: “¿Qué sucede cuando desenmarañamos la historia?”; pregunta que seguramente resonará a lo largo de 62 minutos en la cabeza del espectador y que difícilmente se quitara de encima. Para el realizador, este ejercicio de indagación se convierte en un constante llamado a la censura y al sometimiento, y cuya postura contestataria desata un caos generalizado, pero su visión y compromiso son claros, y nos recuerda que rebuscar en nuestra historia siempre será como abrir la caja de Pandora.

Imagen 1. Cartel promocional de la película.



Fuente. INFOBAE Argentina.

Al igual que la masonería, *Matria* es un microcosmos que encierra numerosos secretos e información, un símbolo misterioso que guarda una verdad desconocida, y seguramente cada vez que intentáramos abrir la puerta que esconde esta verdad nos encontraríamos con tres puertas más.

Para el director esta búsqueda se transforma en una travesía que nos invita a recorrer junto a él, un viaje sin destino ni retorno por los parajes más enigmáticos de la memoria, en dónde se concentran los fantasmas más hostiles.

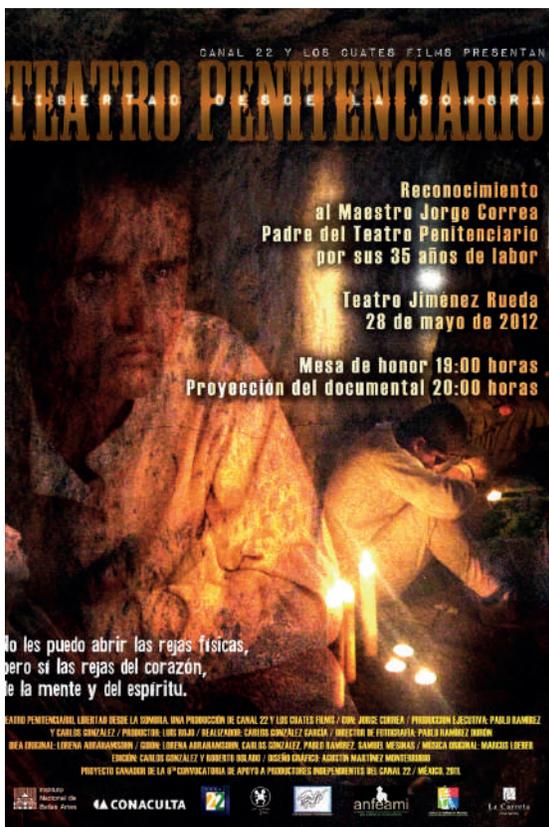
De cualquier forma, de todos los posibles y extraños hubieras que la historia nos ofrece, sin lugar a dudas, un enfrentamiento entre charros y nazis nos sigue pareciendo una fábula absurda y surrealista.

Alan Armas de la Rosa (1991, México, D.F.) Es escritor y artista audiovisual. Colabora ocasionalmente en la *Revista Marabunta*. Su trabajo en cine ha formado parte de diferentes muestras y selecciones nacionales e internacionales de cine experimental.

Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra (2011).

Por Gema Castillo y Alicia Paredes

Dirección: Carlos Gonzáles García



“Cuando yo voy a la cárcel no voy a formar actores, voy a recuperar hombres”.

Jorge Correa

Proyecto ganador de la sexta convocatoria de productores independientes de canal 22 en 2011, realizado por la casa productora Los Cuates Films y galardonado en diversos festivales nacionales e internacionales. Un trabajo que permite al espectador involucrarse en la trayectoria de Jorge Correa precursor del teatro penitenciario en México y la importancia de su práctica como instrumento de transformación social. Este documental tie-

ne la peculiaridad de enlazar el registro anecdótico, reflexiones personales y grupales, así como contrastar la representación escénica dentro y fuera de la

prisión mostrando el impacto generado en los individuos que se reintegran a la vida social al salir de prisión.

Esta reseña recupera un par de reflexiones respecto al teatro como alternativa para la restauración del tejido social en contextos de violencia a propósito de la mirada crítica por la que apuesta el cine documental hacia realidades problemáticas en México.

Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra documenta el proceso pedagógico del quehacer teatral a partir de una premisa: formar una compañía profesional de teatro constituida por ex presidiarios “cuando ustedes salgan, vénganse conmigo” es la invitación que extiende Jorge Correa hacia sus alumnas y alumnos, hombres y mujeres que descubren a través del teatro una manera de conocerse o reencontrarse a sí mismos, de establecer vínculos afectivos mediante dinámicas alternativas de convivencia al interior de la prisión ¿Por qué hacer teatro y no otra cosa? Se trabaja con recuerdos, deseos e imaginación, explorados mucho antes de llegar al punto culmen de encuentro entre actrices, actores y público mediante laboriosos procesos que exigen transitar por el dolor tanto como el gozo para que se dé con total honestidad el “milagro del teatro” Un esfuerzo mental y físico cuya única solicitud básica es la disposición para hacerlo posible ¿Quién soy? es la pregunta latente en el teatro, como dijera Óscar Liera “también hay que dedicarle tiempo al hombre interior”. En dicha búsqueda personal podemos observar cómo Correa incentiva a través de sus clases la exploración de gestualidad y movimiento corporal, escritura, lectura, representación con elementos simples como piedras o botellas permitiendo a los participantes apropiarse del espacio mediante actividades inusuales o por lo menos poco usuales fuera del momento teatral.

El trabajo de Jorge Correa comprende (hasta el año 2011) 34 años sobre esta línea de acción. En 2009 fue reconocido por la UNESCO como patrimonio de la humanidad y “Padre del teatro penitenciario en México” por lo que su labor abre una serie de reflexiones profundas respecto a la función que desempeña el teatro en espacios de conflicto como son los más de 400 centros juveniles de readaptación social y prisiones en nuestro país.

La institución carcelaria en México no ocupa un lugar de importancia en el esquema social de contención y lucha frente al incremento de la criminalidad. Parece

- ***Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra (2011)***

responder más a una estrategia de castigo diferencial dirigida hacia quienes no pudieron evitar ser procesados y sentenciados, que a una política articulada y consistente que enfrente la criminalidad dentro de un marco de respeto a la legalidad y a las garantías constitucionales (Bergman y Azaola, 2013)

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMINLATINO.

La realidad de estos espacios es grave; al interior de sus muros y concertinas de navajas no es solo la espera lo que consume a cada una y cada uno, sino el ambiente hostil que se vive en el día a día en el proceso de cumplir una condena. A esto va Correa: dar visibilidad a aquellos/as que han sido abandonados y estigmatizados por la sociedad y dejados a su suerte en la opacidad del sistema penitenciario. El documental además permite entrever particularidades que enfrentan y diferencian a las prisiones femeniles y varoniles en nuestro país en un sistema diseñado fundamentalmente por y para varones donde las prioridades y adecuaciones normativas se atienen a estadísticas en las que la población femenil es una minoría. No es de extrañar ver a reclusas interpretando roles masculinos, pero escribiendo desde experiencias dolorosas vinculadas a la maternidad por mencionar un ejemplo. La humanidad es la condición fundamental por la que se interesa Correa, la diferencia de contextos queda como evaluación personal si se quiere. De acuerdo al informe de la

Comisión Interamericana de Derechos Humanos publicado en 2011.

Los sistemas penitenciarios [...] tienen una serie de problemas generales que afectan a toda la población: hacinamiento, deficientes condiciones de reclusión, violencia, uso de la tortura, uso excesivo de la prisión preventiva, corrupción y falta de programas laborales y educativos, entre otros.

El paralelismo entre la prisión, el infierno y la vida experimentada al interior de los muros como “antesala de la libertad” se ligan con testimonios de convictos que generosamente comparten ante la cámara momentos de duelo, confrontación y juego por igual “¿Qué es el teatro? Es la ciencia suprema del misterio de la vida, accesible también a los desheredados de la tierra” (Barba, 2009). Recuperar la humanidad a través del teatro no es una aseveración ingenua “el arte sí es un asunto de vida o muerte, si le cambia la vida a la gente” (Cano, 2018) y este documental registra dicha oportunidad. Ya lo había anunciado Boal “todos pueden hacer teatro, incluso los actores. En todas partes se puede hacer teatro, incluso en los teatros”. Ciertamente Correa no forma actores, intenta recuperar seres humanos mediante el teatro partiendo de cuestionar quiénes son y qué pueden hacer al respecto a pesar de vivir en condiciones de permanente hostilidad, recordemos que “el teatro es más un arte de posibilidades que de realizaciones” (Badiou, 2015).

¿Qué lugar ocupa en nuestra sociedad mexicana una expresidiaria o expresidiario? ¿De qué manera se reintegra un individuo a la vida pública una vez que deja la prisión? Para Correa la tarea de su teatro no termina dentro de los muros, sino que comprende el aspecto decisivo que implica pasar del encierro a la libertad, de experimentar la libertad desde la sombra, ese umbral que transitan itinerantes y “olvidados por todos”.

“Qué mejor escuela que una prisión, no de teatro de la vida y la vida es teatro y el teatro es la vida”. Este trabajo nos conduce a preguntar ¿Qué función social cumple el teatro penitenciario en México? ¿Qué podemos aprender de él? Así mismo funge como invitación a considerar los diversos enfoques del cine documental mexicano en la actualidad, que sin duda nos recuerda dónde estamos y hacia dónde podemos ir.

- **Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra (2011)**

Referencias

Badiou, A. (2015). *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Bergman Marcelo; Azaola Elena, *Cárceles en México: Cuadros de una Crisis*, UR-VIO, *Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, núm. 1, mayo, 2007, pp. 74- 87, recuperado el 28 de febrero de 2021 de <https://www.redalyc.org/pdf/5526/552656565005.pdf>

Blanco-Cano, R. (2016). Prisiones y afectos: reescrituras visuales del cuerpo encarcelado en la producción documental mexicana contemporánea, *Alternativas*, No. 6.

González García C. (2011). *Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra*. Documental. México. Canal 22 y Los Cuates Films. Disponible en <https://www.filminlatino.mx/pelicula/teatro-penitenciario-libertad-desde-la-sombra>

Véase la entrada «Eugenio Barba: el teatro es energía». *ARTEZBLAI: el periodico de las artes escenicas*. Recuperado el 28 de febrero de 2021 de <http://www.artezblai.com/artezblai/eugenio-barba-el-teatro-es-energia.html>

Véase Centro Nacional de las Artes.(2018). *Hablemos de Hablemos de generar teatro con Aurora Cano, Silvia Ortega e Itari Marta*. Recuperado el 28 de febrero de 2021 de https://www.youtube.com/watch?v=j1mguVTHcAs&list=PLNLDJf1gFtu5Rtv6lNrn_WzQ8VfixFJdD&index=18

Véase el documento informativo «Mujeres, delitos de drogas y sistemas penitenciarios en América Latina» del Consorcio Internacional en Políticas de Drogas (IDPC). https://www.unodc.org/documents/congress/background-information/NGO/IDPC/IDPC-Briefing-Paper_Women-in-Latin-America_SPANISH.pdf

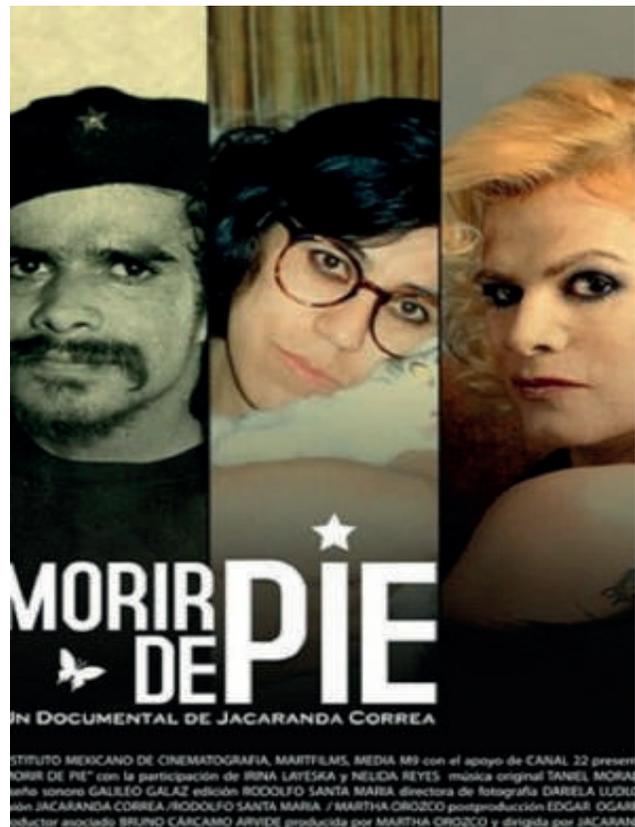
Identidades transgénero del tercer cine latinoamericano

Por Enrique Moreno Ceballos

Morir de pie (2010).
Dirección: Jacaranda Correa

Si nos situamos en la Argentina de los años sesenta, encontraremos que ver cine implicaba cuestionar lo siguiente para algunas comunidades: ¿Qué hacer frente a las pantallas hegemónicas del espectáculo?, ¿cómo librar nuestras miradas de la ceguera consumista?, ¿de qué manera podemos escapar de ser simples receptáculos de imágenes, cuerpos inertes, silencio y cenizas? Las respuestas a estas interrogantes se hallaban en destruir y construirlo todo de nuevo, en reconocer estructuras de poder vertical dentro de las mismas industrias fílmicas, y dinamitarlas en forma y discurso.

Fue así que colectivos y organizaciones latinoamericanas desbordaron



• Identidades transgénero del tercer cine latinoamericano

la creación cinematográfica hasta transformarla en militancia. La del llamado tercer cine argentino fue particularmente trascendental, al punto de ser inspiración para cineastas de otros países, adecuándose, naturalmente, a sus particulares contextos. Este movimiento estético-político se articuló principalmente como Grupo Cine Liberación y estuvo representado, entre otros, por Octavio Getino y Fernando Solanas. Su labor transitó entre la cinematográfica y la de la redacción de manifiestos que nos devuelven a la mencionada máxima de destrucción-reconstrucción.

En consecuencia, ante el cine espectáculo, nos aconsejan crear “un cine de acto, un cine acción”.¹ Anteponer el cine industrial, institucionalizado, a uno de masas, de grupos operativos, artesanal, de descolonización colectiva. Esto implica por tanto, arrojar en cuerpo completo a la misión fílmica para señalar, denunciar, cuestionar, proponer y construir. El cine será praxis, dicen, y entonces habrá impactos claros en la realidad que habitamos más allá del rodaje o el espacio de exhibición.

Estas son las semillas de lo que posteriormente floreció como Nuevo Cine Latinoamericano y se multiplicó en décadas posteriores, al contrario de unificar frente a inconmensurables diferencias políticas, sociales y económicas entre regiones. Largometrajes, cortos, manifiestos, ensayos, festivales, mítines, partidos políticos, derivaron por toda América Latina, hasta crear un corpus con el cual las creadoras y creadores de hoy podrían identificarse tanto en cine de ficción como en el documental y sus variaciones.

El espíritu colectivo es innegable al revisar muchas de estas manifestaciones, pero hay un aspecto, esencialmente en la redacción del manifiesto del tercer cine, que no corresponde a las necesidades contemporáneas de transformación política, ni a las innegociables demandas por derechos humanos: la perspectiva de género. En el documento publicado por Solanas y Getino se habla constantemente del “hombre del tercer cine” y del “hombre nuevo” en paralelo. Claro está que hacia los años sesenta, las posibilidades lingüísticas para reconocer diversas identidades no se habían desbordado como lo han hecho las de las primeras décadas del siglo XXI. En este sentido, es reconfortante postular que la práctica cine-

¹ Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine liberación en el tercer mundo” en *Ícónica*, p. 35.

matográfica nos permite hallar una actualización-transformación del tercer cine en calidad de manifiesto y creación fílmica.

Aquel hombre nuevo, puede ser también la mujer nueva o la persona transgénero que desde el cuadro cinematográfico hace tambalear los sistemas hegemónicos hasta lograr cambios resonantes para la sociedad. Con estas bases y atrevimientos teóricos, podemos referirnos a Jacaranda Correa y a Irina Layevska. La primera, realizadora de la película *Morir de pie* (México, 2010), la segunda, protagonista del filme y activista por los derechos humanos.

La revolución es una idea que Irina no sólo ha compartido con camaradas de Nicaragua, Cuba, Rusia o México. También lo ha hecho con su propio cuerpo hasta el último extremo. Durante los primeros momentos del filme, la activista es todavía una joven de ideales férreos, con bigote marcado, boina y aire de *Ché Guevara*, a quien dice explícitamente imitar. Nos cuenta sobre su padre y la distancia que siempre existió entre ellos. También se refiere a su crecimiento y constantes búsquedas por ser otra persona, por existir en otro cuerpo. Hasta la edad adulta, Irina sólo tuvo certeza de dos cosas: el peso emocional de haber nacido con anatomía masculina y el impulso que le daba la lucha política desde la línea comunista.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *FILMINLATINO*.

• Identidades transgénero del tercer cine latinoamericano

Así transcurre frente a nosotros el tiempo cinematográfico de un material de archivo personalísimo pero, por supuesto, valioso, que retrata a Irina al pie de la lucha frente al capitalismo, la contienda decolonial y la preparación teórica; su integridad y entrega hacia otras; y el encuentro con Nélide Reyes, futura esposa. Esta compilación de metraje que no sigue un cánón visual y más bien responde a historias íntimas y sensibles, emerge aquí, bajo la dirección de Jacaranda Correa, no como un reportaje u homenaje, sino como el contraste necesario para lo que viene después: el pleno rodaje. El cine de reemplazo aparece entonces como un primer espejo en agua cristalina que transparenta el intenso sentir de Irina por su mundo y el de Nélide, así como los triunfos y honores que el mundo les brindó cuando sus cuerpos emparejados respondían aún a las normas binarias.

La película parece transformarse junto con el cuerpo de Irina y es así como el material rodado en la actualidad del filme aparece esporádicamente hasta convertirse en la forma definitiva. El punto de inflexión es precisamente la declaración que la activista hace a su esposa al momento del casi suicidio y que responde a un simple anhelo de ser feliz: convertirse en quien realmente es.

En el rodaje, la cámara de Jacaranda se transforma también en el alma de Irina. Día y noche la lente nos acerca a una mujer transgénero de cierta plenitud pero que enfrenta una nueva transformación, la de la esclerosis múltiple. Naturalmente, la imagen-proyección del *Ché Guevara* se ha ido y ha llegado en cambio una persona dulce, de cara lavada y cabellos rojizos, con la misma fuerza interior que en este presente cinematográfico ha cambiado las militancias internacionales por las existenciales. Irina se desprendió de un caparazón pero la enfermedad le ha impuesto otro y así le acompañamos hasta en los momentos más desesperantes para la propia activista, los días más oscuros en los que teme lo que cualquiera, una muerte próxima.

Esta oscuridad se disipa pronto, el cuadro cinematográfico también se vuelve un tragaluz desde el cual Irina sale al mundo y toma las calles para alzar la voz con sus ahora compañeras feministas y otras de la comunidad LGBTQ+. El mundo binario del capitalismo frente al comunismo se ha revelado como un campo no binario en el que ahora las corporeidades se encuentran en disputa. Primero la dignidad del ser para luego hacer y en este reconocimiento, Jacaranda también ofrece imagen a Nélide, la esposa enamorada quien vivió la transformación propia al tener que desprenderse de un esposo idealista y recibir en su lugar, con brazos

abiertos, a una amiga, hermana y compañera del alma. Procesos, duelos, develamientos, aceptación. Todo florece a pesar de las circunstancias en este pronunciamiento fílmico.

Si se reflexiona en torno a los caminos de las actuales militancias por los derechos humanos, *Morir de pie* es legado y acción para las compañeras que alzan la voz y que están logrando que los cambios en las legislaciones sucedan, no para engrandecer estructuras sino para sacudirlas a favor de la paz colectiva que radica simplemente en dejar florecer a la otra y al otro. Incluso la propia Irina logró colocarse en candidaturas como la de Presidenta de la Comisión de Derechos Humanos del DF (CDHDF) hacia el 2013, haciendo hincapié en sus conocimientos sobre diferentes tipos de discriminación y marcando la ruta para que otras mujeres transgénero pudieran incorporarse a las ingerencias públicas.

El cine es un cuerpo desbordado y desbordante, en constante transformación. Por ello el tercer cine argentino abre sus compuertas más de cincuenta años después para abrazar las nuevas identidades en contienda, las disputas que afortunadamente se han aliviado con una fuerte tendencia de representación de las mujeres transgénero en el documental y la no ficción. *Morir de pie* es, finalmente, una de estas cintas que ahora conforman todo un corpus en el que habitan, además de Irina, las intrépidas muxes (*Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*; Alejandra Islas Caro, MX, 2005), Jorge Riosse (*Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo*; Yulene Olaizola, MX, 2008), Coral Bonelli (*Quebranto*; Roberto Fiesco, MX, 2013) y más recientemente las coloridas “flores de la noche” (*Las flores de la noche*; Eduardo Esquivel y Omar Robles, MX, 2020).

La verdad de las imágenes y su develación en las apropiaciones

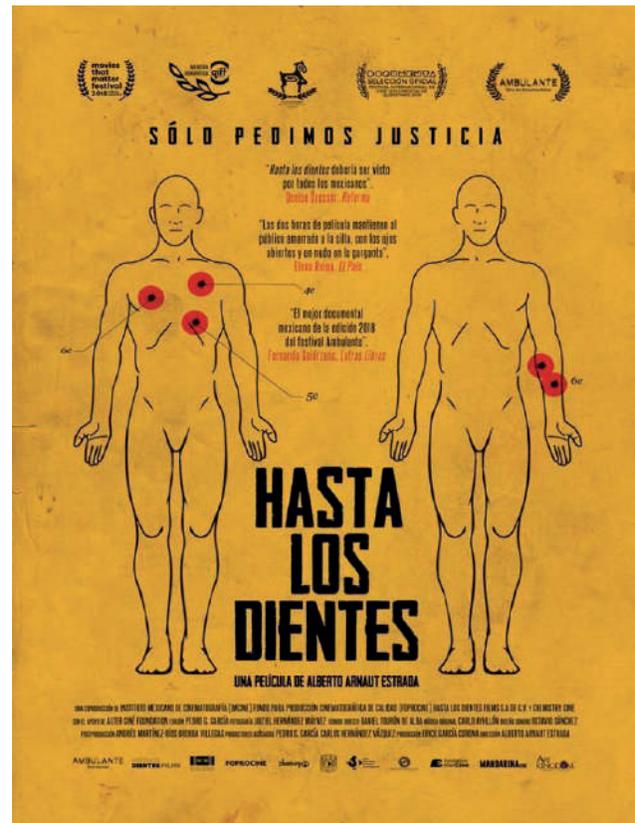
Un digno retrato a los que ya no están y la configuración de una memoria alterna en *Hasta los dientes* (2018).

Por José Jayro Bermúdez Martínez

Dirección: Alberto Arnaut

En *Hasta los dientes* tenemos un documental que relata las causas y los efectos de lo que podría ser uno de los errores más visibles de las instituciones públicas que en su deber proclaman por la soberanía y la seguridad de la nación, un acontecimiento que marcó para siempre de forma negativa la vida de un par de familias que perdieron a sus hijos al haber sido confundidos con narcotraficantes y ser asesinados por un grupo de militares que se encontraba en persecución de un grupo criminal en el corazón de la ciudad de Monterrey Nuevo León en el año 2010.

El documental en primera ins-



tancia presentará a los dos protagonistas objeto de la investigación, los dos jóvenes estudiantes del Tecnológico de Monterrey que fueron violentamente asesinados. El reto del realizador aquí es doble, porque debe presentarnos a dos personajes que ya no están y que no conocemos. ¿Qué es lo que define a estas personas? ¿Con qué distancia los retrata? ¿Qué veracidad busca dar? El cuidadoso pero íntimo acercamiento a los familiares y conocidos de las víctimas logra una configuración del retrato de los protagonistas muy convincente, eficiente y emotivo que logra enganchar al espectador.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Captura personal de pantalla.

Es así como la primera parte del documental se centrará en la construcción de la personalidad e identidad de los dos jóvenes estudiantes occisos: Javier Francisco Arredondo Verdugo y Jorge Antonio Mercado Alonso, dos jóvenes de excelencia académica, pero también dos personas instruidas, con valores, sueños y metas los cuales se ven truncados con su impensado asesinato.

El seguimiento que hace Arnaut sobre la familia y el relato del suceso desde sus singulares perspectivas es una reconstrucción narrativa que sirve como parte complementaria al material de evidencia que recolecta de noticieros locales,

- La verdad de las imágenes y su develación en las apropiaciones...

videograbaciones ciudadanas y cámaras de videovigilancia que se encontraban cerca y en interiores del Tecnológico de Monterrey, lugar donde ocurrieron las acciones.

Imagen 2. Fotograma de la película.



Fuente. Captura personal de pantalla.

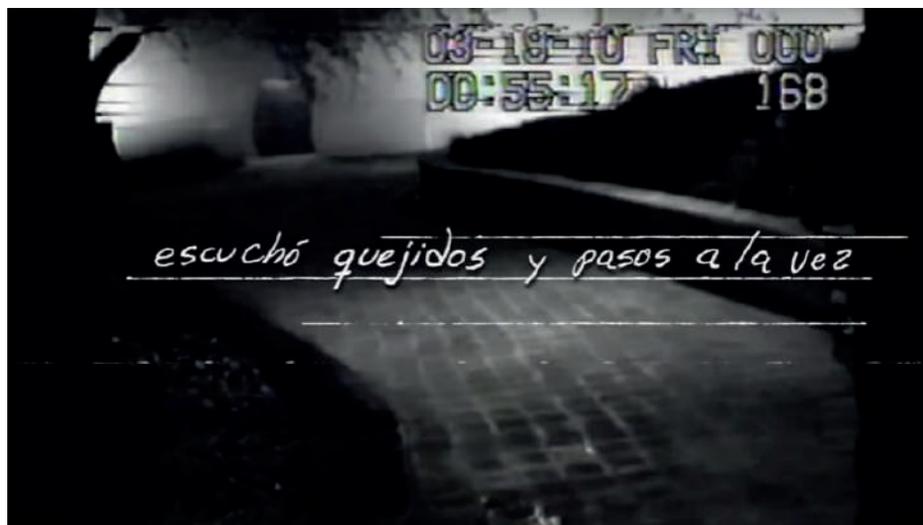
Es con este material recolectado con lo que el director se dispone a interrogar a las imágenes, en primer lugar las imágenes periodísticas, que son las primeras en permear tanto a la población local como nacional, estas imágenes mediaron lo acontecido y la manera en que se percibió por los habitantes, las primeras críticas e impresiones que derivaron en un elogio a las fuerzas militares en cumplimiento de su trabajo al neutralizar a dos criminales que estaban “armados hasta los dientes”, según lo expresado en propias palabras de los soldados. Pero los medios tienden a equivocarse, y a interrogar o averiguar poco sobre lo que las voces de los altos mandos sentencian, para aquel momento y con el fuerte papel que daba el gobierno en turno a las fuerzas armadas, éstas eran incuestionables y Arnaut pone el dedo sobre el tema en varias ocasiones.

Al develarse los asesinatos en la trama, los familiares de los jóvenes van en busca de respuestas y sobre todo de justicia, aunque si bien los medios dispusieron a corregir el error de haber presentado a los jóvenes estudiantes como nar-

cotraficantes armados, el mencionar que habían sido estudiantes no los eximía de algún vínculo o nexo negativo, esto es explicado por los propios alumnos del Tecnológico de Monterrey, dando testimonio sobre la situación de violencia e inseguridad extrema que se vivía en la ciudad, en donde ningún asesinato era error o coincidencia y los militares eran poco más que héroes y no se podía cuestionar su labor ni sus modos de actuar.

Por ello la labor a través de la práctica cinematográfica del director es importante, lo que hace Alberto Arnaut a través del montaje, uno regido por la lentitud, las pausas y los silencios, que dan tiempo suficiente al espectador para no solo reconstruir los hechos e imaginar lo acontecido, sino para también crear su propio juicio de valoración y tomar partida en el sentir de la pérdida de vidas inocentes. Demuestra que las imágenes se pueden resignificar constantemente, contar lo que antes no pudieron contar dado el contexto por el que se atravesaba, porque a través del tiempo y de la situación en la que nos encontremos podemos lograr emplazarlas de modo que nos revelen lo que antes mantenían oculto, lo interesante aquí es eso, cómo se puede moldear la óptica en búsqueda de la verdad, mostrar las imágenes con otra luz, con otras direcciones, con otros motivos, y esto es lo que hace el director de manera óptima.

Imagen 3. Fotograma de la película.

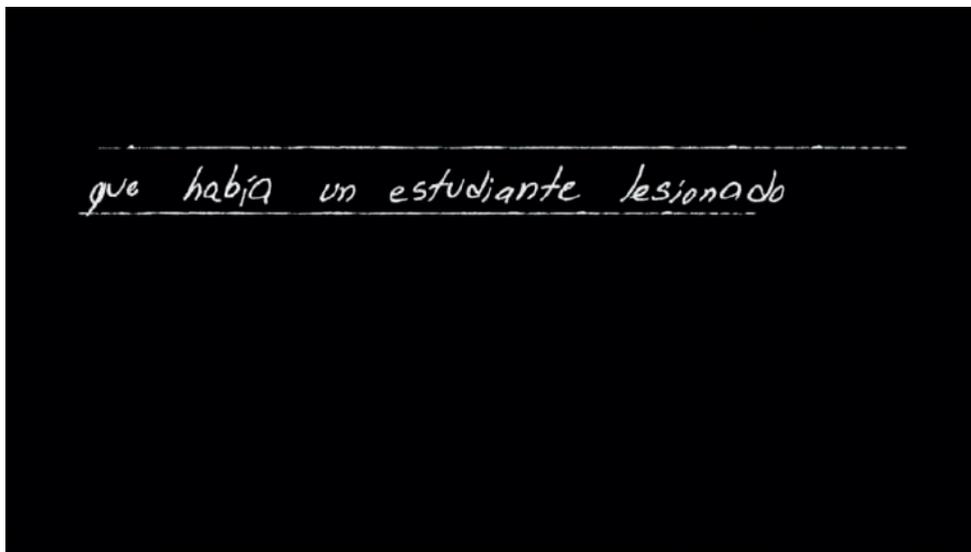


Fuente. Captura personal de pantalla.

- **La verdad de las imágenes y su develación en las apropiaciones...**

Esa parte del montaje donde Arnaut se dispone a presentar las imágenes de grabaciones del momento de los hechos recuerda mucho a lo realizado por Harun Farocki en su trabajo *Respite* sobre el enigmático corpus de Westerbork, en el Farocki se apropia de todo el material del film de propaganda nazi para resignificarlo a través del montaje y manifestar algo que las imágenes nunca habían podido mostrar antes. Aunque uno pensaría que las imágenes deben valerse por sí mismas en realidad no lo hacen, por ello Farocki recurrió a envolver a las imágenes con texto, esto debido a que según en sus propios términos debemos “desconfiar” de las imágenes, bajo las palabras podemos subyugarlas y verlas a trasfondo. Y a este mismo proceso recurre Alberto Arnaut, se apropia del material de archivo y nos muestra esas imágenes del momento de los asesinatos en un punto y lapsos muy específicos, acompañadas de texto, una y otra vez, sin orden cronológico aparente. De esta manera las imágenes pueden convertir al documental en evidencia jurídica, en el retrato de las víctimas o en una memoria alterna que dignifica el recuerdo de quienes ya no están y no pueden abogar por sí mismos.¹

Imagen 4. Fotograma de la película.



Fuente. Captura personal de pantalla.

¹ Dussel, I. (2017). *La verdad en la imagen propagandística. Reflexiones sobre un corpus enigmático* (Westerbork, 1944).

En esta última parte es en donde el documental también se manifiesta de forma gradual, pues trata de resignificar la memoria de los jóvenes asesinados reapropiándose del material de los medios de comunicación que en un momento narraron los hechos de mala manera afectando la reputación y dignidad de los fallecidos. Los medios de comunicación tienen diversos antecedentes sobre este tipo de errores que conforma imaginarios erróneos donde se denigra y difama la imagen de ciertos grupos sociales o personas que son incapaces de contradecir y delatar los defectuosos discursos que emiten los medios sin medición de las consecuencias. El caso de la generación Windrush es un caso antecedente en donde las televisoras relataron de manera muy inexacta la llegada de los inmigrantes negros a Gran Bretaña por situación de posguerra. La mala imagen dada por los medios en el año de 1948 generó discriminación y violencia contra esos grupos marginados, fue hasta el año 2012 cuando los descendientes de esas generaciones pudieron resignificar la memoria de sus familiares reapropiándose el material de televisión de aquellos años y remediándolo a través de plataformas digitales como *Youtube*, creando así otros relatos desde el punto de vista de los migrantes y no de la de los dueños de los medios, narrar desde nuevas perspectivas, y configurar memorias alternas a la de los grupos de poder que dirigen los medios tradicionales. Hoy en día, la llegada del barco Windrush con inmigrantes negros se conmemora en gran Bretaña y es parte de la educación en nivel básico para conocer la historia del país a gran escala.²

Hasta los dientes busca también a través de la reapropiación de imágenes periódicas, de grabaciones ciudadanas y de videovigilancia devolver la dignidad a Javier y a Jorge, a la vez que alza la voz para exigir justicia y esclarecimiento sobre el caso a 8 años de lo ocurrido.

Al final el documental más que buscar responder a las cuestiones que se han realizado sobre el caso desde su inicio en 2010, parece que formula otras preguntas que las autoridades e implicados en los hechos deberían de contestar: ¿Por qué no se ha castigado a los soldados implicados en los asesinatos de los dos jóvenes estudiantes? ¿Por qué ningún alto mando responsable de las instituciones y secretarías de seguridad se ha implicado en el caso? ¿Cuándo se hará justicia? ¿Cuántos Jorges y Javiéres habrá por todo el país?

El documental por tanto es una valiosa herramienta de denuncia, pues expone

² Brunow, D. (2017). *Rethinking Remediation and Reworking the Archive: Transcultural Reappropriations of Documentary Images of Migration*.

- **La verdad de las imágenes y su develación en las apropiaciones...**

y señala desde varias miradas, testimonios y archivos contradiciendo de manera muy importante a los medios de comunicación y a las autoridades que se disponían a contar una falsa verdad. Pero el documental también es un instrumento para devolver la dignidad e integridad a quienes los relatos de los medios e instituciones dañaron y denigraron. Además, es a través del montaje y la exhibición de las reapropiaciones del material de archivo que el filme también configura una memoria alterna de la que los medios de comunicación instauraron para moldear las percepciones de los espectadores hacia la nueva verdad de los hechos. Y en esta instancia la película exige, alza la voz, nos da una pauta para mirar e interpretar eso que observamos.

Imagen 6. Fotograma de la película.



Fuente. Captura personal de pantalla.

Siendo esto así, debemos considerar las herramientas que tenemos actualmente para contrarrestar estos efectos, si bien no tenemos la posición de poder para dictar que comunicar o que no en un medio masivo tradicional, el cine documental en este caso ha sido una herramienta para mostrar la verdad en las imágenes; al igual que lo fue en el documental de Harun Farocki sobre el campo de concentración nazi en Westerbork; o cómo lo hicieron los descendientes de la generación Windrush a través de *Youtube*.

Las imágenes tienen algo que por sí solo emerge, algo que sale a la superficie, y para quienes trabajan con ellas es un deber darles un tratamiento adecuado para que éstas cuenten y transmitan los hechos lo más fielmente posible a la realidad, así como se muestra en *Hasta los dientes*.

Tempestad (2016).

Por Marian Tapia Pérez

Dirección: Tatiana Huezo

Este documental dirigido por la mexicana-salvadoreña Tatiana Huezo nos cuenta la historia de dos mujeres, Miriam y Adela, que han padecido en carne propia la injusticia y la orfandad que la alianza entre el crimen organizado y las fuerzas del Estado ha dejado en el país. Dos lugares comunes, dos realidades que comparten miles de mexicanos, dos historias que se repiten en los huecos más oscuros sin dejar huella ni rastro, destinadas al olvido.

Miriam Carbajal, encarcelada como “pagadora” por un crimen que no cometió, describe su travesía dentro y fuera de un penal tamaulipeco controlado por los Zetas, en lo que pareciera ser tierra de nadie. Aunque no vemos la cara de nuestra narradora, el sujeto visual recurrente es “el viaje”: las centrales de autobús, las ventanas que dan a la carretera en movimiento, los retenes, los que migran con sus maletas y el cansancio auestas, los militares, la policía y la lluvia. Un retrato cartográfico que recorre México de norte a sur, acompañando a Miriam en su regreso a casa, por



• *Tempestad* (2016)

fin junto a su hijo. Plano tras plano nosotros espectadores buscamos dar con su rostro –¿será ella?– nos preguntamos cada que la cámara enfoca a alguna mujer joven. Pero pronto comprendemos que en realidad Miriam podría ser cualquiera; una víctima más de los despojos que la necropolítica ha instaurado. Adela Alvarado, por su parte, es una cirquera a la que su hija Mónica le fue arrebatada, convirtiéndose así en una de tantas madres cuya vida discurre entre la búsqueda y el olvido, entre el llanto y la resignación. Junto a su familia, nos muestra el ritual que acompaña cada función en un circo ambulante, tan maravilloso como contradictorio en virtud de la triste belleza que encarnan las imágenes de ese universo circense contemporáneo, al cual le falta un miembro.

Ambas mujeres, que en ningún momento se muestran a sí mismas como mártires de su tragedia, encuentran en la maternidad el móvil para seguir de pie. Miriam busca sobrevivir a toda costa dentro del penal con la esperanza de algún día volver a ver a su hijo, aún a sabiendas de que ni el Estado ni nadie podrían darle justicia. Adela busca a su hija en un país donde alrededor de 5 mujeres desaparecen al día¹ y aun así se prepara como payasita en las noches de función, aquietando el alma por un momento ante la aparentemente inevitable impunidad a la que está destinada.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *FILMINLATINO*.

¹ “Durante 2020, en México cinco mujeres desaparecieron al día; 10 fueron asesinadas; unas 157 al día también fueron víctimas de agresiones y en promedio 712 llamaron diariamente al 911 para reportar alguna agresión.” Véase: <https://www.economista.com.mx/politica/Desapariciones-de-mujeres-en-niveles-historicamente-altos-20210308-0008.html>

A lo largo de todo el documental, haciendo honor a su nombre, la tempestad se hace presente tanto en metáfora, con las historias devastadoras, como materialmente en la constante lluvia que colma las imágenes de una sinfónica presencia que yace latente, a veces sólo como el anuncio de lo que se avecina. La directora, junto a un virtuoso equipo visual y sonoro, logra con este documental un retrato que cautiva los sentidos en todo momento; el golpeteo del agua cayendo sobre los cristales, las láminas y el cemento; el bullicio de las terminales, los mercados, las calles, y los diálogos que llegan fugaces a nuestros oídos. Todo resulta familiar para el que sale de casa, el que viaja sin descanso. Nada parece fortuito en el paisaje que discurre frente a nosotros, contando una historia por sí mismo, llamando a la evocación de un recuerdo.

Tempestad es así un desgarró poético en el que el tiempo parece detenerse entre cielos grises y atronadores, logrando una potencia contundente para quien presta ojo y oído.

Fuentes de las imágenes

Sobreinterpretaciones

El mito del talento de la vedette:

Bellas de noche [@bellasdenoche_]. (25 de febrero de 2017). ¡LAS ESTRELLAS BRILLAN EN @NetflixLAT MÉXICO! Estamos felices de llegar a muchos más rincones para compartir esta historia! ¡Muchas gracias! [Imagen ligada] [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/bellasdenoche_/status/835531750650544128/photo/1

Bellas de noche [@bellasdenoche_]. (08 de agosto de 2017). #BellasDeNoche aplaudida por el público, por la Crítica Cinematográfica y por los Festivales de Cine.No dejes de disfrutarla por @netflix [Imagen ligada] [Tweet]. Twitter.

https://twitter.com/bellasdenoche_/status/895038910551777285/photo/1

El rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política:

Chispillatronik (Claudia Castelán). *Identificación perdida* (2020). Dirección de Axel Gonzáles. [Captura personal de pantalla].

FilminLatino. (2020). *Identificación perdida* [sinopsis]. Catálogo FilminLatino [Fotografía]. Secretaría de Cultura-IMCINE, México.

<https://www.filminlatino.mx/corto/identificacion-perdida>

El origen, el cosmos y lo valioso:

BUTACA ANCHA.COM. (2014). 'Huicholes: Los últimos guardianes del peyote', un documental para salvar Wirikuta [Fotografías]. <http://butacaancha.com/huicholes-los-ultimos-guardianes-del-peyote-un-documental-para-salvar-wirikuta/>

FILMAFFINITY. (2014). *Huicholes: los últimos guardianes del peyote* [sinopsis] [Imagen recuperada]. <https://www.filmaffinity.com/es/film599059.html>

Los infinitos perfiles del bosque:

Castellanos, E. (2017). Bosque de Niebla, documental de la tepatitlense Mónica Álvarez, se presentará en Texas. *Kiosco Informativo, Panorama de Los Altos*. [Fotografías]. <http://kioscoinformativo.com/bosque-de-niebla-documental-de-la-tepatitlense-monica-alvarez-se-presentara-en-texas/>

Secretaría de Cultura. (2018). Bosque de niebla, 2017. *México es cultura. La cartelera nacional*. [Fotografías]. <https://www.mexicoescultura.com/actividad/199325/bosque-de-niebla-2017.html>

Configuración y desconfiguración de la imagen:

Colectivo Los Ingrávidos. (11 de octubre de 2020). *¿Qué tierra es esta? Doce cuadros de relación por Colectivo Los ingrávidos en #desistfilm* <https://desistfilm.com/que-tierra-es-esta-doce-cuadros-de-.../> #12DeOctubre #oct1492 #QuéTierraEs-Esta #DoceCuadrosDeRelación #VisiónDeAnuac. [Imagen ligada] [Estado actualizado]. Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivoLosIngravidos/posts/3374844849296581>

UrBeat.com. (04 de marzo de 2020). FAMILIA DE MEDIANOCHÉ PREMIERE GDL. (sinopsis) [Fotografía]. <https://urbeat.com/familia-de-medianoche-premiere-gdl/>

Revisiones

Premonición nocturna:

Marín, R. (04 de marzo de 2020). Familia de media noche: Un documental sobre los mundos subterráneos del sistema de salud. *Gatopardo*. [Fotografía]. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/familia-de-medianoche-de-luke-lorentzen/>

Lenguaje, contracultura y resistencia mexicana:

FILMAFINITY España. (2016). *Somos lengua*. [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film360234.html>

La melancolía del recuerdo:

Pérez Morales, A. R. y Gómez Espinoza, G. M. (2021). *Con Tepito en la piel* (2010), Dirección de Emilio Castillo. [Captura personal de pantalla].

La Libertad del Diablo (2017):

Vagabunda Mx. (10 octubre de 2019). «La libertad del diablo», el documental que da la voz a víctimas y victimarios de secuestros y torturas. *Revista VAGABUNDA MX*. [Fotografía]. <https://www.vagabunda.mx/la-libertad-del-diablo-el-documental->

que-da-la-voz-a-victimas-y-victimarios-de-secuestros-y-torturas/

Magaña Arce, A. (16 de marzo 2018). La libertad del diablo. Crítica. De PREMIERE. [Fotografía]. <https://www.cinepremiere.com.mx/la-libertad-del-diablo-critica.html>

Representaciones oníricas y abuso sexual:

FILMAFFINITY España (2010). Agnus Dei: Cordero de Dios. Críticas. [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film674007.html>

SENSACINE. (05 de octubre de 2011). Agnus Dei: Cordero de Dios. [Fotografía]. <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-191723/fotos/detalle/?cmedia-file=19825308>

Charros contra nazis. Brevísima historia de la idiosincrasia:

Baltazar, E. (17 de diciembre de 2017). La increíble historia de los 150.000 charros mexicanos que se prepararon para combatir al ejército nazi de Adolf Hitler. INFOBAE Argentina. [Fotografía del cartel publicitario]. <https://www.infobae.com/america/mexico/2017/12/17/la-increible-historia-de-los-150-000-charros-mexicanos-que-se-prepararon-para-combatir-al-ejercito-nazi-de-adolf-hitler/>

FILMAFFINITY España. (2014). Matria (Crítica). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/es/film606170.html>

Resignificaciones

Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra (2011):

FILMINLATINO. (2011). Teatro penitenciario: libertad desde la sombra, Dirección de Carlos González García. Secretaría de Cultura-IMCINE. [Fotografía]. <https://www.filminlatino.mx/pelicula/teatro-penitenciario-libertad-desde-la-sombra>

Identidades transgénero del tercer cine latinoamericano

FILMINLATINO. (2010). Morir de pie. Dirección de Jacaranda Correa. Secretaría de Cultura-IMCINE. [Fotografía]. <https://www.filminlatino.mx/pelicula/morir-de-pie>

La verdad de las imágenes y su develación en las apropiaciones (...):

Montejo, I. (16 de enero de 2020). “Hasta los dientes”, el documental imperdible de una guerra fallida en México. *Playboy versión digital*. [Fotografía].

<https://www.playboy.com.mx/entretenimiento/hasta-los-dientes-el-documental-imperdible-de-una-guerra-fallida-en-mexico/>

Bermúdez Martínez, J. J. (2021). *Hasta los dientes* (2018), Dirección de Alberto Arnaut. [Captura personal de pantalla].

Tempestad (2016):

Martínez Ramírez, J. (19 de mayo de 2017). #EnCines | La Tempestad, de Tatiana Huezo. *FILMINLATINO*. [Fotografía].

<https://www.filminlatino.mx/blog/encines-i-la-tempestad-de-tatiana-huezo>

Festival Internacional del Cine de Morelia. (19 de febrero de 2016). *Tempestad* de Tatiana Huezo, un éxito en la Berlinale. [Fotografía]. <https://moreliafilmfest.com/tempestad-de-tatiana-huezo-un-exito-en-la-berlinale/>