

● **o**jopineal. Cine y **p**ensamiento ●



Año 2 • Núm. 3 • Julio a Diciembre 2022
ISSN: en trámite



BUAP

Facultad de
Filosofía y Letras

Ojopineal. Cine y pensamiento



BUAP





BUAP

Ojopineal. Cine y pensamiento

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

Año 2 • Número 3 • Julio a Diciembre 2022

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

José Gabriel Montes Sosa

Secretario Académico

Ricardo A. Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Araceli Toledo Olivares

Coordinadora de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Directora

Diego Ulises Alonso Pérez

Editor responsable

Ricardo Hernández Lanzagorta

Editor del número

Erika Mercado Sánchez

Claudia Tame Domínguez

Fernando Huesca

Zvezda Ninel Castillo

David Joel Jiménez

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Cine y pensamiento. Año 2, No. 3, Julio a Diciembre 2022, es una publicación periódica 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, am-bos 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: 08 de julio de 2022.

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

Portada: Gerardo F. Coyac, artista plástico.

Formación de interiores : Dulce María Avendaño Vargas.

Índice

Año 2 • Número 3 • Julio a Diciembre 2022

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

- 7 **Editorial**
Por Ricardo Hernández

Sobreinterpretaciones

- Egoísmo, indiferencia y violencia en la dinámica familiar**
Sin amor (2017).
9 Dirección: Andrey Zvyagintsev
Por Saúl Pérez Sandoval
- Frente a la indolencia: habitar poéticamente**
Paterson (2016).
18 Dirección: Jim Jarmusch
Por Vanessa Huerta Donado
- La indolencia frente al silencio**
Lea (1996).
22 Dirección: Iván Fila
Por Ricardo Hernández
- La indolencia del espacio**
Gritos y susurros/Viskningar och rop (1972).
25 Dirección: Ingmar Bergman
Por Diego Ulises Alonso Pérez
- Entrevista a Alaíde Ventura**
29 Por *Ojopineal*

Revisiones

- La indolencia del falo**
Viólame/Baise-moi (2000).
33 Dirección: Virgine Despentes
Por Samantha Páez
- La indolencia de la ciudad**
Sin city/La ciudad del pecado (2005).
36 Dirección: Robert Rodríguez-Frank Miller-Quentin Tarantino
Por Alberto G. Marañón

La indolencia frente a la pobreza

Los olvidados (1950).

- 40 Dirección: Luis Buñuel
Por María Elizabeth Aquino

Entrevista a Leonardo Heiblum

- 45 Por *Ojopineal*

Resignificaciones

La indolencia de la luna

Moonlight (2016)

- 49 Dirección: Barry Jenkins
Por Á. Alvarado

La indolencia en tres películas de desapariciones

Sin señas particulares (2021). Dirección: Fernanda Valadez

La civil (2021). Dirección: Teodora Mihai

- 56 *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020). Dirección: Carlos Pérez Osorio
Por Héctor Ramón Cobo

Indolencia divina

Los Comulgantes (1963)/*Noche de circo* (1953).

- 65 Dirección: Ingmar Bergman
Por Zvezda Ninel Castillo Romero

La indolencia social

Loveless (Rusia, 2017).

- 70 Dirección: Andrey Zviagintsev
Por Fernando Huesca

Entrevista a Nathalia Acevedo

- 76 Por *Ojopineal*

Fuentes de las imágenes

- 80 En orden de aparición en los artículos

Editorial

Por Ricardo Hernández

México es una sala de cine. En esa habitación la oscuridad está en riesgo. Varias personas nos hemos empeñado en mantener nuestro celular en alto. Somos indiferentes. La luz del dispositivo “propio” contamina la penumbra común. Nos tiene sin cuidado, primero mi pantallita.

En este tercer cuaderno de *Ojopineal. Cine y pensamiento* escribimos alrededor de los actos indolentes. El mundo, y México en especial, avanza fortalecido a una zona de franca crueldad. Pero antes de llegar a las grandes tragedias que todos conocemos ocurren pequeñas acciones, de apariencia inofensiva, que van moldeando el escenario de espanto por donde nos movemos. El cine da cuenta de nuestra humanidad, observémonos.

Sobreinterpretaciones

Egoísmo, indiferencia y violencia en la dinámica familiar

Por Saúl Pérez Sandoval

Sin amor (2017).
Dirección: Andrey Zvyagintsev



“En la familia, represiva por esencia, se origina la locura, pues su finalidad no consiste tan sólo en reproducir las formas de dominación en lo ideológico, sino también en la internalización de éstas en la estructura psíquica de los individuos”.

David Cooper,
La muerte de la familia

“El niño recién nacido, y aun el tierno infante, no puede vivir si no le procuran, quienes lo rodean, mucho amor y muchas atenciones”.

Igor A. Caruso,
Narcisismo y socialización

¿En dónde está la trinchera que nos protege de la familia?

La película sin amor del director Andrey Zvyagintsev, es incómoda de ver, es una de esas películas que no tiene demasiada promoción en las carteleras, porque, en palabras de mi padre, “es una película realista, en cambio, las películas que más popularidad llegan a tener son solo para entretenernos y hacernos olvidar esa realidad tan trágica que vivimos día a día”. Es una verdad incómoda de la actualidad que estamos viviendo en distintas partes del mundo, que se expresa desde

- **Egoísmo, indiferencia y violencia en la dinámica familiar**

la familia y se refleja en cada lugar de la sociedad. Una película que habla del proceso de divorcio, cuando finaliza una relación, y deviene el conflicto (peleas, discusiones), pero el hijo es quien resulta con más afectaciones, lo que lo lleva a querer escapar de esa realidad que lo subsume y lo va degradando progresivamente.

La formación del sujeto desde la familia

Para entender más el papel que juega la familia como generadora de sujetos, se debe entender que la familia es el primer grupo al que ingresamos todos los humanos una vez que nacemos, ya que necesitamos del cuidado y de la crianza de los otros, debido a que somos los animales más indefensos, en comparación con otras especies que en sus primeras horas de vida pueden valerse por sí mismos. Pero, volviendo al término de la familia sería ilógico pensar que se ha mantenido estática en todas las épocas, porque cómo nos decía Ronald David Laing (1982), psiquiatra escocés, en el inicio de su capítulo *la familia y la "familia"*, menciona que "la familia va a variar en cuanto a sus dinámicas y estructuras de una sociedad a otra, así como también dentro de nuestra propia sociedad" (p.15). Incluso de una época a otra, agregaría yo. Sin embargo, podríamos pensar que puede haber cierta estructura similar en la familia burguesa, que es la que heredamos de los europeos, después del proceso de colonización, es decir, ciertas costumbres determinadas por la cultura en la que nació el sujeto.

En ella existen ciertos roles que va a desempeñar cada integrante de la misma, y estos roles serán una serie de relaciones con los otros; en primera, podríamos poner que la familia más usual o tradicional es la familia nuclear, que se constituye por tener a la madre, el padre y los hijos o hijas, la función de cada uno dependerá de varios factores, pero, normalmente, los padres representan la autoridad y la última palabra en la casa, mientras que los hijos se colocarán en el lugar de los que acatan las órdenes. Si nos fijamos en la estructura que se sigue en la casa sería necesario preguntarnos, ¿acaso cambian las dinámicas con respecto a otras instituciones como la cárcel o el hospital psiquiátrico? La respuesta, indudablemente, sería más cer-

cana a argumentar que no cambian, porque en ambas se está jugando la posición de quién tiene el poder sobre el otro, y si nos basamos en lo que decía Foucault con respecto al poder, es que todas las relaciones son de poder, en donde uno que tiene un “saber” sobre otro que no lo posee, en este caso el niño no posee ese “saber” que si tienen los padres, que bien puede ser entendido como la experiencia de vivir con las condiciones normativas de la sociedad en la que se encuentren. Entonces, estaríamos preguntándonos lo siguiente, acaso ¿la experiencia que los padres han adquirido a lo largo de su vida les da el derecho de ordenar cómo vivir a sus hijos? Es otra interrogante que no da precisamente una sola respuesta, la razón es que, si bien, los padres pueden poseer cierto saber que puede guiar a los hijos en su vida, no tendrían el derecho por completo de privarlos de su libertad de buscar y experimentar por ellos mismos la experiencia de vivir.¹

Esto es algo que se ve con frecuencia en algunas familias de México, y no lo digo porque lo he escuchado solamente, sino que me ha tocado ver cómo los padres hacen una prisión en su casa, con roles muy marcado y de los cuales no te puedes salir, y no puedes cuestionarlos porque representan la “autoridad”. Por lo que, lo aprendido en ese microcosmos pasará a establecerse en las otras instituciones y grupos por los que transite el sujeto. Una idea más clara, la brindan Berger y Luckmann, cuando comentan en su libro, *La construcción social de la realidad*, sobre cómo el proceso de socialización primaria, aparte de ser el más importante, es también el más determinante para el sujeto y, el siguiente, el de socialización secundaria, sería el que se llevaría a cabo una vez que supere el primero, que es el del primer grupo: la familia. Pero, ¿realmente es posible transitar de uno a otro y olvidar el primero que fue el que posiblemente dejó más huellas en el sujeto? Pues es otra interrogante que nos deja para repensar la importancia de la familia en todos sus aspectos, desde el vínculo que se genera de la madre con el hijo² (aunque no

¹ En este punto me refiero a que los consejos de los padres a sus hijos pueden ser sumamente valiosos; sin embargo, no se trata de que el padre-madre decida sobre la vida del hijo, como es que debería vivir, que debería estudiar, quién debería ser su pareja, etcétera.

² En la película se muestra el odio desde el inicio de la relación madre-hijo: “Solo parece un angelito. Es peor que el diablo. Casi me parte en dos al nacer, no quería salir. Tardó casi 24 horas (...) Jamás amé a mi esposo. Fue mi primero. Me embaracé por estúpi-

- **Egoísmo, indiferencia y violencia en la dinámica familiar**

precisamente tiene que ser la madre biológica, sino la cuidadora o el cuidador del niño), todos estos aspectos son determinantes en el desarrollo posterior del sujeto, que adquiere su integración como sujeto con el lenguaje, por medio del estadio del espejo que menciona Lacan, y que desarrollaría, a partir de ese momento, el Yo como instancia psíquica.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. CINEDIVERGENTE.

¿La familia es la causante de la locura y de los conflictos del hijo?

Ahora, pasando con el libro de David Cooper, psiquiatra sudafricano, *La muerte de la familia*, nos abre la posibilidad de pensar más sobre la enfermedad mental, pero desde el sentido en el que todo aquel que no se ajuste a los requisitos del sistema económico en turno será relegado y mandado a un lugar gris, rodeado de cuatro paredes y medicado de por vida para que la industria farmacéutica pueda lucrar de los enfermos haciéndolos sus esclavos, como si fuera cualquier droga lo que utilizan para “ayudar” al “enfermo”.³ Por eso, Cooper nos hace cues-

da. Él estaba feliz, me propuso matrimonio. Parecía ir bien. Estábamos juntos. Pero yo no quería eso. Tenía mucho miedo. Miedo de abortar, miedo de tenerlo. Nunca quise a ese niño. Pensé que moriría al dar a luz. Tuvieron que resucitarme. Luego, cuando me lo trajeron casi ni podía verlo. Me daba asco. Ni siquiera produjo leche. Pero como que me adapté. Comenzó una vida casi normal. Algo... sin amor. No se puede vivir así. Aún hoy en día, cuando lo veo, cuando pienso en mi realidad siento que cometí un error monumental. Lo culpo y me culpo a mí misma”.

3 Por ello, no sería justo solo criticar toda la labor que se sigue en el hospital psiquiátrico y, de igual manera, no todos los medicamentos son dañinos, por ende, las puertas estarían abiertas para que algún grupo de investigadores pueda explorar más las

tionarnos sobre el término de enfermedad mental y poniendo como analogía lo que mencionaba Hegel en *La fenomenología del espíritu* sobre el amo y el esclavo, el del poder y el subordinado. A partir de ese momento, surgieron demasiadas preguntas y hubo cierto escepticismo, una vez que su programa de antipsiquiatría tuvo efectos benéficos para algunos de sus pacientes, lo cual puso en duda a la psiquiatría de su tiempo y sus prácticas. Pero, en dónde surgen o cuál sería el origen de los problemas que se pueden generar en un sujeto, pues la respuesta para Cooper se encontraría en la familia, como ya mencioné, en ese primer grupo que nos arropa, nos produce una formación (o de-formación). Pero también nos impone una serie de normas, y nos señala cuando nos salimos de las mismas; es en dónde se interioriza todo lo que nos van enseñando o vamos observando de los padres, esto sería como una navaja de doble filo, no se sabe, como en la película, hasta donde Alyosha, hijo la pareja que está sufriendo el divorcio, podría generar un trastorno, a partir de la no muestra de amor, cariño y atención de sus padres, y que se piense que su problema sea algo de origen biológico, sin entender el contexto por el que estaba pasando. En otro caso, la película se terminaría con la entrada de él a un hospital psiquiátrico, en donde sus padres no entendieran que el producto del malestar del niño, y su llanto, lo ocasionan ellos, no solo con su ruptura, sino con el descuido a su hijo,⁴ con el egoísmo y la indiferencia que es él para sus vidas. Ya que no fue deseado por ninguno de ellos, ambos pensaron que sería la solución a sus vidas, pero se dieron cuenta que su unión solo era para escapar de algo o someterse a ciertas reglas que los obligó,⁵ de alguna manera, a consolidar una familia, ya que la familia

dinámicas que se siguen en el psiquiátrico y poder intervenir de manera oportuna, proponiendo nuevas maneras de entender y tratar el conflicto psíquico del sujeto.

4 Cuando comenzó la búsqueda de su hijo uno de los voluntarios de búsqueda y rescate los entrevistó, y ellos no sabían casi nada de su hijo:

- ¿Cuáles son los intereses del niño? ¿Algún pasatiempo o deporte favorito? ¿Sueña con ser astronauta o recorrer el mundo?

- No, no tiene pasatiempos y no le gustan los deportes. Creo que solo está sentado en casa.

- ¿Eso “cree”? Ya veo.

5 En el caso de ella, fue para escapar de los constantes regaños y críticas de su madre, quien no le mostró ningún afecto cariño o de amor, por lo que más tarde buscaría eso en alguien más: “Jamás he amado a nadie. Solo a mi mamá cuando era niña. Y era toda una idiota. Nunca me abrazó, jamás me dijo nada lindo. Nada más que reglas, disciplina, escuela... Una batalla solitaria y amargada. Y él, porque en su trabajo le exigen

- **Egoísmo, indiferencia y violencia en la dinámica familiar**

está en la díada: familia-sociedad. La sociedad produce familias y las familias producen sujetos de acuerdo a ciertas normas, modos de comportamiento, costumbres y tradiciones, que deben ser cuestionadas siempre, desde mi perspectiva.

La independencia del hijo y su valorización en la dinámica familiar

Otra cuestión relevante, sería que los padres no dejen que los niños descubran el mundo, les impiden estar solos, como si fuera algo malo y no la simple búsqueda de su independencia de la familia, que tarde o temprano, se tiene que dar por el bien de ambas partes. No será un proceso fácil, pero es necesario, ya que las rupturas siempre llevan un duelo individual; además, por mucho daño que nos pueda hacer la familia, siempre van a relucir algunos recuerdos placenteros que nos darán cierta nostalgia, por eso la dificultad de cortar esos vínculos. Pero, en ocasiones, será lo contrario, se pensará a la familia desde una mala experiencia, al compararla con la apertura de nuevos vínculos externos, más amables, amorosos y generosos con el sujeto.

Se necesita eliminar el adoctrinamiento, la pérdida de libertad, dejar el sometimiento, y que se fomente la separación para la búsqueda de la independencia individual, que el sujeto pueda experimentar la soledad en algunos momentos de su vida; no estar siempre con la dependencia a su cuidador, sin duda alguna, es un trabajo complejo pero necesario para el sujeto. Para terminar este apartado, creo que los niños, algunas veces, tienen frases muy importantes para decirles a los adultos, solo es cuestión de que los sepan escuchar, y no lo digo para poner a los niños en el papel de víctimas, sino para que se establezca una dialógica y no solo un mandato que esté de forma

tener una familia: “No recuerdo haber visto un solo divorcio desde que estoy aquí. - Bueno, es la política de la empresa. Como bien sabes. La gente solo se separa por causas naturales como muerte y cosas por el estilo”. Esto responde que tanto la cultura en la que estamos, como el trauma familiar que se va “heredando” acompañan al sujeto y determinan su comportamiento. De igual manera, la cultura que se nos presenta es la rusa, que, aunque no se puede generalizar, puede ser más fría en cuanto a las expresiones de amor o afecto con sus allegados, lo que también representa cierto distanciamiento, que bien puede ser explicado en primera instancia por la imposición de formar una familia, y que el hijo que viene en camino, no sea el deseo de ambos, sino lo que creen que necesitan; esto explicaría porque le dan poca importancia a estar y convivir con su hijo.

unidireccional, como muchos lo vivimos en nuestra infancia. La voz del niño es importante, su sentir y su pensar.



Imagen 2. Fotograma de la película.

Fuente. CINEPREMIERE.COM.MEX.

La muerte *simbólica* de la familia

Finalmente, Cooper nos habla de darle muerte a la familia, pero, ¿a qué se refiere con una frase tan provocadora? Esto sería hacerlo de manera simbólica, desprenderse de la familia es un alivio para el sujeto, porque en sus propias palabras dice que: “la familia, no soporta ninguna duda acerca de sí misma y de su capacidad para generar «salud mental» y las «actitudes correctas», destruye en cada uno de sus miembros la posibilidad de la duda” (p.9). Por ello, es necesaria la separación, para que al encontrar su independencia también pueda conformar su propia vida, y no la que le impusieron con el mito familiar, por medio de adoctrinamientos o ideologías que pasan de generación en generación; que cada uno forje la vida que desee y en la que se sienta tranquilo y pleno. Un caso que nos pueden ejemplificar mejor esto, es el caso de Luisa⁶, quien a partir de la ruptura de la familia, y a pesar de haber sufrido durante mucho tiempo, encontró una libertad al darse cuenta que en su familia se reproducían conductas con las que no se sentía bien y, de igual forma, con las que estaban en desacuerdo, ella solo era un medio en donde recibía los problemas de la misma, “la pelota era Luisa (...) Ambos bandos pasaban varias semanas sin hablarse,

⁶ El caso de Luisa se menciona en el libro de R. D. Laing, *El cuestionamiento de la familia*.

- **Egoísmo, indiferencia y violencia en la dinámica familiar**

manteniendo la comunicación por intermedio de Luisa. Durante las comidas no se dirigían la palabra...” (Laing, 1986, p.30). Por lo tanto, la separación hizo que se liberara de las ataduras de su pasado. Es importante la muerte simbólica de la familia para poder ser en la sociedad, algo que es complicado cuando aún no se alcanza la edad o la solvencia económica para realizarse, así sucede en la mayoría de los casos. Y, por ello, se tienen que aguantar las humillaciones, el egoísmo, la violencia⁷ y los conflictos familiares⁸, hasta que se entre en la locura y se tenga que internar al sujeto en un hospital psiquiátrico, o busque escapar de esa realidad tan difícil, con las drogas o la muerte.

Referencias

- Bateson, Gregori, "Hacia una teoría de la esquizofrenia, en *Pasos hacia una ecología de la mente*" (231-253), Lohlé-Lumen, Buenos Aires, 1998. Recuperado de: https://www.academia.edu/37700455/Hacia_una_teor%C3%ADa_de_la_esquizofrenia
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1967.
- Caruso, Igor, *Narcisismo y socialización: fundamentos psicogenéticos de la conducta social*, Siglo XXI, México, 1987.
- Cooper, David, *La muerte de la familia*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986.

⁷ No quiero decir que sea una constante en todas las familias, no obstante, por lo menos en México, las estadísticas dicen algo distinto: “De acuerdo con el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (Unicef) y con el Sistema Nacional de Protección Integral de Niñas, Niños y Adolescentes (SIPINNA), 63 por ciento de los menores de 14 años, sufren agresiones físicas y psicológicas como parte de su formación (...) La fundadora de la Asociación Civil Aldea de Oportunidades, Guadalupe Ocejo Vázquez, reconoció que México es uno de los principales países donde los niños sufren mayor violencia intrafamiliar (...) La niñez define en gran parte como seremos de adultos. Si en la infancia se sufren maltratos, es muy probable que se repitan patrones, convirtiéndose en un ciclo donde se naturaliza la violencia”, por eso la importancia de “concientizar sobre los buenos tratos en la infancia tendrá como resultado una mejor sociedad en el futuro. La paz comienza desde nuestra casa” (*La Jornada*, 2022).

⁸ En otros casos, sucede una ambivalencia en la dinámica familiar, es decir, se demuestran acciones de cariño, pero enseguida, se insulta al hijo diciéndole que es un inútil, tonto, etcétera. Por lo que, esa contradicción en la comunicación causa un conflicto y confusión, que el teórico Gregory Bateson denominó como doble vínculo, y, según él, es posible que esto ocasione casos de esquizofrenia. Véase Bateson, G. (1998). Hacia una teoría de la esquizofrenia en *Pasos hacia una ecología de la mente*, 231-253.

Laing, Ronald D., *El cuestionamiento de la familia*, Paidós, Barcelona, 1969.

La Jornada. (junio de 8 de 2022), "En México, 63% de niños y niñas sufren violencia infantil". Recuperado el 6 de junio de 2022 de: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/sociedad/2020/06/08/en-mexico-63-de-ninos-y-ninas-sufren-violencia-infantil-2364.html>

Frente a la indolencia: habitar poéticamente

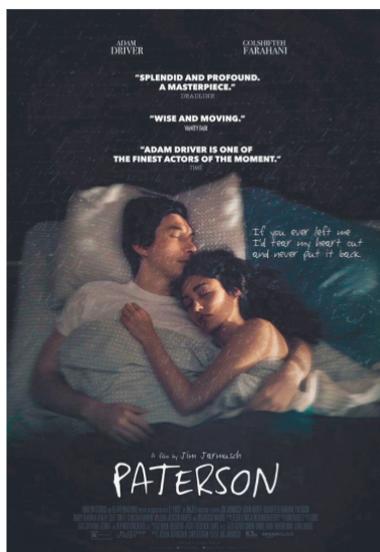
Por Vanessa Huerta Donado

Paterson (2016).

Dirección: Jim Jarmusch

Cuando eras un niño, no sabías con exactitud dónde terminaba una cosa y dónde comenzaba su sombra. Sin trazos precisos ni contornos definitivos resultaba demasiado fácil extraviarse en la parte visible del mundo. Pero los años pasan, el cuerpo se templea y pronto aprendiste a calcular la distancia que te separa de los objetos. Incluso aprendiste un poco de geometría en la escuela y ahora

sabes que son tres las dimensiones de la materia: *Height, width and depth... like a Shoebox*. Pero luego escuchaste que hay una cuarta dimensión: *time*... Hmm... Va a ser complicado; si atiendes al espacio, el tiempo se estanca, tiene que hacerlo, las figuras geométricas no tienen historia; en cambio, cuando privilegias el tiempo, los espacios pierden su dignidad milimétrica y comienzan a borrarse de la memoria y de la faz de la tierra. Aunque olvidar tiene sus ventajas, el tiempo deforma todo lo que se encuentra a su paso y lo reduce a ruina arqueológica. Por eso hay quienes prefieren vivir conforme al espacio, se adaptan a las leyes de la extensión y buscan sitios firmes para enraizar. Quietos, sobrios, y



receptivos; son seres de repetición que miran más de lo que actúan y escuchan más de lo que hablan. A veces ríen a solas; como Paterson, un conductor de autobús que ha logrado detener el tiempo a través de la rutina, o mejor dicho, lo ha espaciado. Espaciar el tiempo quiere decir medirlo conforme los acontecimientos que tienen lugar en el sitio donde echamos raíces. Cuando espaciamos, el ahora se convierte en un aquí, el aquí se adhiere al verbo estar, y a partir de él hablamos de un antes y planeamos un después. Pero mañana es de nuevo aquí; ayer fue aquí también. Esa es la seguridad que ofrece el espacio: centro de gravedad y principio de pesadez.

En sentido espacial, el personaje interpretado por Adam Driver es en realidad un lugar: Paterson, New Jersey, cuna del escritor Allen Ginsberg, del comediante Lou Costello y del poeta William Carlos Williams. En Paterson el paso tiempo ha sido sitiado, y mediante espaciamientos cortos y controlados, domesticado: sale el sol, el hombre-ciudad despierta, besa a su mujer en la espalda y comienza a corroborar que el mundo sigue allí, intacto, tal como lo dejó la noche anterior. *It's nice out, Warm, Sun on cold snow, First day of spring, Or last day of Winter...* da igual. Para los que enraízan profundo, como Paterson en Paterson, el tiempo fluye de manera circular, se anula. Sin embargo, todo orden es arbitrario y puede colapsar en cualquier momento. Por más sólidos y uniformes que sean los espaciamientos, una vida edificada sobre la seguridad del espacio tiene fisuras por las que se filtra la nostalgia y la incertidumbre. Quizá por ello nadie se atreve a construir para la eternidad. Algunos juran y prometen tímidamente, otros apenas oponen resistencia al fluir universal de la materia.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMDREAMS.NET.

• Frente a la indolencia: habitar poéticamente

Para los que deciden habitar conforme el tiempo, todo se torna histórico y relativo. Son seres provisorios que no conocen un aquí sin un antes y un después, ni creen que existan terrenos vírgenes dónde volver a comenzar a partir de cero. Edificios carcomidos por los años, espejos rotos, rostros envejecidos: cada objeto les devuelve una mirada atravesada por el tiempo, todo les recuerda que ellos mismos son fantasmas a punto de desaparecer. Así es la naturaleza destructora del tiempo, que amenaza de muerte a sus hijos y los orilla a idear infinitos gestos de conservación: engendrar vida, crear arte, concebir ideas, arar la tierra, jugar, amar, fecundar... De entre los modos humanos de rasgar la cuadratura del tiempo y del espacio, Paterson ha elegido la creación poética: ¡Awesome! Un conductor de autobús que lee a Emily Dickinson... *Very poetic... Aha...Aha, what?* Probablemente su poesía sea buena, o quizá es tan mala que ni siquiera alcanza el rango de poesía, pero eso no interesa aquí. Todo acto creador tiene un valor ritual y un valor expositivo, y antes de que primero se destruya en beneficio del segundo, es decir, antes de que la obra sea entregada al mundo para su escarnio o adoración, tenemos al poeta a solas con su poema. Ternura fetal. Intimidación sin testigos. Recinto privado en el que nadie tiene que rendir cuentas a nadie, ni está obligado a hablar en nombre de la verdad o del buen gusto. A través de cuadros excesivamente cotidianos, Jim Jarmusch nos permite asomarnos a este ámbito anterior al juicio estético, no hay lugar para lo verdadero y lo falso; en el que las cosas y las personas simplemente son en toda su forma y su extensión. Ni historias de éxito ni gente extraordinarias: su lente se vuelca sobre la vida privada de personas mínimas que se han vuelto expertas en el arte de la invisibilidad, pero que están ahí, sosteniéndose, *through millions of molecules that move aside to make way for them...* En este sentido, Paterson es un film sobre cualquiera que haya aprendido a soportar la neutralidad asfixiante del verbo ser sin adjetivos. En este nivel previo no importa si Laura nunca logra convertirse en una famosa cantante de country, pues al ensayar, ya es cantante country; tampoco molesta que Everett, el amigo del bar mienta cuando dice ser actor; le creemos, creemos que en el gesto de inventar para impresionar a otros ya hay demasiada honestidad con uno mismo; y Paterson, mientras escribas poemas, será más poeta que conductor de autobús.

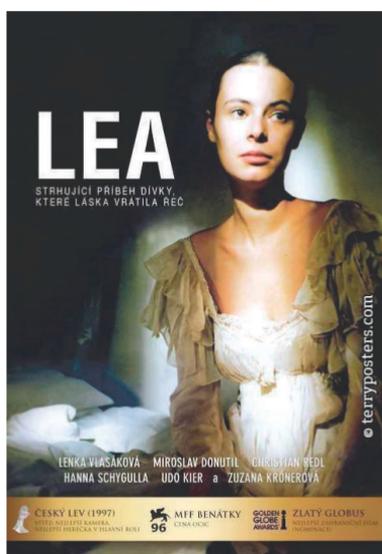
En el filme *Paterson*, cada personaje nos recuerda que no somos el oficio que tenemos ni poseemos aquello de lo que nos jactamos. Lo más propio, lo más nuestro es lo que hemos edificado en el seno de la intimidad. Por eso cuando Marvin, el perro-hijo de la pareja destruye el poemario secreto de Paterson, la tristeza inunda el film con una sobria discreción que se filtra por la pantalla y termina por contagiar a los sedentarios, los que anhelan convertirse en seres de tiempo, pero siguen aferrados al espacio. Inadvertidos, fastidiados, siempre a punto de estallar, se extinguen miserablemente cada día en las fauces de un Bulldog inglés.

La indolencia frente al silencio

Por Ricardo Hernández

Lea (1996).
Director: Iván Fíla

Hace muchos años Iván Fíla despertó a las cuatro de la mañana y se puso a escribir un sueño. Al otro día mandó a productores y amigos un par de páginas con lo soñado. Todos le preguntaron si era una historia real y él contestó que sí, que conocía a la protagonista y había traducido sus poemas. En el festival de cine de Venecia, donde se proyectó la película *Lea*, le volvieron a preguntar si la historia estaba basada en la vida real y volvió a confirmarlo.



La película se divide en dos partes, breves escenas de la infancia y algunos momentos de juventud de una mujer llamada Lea. El inicio es demoledor, miramos rápidamente a la niña que vive en algún pueblo de Eslovaquia del este con su madre y la pareja de su madre. El varón de la casa es un personaje violento, tanto que la madre de Lea trata de huir con su hija.

Una de las molestias del varón es no ser el padre biológico de Lea. Quería tener un hijo “suyo” y le incomoda la presencia ligera de la niña. La situación presenta la importan-

cia que le hemos otorgado al asunto de la propiedad, pilar en nuestros sistemas contemporáneos, en el caso específico de la película es la herencia biológica el anhelo del no padre. A veces en el camino del cuidar “a los nuestros” arrollamos a los otros, a esos seres vivos de enfrente que precisan igual atención. En discursos actuales, y en muchas películas, está bien visto pelear por los tuyos sin importar los daños colaterales, es un clásico, pero parte de la desdicha se inicia allí.

El varón somete en algún momento a la niña Lea, hace sentir la diferencia de fuerza física y de poderes, otro clásico lamentable de nuestra cotidianidad. Pienso en las palabras de Rita Segato: “...la primera lección de poder y subordinación es el teatro familiar de las relaciones de género...”

Hay en la fragilidad que expresa la niña Lea, quizás reforzada por su gusto por los papalotes, algo que me lleva a pensar en Billy, el protagonista de Kes. Esa película de Ken Loach es otra historia donde a un niño le cortan, en diferentes dimensiones, los vuelos.

En un segundo tiempo vemos una Lea joven viviendo con unos vecinos. Algo pasó en la infancia que la separó de su primera familia. En esa época la vemos visitar frecuentemente un refugio natural, una especie de amplia madriguera cuya estructura son las raíces de un árbol muerto. La estampa del escondite es hermosa, velas y cartas completan el escenario.

Esas cartas, que responden a un pedido de la madre, jugarán un papel central en la historia. Lea ha escrito prolíficamente durante años y ha quedado sujeta a la escritura. Las hermosas poesías plasmadas en hojas enterradas tienen como contraparte la mudez de Lea.

“Sólo la hierba pregunta por qué no tengo esperanza.
Sólo la hierba pregunta por qué bailo con la muerte tras el carrizo.
Sólo la hierba pregunta por qué planto rosas salvajes en el desierto.
Sólo la hierba pregunta...”

En el último tramo de la película Lea se enfrenta a otro

- **La indolencia frente al silencio**

varón, un hombre que la ha comprado y se ha casado con ella. El silencio de Lea, en ese matrimonio obligado, convoca de nuevo a la violencia. Pero a diferencia de los hombres anteriores con los que ha convivido, este esposo algo escucha. Si bien es un tipo rudo, que viene del ejército, trae un pendiente con el amor y lo busca desde su tosquedad. Tal vez la relación que se establece entre la joven muda y el amante de los disparos no esté destinada al fracaso total.

Hoy en el mundo hay millones de personas viviendo en matrimonios forzados, organizaciones y defensores de derechos humanos lo consideran uno de los rostros de las nuevas esclavitudes. En la película, como en la vida diaria, hay mucha belleza que rodea, pero eso no es motivo para normalizar u olvidar las injusticias ¿O sí? Es decir, hay un punto de la cinta en la que el espectador ya está enganchado con la historia de amor y pareciera que Lea ha superado las bofetadas de la vida.

En esta película la música experimental, responsabilidad de Petr Hapka, adquiere relevancia porque la melodía capta, quizás imagina, el movimiento anímico de la protagonista. Algunos sonidos que son cortes necesitan repetirse para dejar de lastimar, tanto cortaduras auditivas como visuales se guardan y se van transformando en la música de *Lea*.

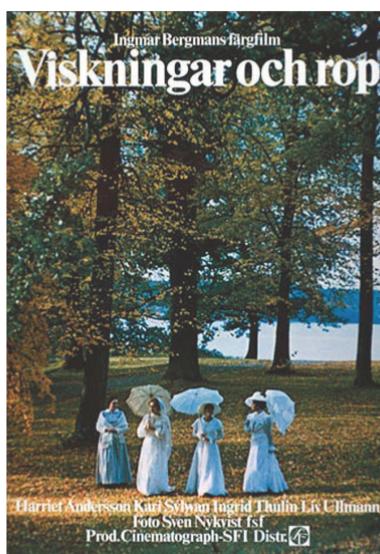
La indolencia del espacio

Por Diego Ulises Alonso Pérez

Gritos y susurros/Viskningar och rop (1972).
Dirección: Ingmar Bergman

Desde la primera vez que vi esta película, hace ya algunos años, me impactó y de inmediato se convirtió en una de mis favoritas del director sueco. La he visto en varias ocasiones y con el cine pasa lo mismo que con un libro o, para simplificarlo, pasa algo parecido a lo que pasa cuando visitamos constantemente un lugar o incluso cuando frecuentamos a menudo a una persona. A lo que me refiero es a lo siguiente:

uno descubre ángulos no vistos, otras perspectivas, puntos antes ciegos, además, de matices, contornos y sombras que antes pasaron desapercibidos o que —quizá y depende de aquello a lo que nos refiramos— cambiaron significativamente su rostro. Estas variaciones no sólo dependen de aquello con lo que nos ocupamos, sino también con nuestro comportarnos con aquello con que nos relacionamos. ¿Acaso es la vida otra cosa que este incesante flujo de identificación de ella consigo misma y de aquello a lo que está dirigida como aquello con lo que se ocupa o le hace frente? Fue una geniali-



- **La indolencia del espacio**

dad husserliana el hacernos patente algo tan obvio, y justamente por ello olvidado, con ejemplos tan simples. La percepción visual de un objeto cualquiera es por principio cuasi-infinita y se da mediante perfiles, del que sólo uno está directamente presente, mientras los otros únicamente apercibidos como perfiles ensombrecidos (o escorzos, como también se ha traducido *Abschattung* a nuestro idioma). Este tan recurrente ejemplo utilizado en fenomenología nos ilustra tanto el flujo de lo que percibimos, como el flujo mismo de nuestra percepción y, a la vez, insinúa lo que se presupone en el trasfondo de todo: la sincronía de ese fluir diacrónico, es decir, que el “pasar de la vida” no es un mero amontonarse cronológicamente ordenado de sucesos unos tras otros, sino un saber de ese sucederse, el que, por lo demás, no debe entenderse como un saber únicamente teórico, sino como un saber existencial. No quisiera alargarme en los detalles y consideraciones técnicas sobre lo aquí dicho —de eso me ocupó en los lugares apropiados para ello— y si he discurrido al respecto como presentación de lo que quiero decir aquí es sólo para explicar que las películas que valen la pena siempre nos descubren nuevos ángulos que tienen algo que decirnos.

Cualquiera que haya visto esta tan famosa cinta del inmortal cineasta sueco reconocerá los temas predilectos del autor: la incomunicación, la soledad, la angustia existencial, el sin-sentido. El perfil que en esta última ocasión me atrapó mientras veía distintas películas sin decidirme por cuál elegir para este número (tenía bastantes en mente y me siento obligado a mencionar la última película que más me ha impactado y asombrado, a saber, *La leyenda del rey cangrejo* (2021) de Re Granchio) fue el juego dialéctico, me atrevería a decir, entre la distancia y la cercanía; el cual, además, armoniza y se hace eco con los colores de las escenas, por poner el ejemplo más evidente: el dominante rojo y sus distintos matices según avanza el sol que todo lo gobierna. Pero también los blancos, los negros, los contrastes amarillos y naranjas del otoño, etc. Este ir apareciendo, acrecentándose y desvaneciéndose de la luz del sol, principalmente, pero también de las velas y lámparas de aceite, hace eco con el acercarse-alejarse sentimental-emocional de las protagonistas y con el drama existencial que viven. Quizá este aspecto se me hizo ahora presente justamente porque recientemente vivimos —

los que pudimos— en el aislamiento recomendado para hacer frente a la pandemia. Tal vez tenga que ver que ahora también sintoniza este vaivén, este ritmo que nos conminó a la distancia. También quizá por ello los suecos nunca decretaron cuarentena, sus escuelas, bares y restaurantes estuvieron siempre abiertos. Eso sí, con ciertas restricciones y medidas preventivas, ello justo por la lejanía que uno les atribuiría si los imagina desde la manera en que los muestra Bergman.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *Cinepsicología.com.*

Pero la cercanía y la lejanía no se reducen a su aspecto geométrico-objetual, sino que se despliegan en otros niveles, en este caso, en el espacio vivo-existencial, en el cual nunca respondería “a dos metros del refrigerador”, cuando alguien me pregunta dónde estoy. Acaso sería mucho más preciso responder: “aquí”, a tal pregunta, aunque evidentemente eso no es a lo que el otro se refiere. Como sea, lo importante a resaltar es que la cercanía y la lejanía son también algo sentimental, emocional, existencial. Uno puede estar, objetivamente hablando, a miles de kilómetros de las personas que ama y, sin embargo, sentirse más cercanos a ellos que del vecino de al lado. Esto es lo que la película me hizo ver: el ir y venir emocional de sus personajes, los que se acercan y alejan constantemente sin poder nunca tocarse. Tal cual si respetaran un “principio de sana distancia emocional”, por llamarlo de alguna manera, nunca tan cerca de la otra como para que me pueda dañar, pero tampoco tan lejos como para desaparecer de lo que por extensión llamaría su campo sentimental. Haciendo otra analogía: justo la recomendación de

- **La indolencia del espacio**

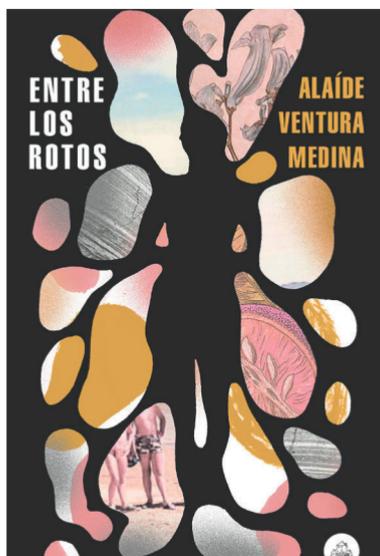
la sana distancia fue con el propósito de evitar ser contagiado por otro, que puede ser cualquiera; las protagonistas de la película actúan como si tuvieran miedo de ser contagiadas por las otras, a pesar de que son sus seres queridos. Sin embargo, no pueden dejar de verlas como un peligro. Y aunque por momentos parece que se van a tocar, sólo es eso, apariencia. ¿Pero a qué teme esta distancia emocional que las separa? ¿De qué es de lo que se pretenden resguardar? ¿O es que simple y llanamente esa distancia no puede ser, por principio, superada?

Lo magistral de esta obra de Bergman para mí es —al menos esta última ocasión que la vi— que siempre nos deja la sospecha, nos siembra la duda, nos hace pensar que quizá no podemos alcanzar al otro, que nos es imposible siquiera rozarlo, que nunca podremos estar sentimental y afectivamente tan cerca del otro como para contagiarnos o contagiarlos de nuestra propia existencia. Y en el film este juego dialéctico de cercanía-lejanía se hace evidente, pues ni la hija puede acercarse a su madre y por ello odia a su hermana (de la que cree que sí puede acercarse), pero tampoco puede alejarse. Reflexionando sobre esto me parece extensible a la mayoría de sus películas, las que nos muestran el fracaso del deseo de cercanía y la imposibilidad de la lejanía (aquí no puede haber absolutos). Aunque precisamente esa es su victoria, el deseo de cercanía gana al fracasar en el intento, parafraseando a Levinas, se alimenta de su propia hambre. Búsqueda de la cercanía del otro que es una mera aspiración, un mero horizonte inalcanzable y que, paradójicamente, se va franqueando sin ser traspasado, cual si siempre nos dejara en el umbral o cual si al traspasarlo nos encontráramos nuevamente ahí donde estábamos, es decir, a punto de dar el paso. Por ello esta búsqueda de cercanía del otro siempre va acompañada de su contrapolo, la huida del otro, la lejanía (aunque, desde luego, a veces se puede buscar la lejanía). Creo que la epidemia también nos hizo patente esta contradicción y el hecho de que el espacio no se reduce a su sentido geométrico, objetual y medible, pues justamente hay lejanías solidarias, lejanías que nos acercan.

Entrevista a Alaíde Ventura

Por *Ojopineal*
(equipo de la redacción)

Alaíde Ventura es una escritora mexicana. Leímos su última novela *Entre los rotos* y nos pareció pertinente recomendarla por su calidad y por la cercanía con el tema de esta edición de *Ojopineal*. Le hicimos algunas preguntas aprovechando fragmentos del libro que nos atraparon. Le agradecemos a Alaíde su disposición y les recomendamos seguirla en twitter @amiguiz y leerla en: estepais.com.



-Ojopineal (OP): “Era como si estuviera viendo una película. Al final se encenderían las luces y él nunca estuvo realmente involucrado. Saldría del cine en calma, con las emociones medio revueltas pero controladas”. ¿Qué película te ha perturbado de manera extraordinaria? ¿Por qué?

-Alaíde Ventura (AV): “Fíjate que curiosa elección de palabra: perturbar. Casi siempre al hablar de cine hablo de conmoover. Será porque veo más ese tipo de películas: conmovedoras.

• Entrevista a Alaíde Ventura

Me gusta llorar. No me gusta tanto sentir cosas que estén fuera de mi control, por ejemplo, asco o miedo. Por otro lado, creo que soy fácil de impresionar. Hay muchas películas que no recuerdo de nada (trama, actores, diálogos, nada) excepto por una sola escena perturbadora. Por ejemplo, el cráneo de *Historia Americana X*, El caballo de *Heli*, el bebé de *Transpotting*. Sé exactamente qué recordaré de *Parasite* y qué recordaré de *Jojo Rabbit* (no lo escribo porque son spoilers). Seguramente no te estoy diciendo nada extraordinario.

-OP: Si tuvieras la posibilidad de cambiar los colores de las luces de los semáforos... ¿Qué colores nuevos elegirías y qué indicarían?

-AV: Los dejaría como están, ni que fuera alcaldesa de partido enemigo, jaja. A ellos sí que les gusta cambiar todo. Es un territorial pissing bastante pedestre casi siempre.

-OP: “La espalda de mamá era una constelación siniestra. Cicatrices de varios colores y en distintos relieves.” ¿Cuál es la tragedia nacional que más te incomoda?

-AV: Los feminicidios.

-OP: Nos podrías compartir tres director@s y tres películas que te gusten mucho.

-AV: No es mi fuerte el cine, conozco muy poco, aclaro. Pero a ver, ahí te va. Directores: Wenders, PT Anderson (creo que lo acabamos de cancelar pero no me he documentado al respecto) y Juan Carlos Rulfo. Películas: *Buena Vista Social Club*, *Magnolía* y *Del olvido al no me acuerdo* –para que coincidan directores y películas, me gusta el orden–.



-OP: “No puedo explicar con precisión qué cualidades tiene la tristeza que resulta tan atractiva...” ¿Por qué crees que en México la explotación sexual es uno de los delitos menos investigados?

-AV: No es mi campo, me temo. Me la salto.

-OP: Nos podrías compartir dos escritoras latinoamericanas que admires y dos de sus libros.

-AV: Luisa Valenzuela, *Aquí pasan cosas raras*; Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*.

-OP: “El silencio es un juego de ajedrez en el que ambas partes han olvidado que es su turno. Nadie hablará primero...”. Compártenos algunas obras de arte donde aprecies el silencio.

-AV: Mi macho Hockney. Perdón por la expresión, creo que ya no debería usarla. Es una manera de decir que es un vato al que admiro mucho, al que le mataría un pollo (otra expresión que ya no debería de usar). Hockney por siempre. Sus alberas. Nunca lo he visto en “persona” (¿en cuadro?). Ojalá pronto.

-OP: ¿Qué tipo de pandemia o invasión extraña te causaría risa?

-AV: Me gusta mucho la canción de “los marcianos llegaron ya y llegaron bailando el cha cha chá”.

Revisiones

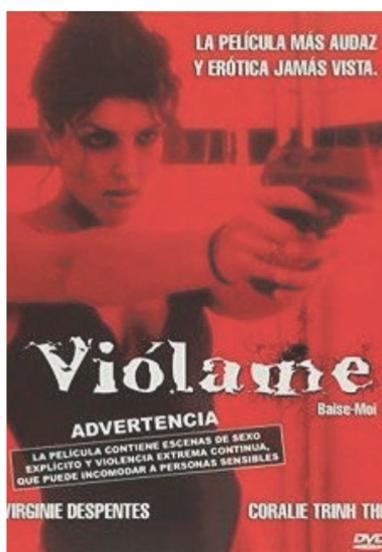
La indolencia del falo

Por Samantha Páez

Viólame/Baise-moi (2000).
Dirección: Virginie Despentes

Cuando escucho la palabra indolente, siempre se me viene a la cabeza la violencia contra las mujeres, pero últimamente una en especial: la violencia sexual. Creo que, de a poco, son cada vez más las personas que se sensibilizan, que hablan, sobre la violencia feminicida. Sin embargo, la violencia sexual —la violación como una muestra (muestra de qué)— sigue siendo un tabú, algo que avergüenza a las víctimas y no a los violadores.

Para hablar de la violación en el cine, me gustaría retomar a Virginie Despentes, escritora y cineasta feminista francesa, que en su libro *Teoría King Kong* (2019) dice que cuando los cineastas realizan películas centradas en la violación de una mujer lo hacen como si ellos fueran las víctimas: tomando una venganza contra los violadores. Cita tres películas: *La última casa de la izquierda* (1972), de Wes Crave; *El ángel de la venganza* (1981), de Abel Ferrara, y *Escupo sobre tu tumba* (1978), de Mier Zarchi.



• La indolencia del falo

Pero —como lo dice Despentés— “un principio político ancestral, implacable, enseña a las mujeres a no defenderse”. Con ello se refiere a que desde niñas se nos enseña a ser débiles, a tolerar y a actuar con amor ante las violencias. Incluso, se nos enseña a normalizar que desde corta edad somos objeto de deseo y debemos serlo el mayor tiempo posible. También se nos dice que los hombres son seres que no pueden controlar sus instintos sexuales y que —casi, casi— nosotras existimos sólo para satisfacerles.

Se me ocurren un montón de películas que ilustran —en algunas escenas— esto: *Irreversible* (2002), de Gaspar Noé; *Zona de Guerra* (1999), de Tim Roth; *No te muevas* (2004), de Sergio Castellitto; *Kadosh* (1999), de Amos Guitai o *Las tortugas también vuelan* (2004), de Bahman Ghobadi. En ellas la mujer violada ni toma venganza, ni puede defenderse ante ese falo indolente que la penetra.

Vuelvo a recordar a Virginie Despentés, veo tan claro cómo esa llamada “cultura de la violación” hace que un acto tan atroz y tan violento sea callado —porque es algo horrible pero no tanto como para gritarlo— y, a la vez, se vea como algo excepcional que sólo cometen los degenerados, cuando en realidad ocurre con una frecuencia tan atroz.

Tengo amigas y conocidas que fueron violadas en su infancia o adolescencia, esto no es nada fuera de lo normal: en el Diagnóstico cuantitativo sobre la atención de la violencia sexual en México, de la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas (CEAV), se señala que de 2010 a 2015 se integraron en total 83 mil 463 averiguaciones previas por delitos de violencia sexual en México.

Pero si se toma en cuenta que la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE) 2014 estimó que el 94% de los delitos sexuales no se denuncia, los casos de violencia sexual llegarían a las 299 mil al año. Es decir, que —en promedio— 819 mujeres son violentadas sexualmente cada día.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FMLATRIBU.COM.

Por eso cuando en la película *Viólame* o *Fóllame* —según su traducción—, de Virginie Despentes, una de las protagonistas es violada y actúa de una forma tan distinta a la que vemos comúnmente en el cine: ni pelea lo más que puede para que no ocurra, ni se siente deshonrada o ni tiene deseos de venganza, nos descoloca y nos reta. La venganza que toman las protagonistas es una contra el mundo: contra el sistema que no les permite vivir su sexualidad de forma abierta, pero que a la vez ofrece sus cuerpos al mercado; contra la familia, sostenida muchas veces por el machismo; contra las instituciones, como las bancarias o las de seguridad, y contra la masculinidad, porque los hombres son a quienes se les asesina y se les viola.

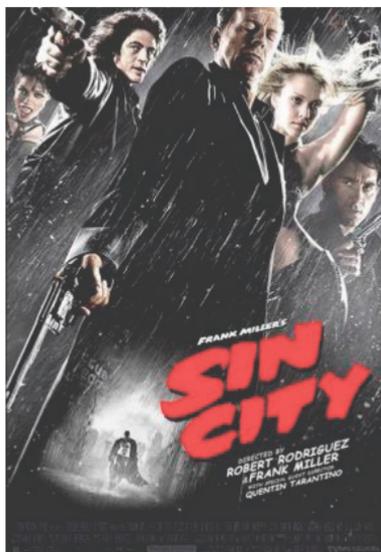
Viólame es una ruptura absoluta en lo referente al cine y la violación: la mujer violada no es víctima, ni vengadora, busca seguir adelante pero no con resignación o gracias a la superación personal: avanza como un tornado de frenesí y violencia. Quizás ese tornado es la rabia que siente la misma Despentes por no haberse defendido cuando la violaron -fue educada para no dañar a los hombres- y esa es la misma rabia que a muchas feministas nos mueve, nos motiva a destruirlo todo.

La indolencia de la ciudad

Por Alberto G. Marañón

Sin City (2005).
Robert Rodríguez/Frank Miller/
Quentin Tarantino

Basada en una serie de cómics escritos por Mark Miller y dirigida a tres partes por su propio creador en compañía de Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, *Sin City* ha sido desde su estreno una película conocida en la cultura de masas por su llamativa estética que innegablemente inspiró el estilo visual de *300* (2006) de Zack Snyder.



Repleta de asesinatos y muertes al por mayor la cinta divide su historia en diferentes capítulos que toman lugar en la misma ciudad: *Basin City*, cloaca urbana donde el crimen organizado, la corrupción de los altos mandos, el uso de prostitutas y tráfico de sustancias ilegales son el pan de cada día. Sin embargo, la forma en la que la película se cuenta no es de mi interés, y mucho menos lo es su estética blanco y negro con uso de colores muy específicos cuando es necesario, lo que interesa es la vida de sus ciudadanos que conviven las 24 horas al día con la forma de vida que la ciudad ha adoptado.

Una ciudad, a diferencia de lo que el imaginario simplista de Hollywood propone, no se ve perturbada cuando las “grandes fuerzas del mal” se apoderan de ella, tampoco es necesario un ente de villanía pura que la pervierta ;la ciudad, sus viviendas y sus calles, como testigos físicos de la sociedad que la habita, se ven interrumpidas por las más pequeñas acciones de violencia: en el momento en que una subjetividad ataca a otra, el espacio donde conviven se convierte en el lienzo donde se puede desplegar toda la crueldad humanamente posible y también en el testigo inamovible de los actos que se cometieron en él.

La obra de Rodríguez, Miller y Tarantino entiende, sin embargo, que la convivencia en la ciudad se dibuja como hostil más para unos que para otros: si bien la parte baja de *Basin City* (como las prostitutas, drogadictos y comerciantes locales) convive de manera íntima con la brutalidad de la ciudad, su experiencia es meramente visual, haciendo sus estómagos duros y sus temples difíciles de perturbar ante las marcas de los actos más desgarradores que toman lugar en la urbe (y no ante los actos como tal), la parte alta de la jungla de concreto (y en particular la que se nos muestra) es familiar con la decadencia de su ciudad solamente por medio de las noticias y los informes que sus contactos en la parte baja les hacen llegar, pues existen como gestores de la violencia interna de la ciudad y sus posiciones de poder son resultado de la descomposición de la misma: su existencia depende del deterioro económico y moral de su morada.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *IMDB.COM.*

- **La indolencia de la ciudad**

Es esta misma escala de percepción de la violencia del área metropolitana lo que determina lo que es el pecado en la ciudad del pecado: aquel que tiene los medios para ocultar su actuar (o al menos seducir al sistema), puede pecar en más rangos y en mayor cantidad que aquel que no; el pecado se convierte en una forma de vivir, ya no se convive con él, se vive en él y se hace de forma interruptora: no se manifiesta de manera entrecortada, sino que irrumpe cada espacio posible de convivencia y hasta de existencia, entra de forma íntima a las vidas de todos los que habitan en el espacio y transforma su estar en el mundo hasta la médula.

No es lo mismo pecar en tu minidepartamento en la parte más gentrificada de la ciudad y sin la más mínima noción de lo que es la naturaleza del pecado que pecar en un *loft* de lujo en la zona financiera, vigilado por servicios de seguridad privados y hasta con conserje personal para limpiar las pruebas del pecado. Mucho menos es lo mismo pecar por amor que pecar por codicia, y más alejados aún están los resultados de pecar como policía a pecar como paria.

Si bien una de las historias desarrolladas en el filme se da por el asesinato de un miembro del cuerpo policial, dando un pequeño índice de que la violencia les toca a todos, el motor de la narración comprende que la muerte de un policía, servidor de los intereses privados y del Estado, no quedará impune aún si ocurre en forma de defensa: un representante de la fuerza de la estructura social que permite la existencia y permanencia del estilo de vida de la élite es por naturaleza más “importante”; esta importancia no se presenta para la élite como una vida más valiosa, sino una vida más significativa, una vida que por su función debe de encontrarse lo mejor empleada por ellos antes de perecer, un policía joven muerto es una vida a la que aún le faltaba ser explotada. De esta forma, el pecado varía de humano a humano, no es ni con la misma intensidad ni con la misma castigabilidad y más importante aún: no es con la misma función.

Al final, lo que diferencia un pecado del otro es la funcionalidad primaria con la que este es realizado, la funcionalidad primaria no existe en las bajas cloacas de *Basin City* se peca para

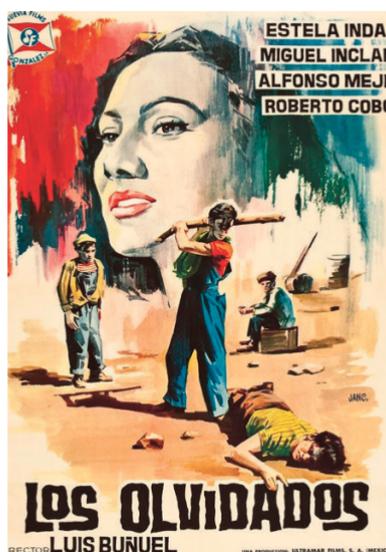
olvidar la existencia, se peca por placer y a veces, se peca para sobrevivir. El pecado de los más altos estratos sociales de *Basin City* tiene como funcionalidad primaria la conservación del estatus y de la aparente estabilidad allí, en lo alto, se peca sólo de vez en cuando, cada cuerpo y víctima cuenta: no es sangre, son cálculos.

La indolencia frente a la pobreza

Por María Elizabeth Aquino

Los olvidados (1950).
Luis Buñel

Dentro del cine de oro mexicano hay títulos que tratan los mismos temas, pero que proponen una orientación de la opinión diferente. *Los olvidados* de Luis Buñel puede ser interpretada como una crítica social ante la indolencia de una situación social completamente normalizada, a saber: la pobreza y más concretamente la pobreza infantil.



Ser pobre es una condición social presente en todo el mundo. Particularmente en México la figura del pobre es debatible, pues por una parte se denuncia su existencia para que salgan de tal condición, pero por otra, se le ve como una condición necesaria, puesto que el pobre, por su carencia, se deja explotar para sobrevivir y, con ello, permite al rico llevar su estilo de vida. Claro que estas dos concepciones del pobre –como el necesitado de justicia o la condición de posibilidad de la élite– se ven influenciadas por el cine y cómo nos presentan a esta figura. Pues, ya sea de forma romántica, de forma xenófoba o bien, como se

pretende mostrar en este escrito: desmitificada porque el pobre, que debería cuestionar la condición del rico, se transforma en aquel que debe vivir en las afueras de la urbe, dónde nadie conozca su condición o llore su muerte.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *IMDB.COM.*

La famosa película de Luis Buñuel es un claro ejemplo de esta desmitificación. Ya que películas de la misma época tales como *el Rey del Barrio*, o *Nosotros los pobres*, generaron en el imaginario mexicano justo lo que Nietzsche en la *Genealogía de la moral* ha denunciado como la ética de los esclavos, es decir, los que creen que ser sumisos, “alegres” con su condición pseudo humana o abnegados a los señores son los que ganarán el reino de Dios o la vida virtuosa según se quiera ver. En filmes como *Nosotros los pobres*, podemos ver que la pobreza no es obstáculo para la virtud, pues la lealtad, el vínculo familiar o la honestidad son características propias del pobre, que a pesar de sus carencias es aquel que espera contra toda esperanza, para que al final vea triunfar al bien y a la justicia en sentido platónico.

Sin embargo, el filme de Buñuel –que no fue muy bien aceptado en su tiempo, precisamente porque desmitifica esta visión de los pobres– nos muestra cómo lo que Aristóteles propone en la *Ética a Nicómaco* es verdad: “no se puede ser virtuosos sin un mínimo de bienestar corporal” (diríamos, hoy en día, sin un mínimo de bienestar material). La lucha que la “Palomilla” enfrenta todos los días se trata de cómo tener dinero para vivir

- **La indolencia frente a la pobreza**

un día más entre carencias, violencia, traiciones y un sinfín de etcéteras.

Imagen 2. Fotograma de la película.



Fuente. *IMDB.COM.*

El personaje principal “El Jaibo” ha comprendido muy bien que entre la pobreza domina la premisa de Protágoras “La ley es del más fuerte” y él, después de salir del reclusorio para menores, la domina muy bien. No así Pedro, él es un chico que se debate en la disyuntiva entre el placer y el deber. Por una parte, es agradable conseguir las cosas fáciles a través del hurto, pero por otra, sabe que hay actos que no son mera diversión como asesinar por dinero, o bien, también descubre que hay sensaciones más fundamentales que comer, como el amor de una madre.

En este filme Buñuel tiene la gracia de acercarnos y mostrarnos cómo para los mexicanos –ricos y pobres– la condición del miserable es despreciable, no merece compasión sino más bien un juicio moral, porque es más sencillo decir que “quién entre lobos anda a aullar se enseña”, que preguntarse qué he hecho yo para que ellos vivan así. Ciertamente y en un razonamiento deductivo simplemente podemos concluir que, si desde niño te enseñan que lo más indispensable en tu vida debe ser correr rápido y quitar los bienes ajenos –incluida la vida misma– esto será tan normal como caminar, ello no implica, necesariamente, que el pobre, por ser pobre, está predestinado a ser siempre moralmente malo. *Los olvidados*, desde mi perspectiva, invita a preguntarse si realmente nos dolemos del mal que pa-

decen, puesto que no se debe olvidar que los niños de la calle son, ante todo, víctimas, por su condición vulnerable, tanto pobres como infantes. En este filme la familia no es un pilar, sino el detonante para entender a la calle como un lugar más seguro que el hogar, y a las míseras muestras de amistad abusiva como un cariño más sincero que el de una familia disfuncional y que el sentimiento que invade la vida del pobre no es la lealtad, sino el miedo y que la única esperanza del pobre es ser juzgado como el malo. Algunas escenas nos remiten a los peligros a los que la infancia en condición de pobreza se enfrenta, como por ejemplo, al abuso sexual a cambio de dinero, a la explotación infantil o al señalamiento a partir de los prejuicios.

La visión que se nos presenta del pobre en *Los olvidados* es la que permea la cultura mexicana: el pobre es ese al que hay que temer en esta sociedad del intercambio, porque vale el que puede darte algo a cambio, pero el pobre no tiene nada que dar; al contrario, tiene mucho que pedir; el pobre es esa persona cuyo contexto nos hace pensar que es capaz de cometer sólo actos moralmente incorrectos, porque tiene hambre y para sostenerse suele robar, matar, maltratar, burlarse o violar. Y finalmente la solución para el pobre, para ese que no tiene nada que ofrecer, como dice “El Ciego”, es que no tengan derecho de nacer: “deberían morir antes de nacer” (*sic*). Esta visión cruda que presenta Buñuel es el producto de una desmitificación de la pobreza romántica; pero, al mismo tiempo, otorga una experiencia estética muy particular, porque se ve la crudeza en la que vive y muere el pobre, pero el espectador es insensible al mal que ellos padecen. Es decir, la pobreza es un mal porque ser pobre es estar privado de lo que se debería tener, pero los espectadores nos centramos en la genialidad de Buñuel, en las actuaciones de Roberto Cobo o en las constantes referencias a la gloria del Porfiriato hechas por Miguel Inclán. Este filme como todo texto es susceptible de ser interpretado, más allá del mero formalismo de los análisis cinematográficos, por tanto, el cine nos da herramientas para ver el mundo, porque en la narración de una historia me puedo encontrar a mí mismo para tomar conciencia de que la actitud indolente ante la presencia necesitada del otro no es instintiva, sino construida socialmente hasta tal punto de verlo como un potencial enemigo sólo por su condi-

- La indolencia frente a la pobreza

ción de pobre.

Referencias

Cisneros, Miguel, "La pobreza de México en el cine: La época de oro del cine mexicano" [cortometraje]. <https://www.youtube.com/watch?v=AyEIGgZqmCM&list=WL&index=2>

Obscura Gutiérrez, Siboney, "Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano: de la Época de Oro hasta el día de hoy", en Friedhelm Schmidt-Wells y Christian Wehr (eds.), *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro hasta el presente*, Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid-Frankfurt-México, 2015, pp. 41-56.

Entrevista a Leonardo Heiblum

Por *Ojopineal*
(equipo de la redacción)



Leonardo Heiblum es un compositor y productor musical mexicano. Ha participado desde la perspectiva musical en varios largometrajes y cortometrajes, la mayoría al lado de otro gran músico, su primo Jacobo Lieberman. Aquí les recomendamos tres largometrajes imperdibles que ha enriquecido con su trabajo: *Pájaros de verano* (2018) de Ciro Guerra y Cristina Gallego, *La Jaula de oro* (2013) de Diego Quemada-Díez y *Tempestad* (2017) de Tatiana Huezo. Agradecemos a Leonardo Heiblum por compartirnos parte de sus gustos e iniciamos la entrevista con instrumentos centrales en *Pájaros de verano*.

-Ojopineal (OP): *¿Cuáles son las principales sensaciones que te provocan los sonidos del wontoroyoi y de la sawawa?*

• Entrevista a Leonardo Heiblum

-Leonardo Heiblum (LH): Me producen sorpresa y me atraen porque están vivos, se mueven, cambian, carraspean, son impredecibles y muy potentes.

-OP: ¿Qué te imaginas cuando los escuchas?

-LH: Muchas cosas, algo primitivo, muy tribal, pero desconocido también.

-OP: ¿Por qué crees que vinculamos esos sonidos con la tragedia?

-LH: Parecen un llanto, un llanto producido con nuestro aliento, una manera diferente de escuchar nuestra voz, nuestro dolor o nuestra fuerza.

-OP: Nos podrías compartir dos músicos que admires por sus composiciones para películas:

-LH: Philip Glass, porque es un ejemplo para mí, no sólo por su música si no por la manera que vive su vida. Entregado a la música, a su práctica y porque tiene una voz clara que no compromete por nada. Michael Nyman, otro con una voz clara y poderosa que logra hacer una coreografía con las imágenes, los colores, las historias, los personajes. Otra importante razón por la que me decidí a hacer música para cine.

-OP: Dos directores de cine cuya obra te encante y por qué:

-LH: Ufff hay tantos!!! Sólo dos!???? Godfrey Reggio, otro con voz clara y personal. Hace cine porque es lo que hace y no le importa mucho más que eso. Completamente original e innovador, a él le debemos que ahora todo el mundo use *lapses*. Entregado por completo a su trabajo. Ciro Guerra y Cristina Gallegos, otros completamente entregados a su trabajo, que buscan usar todos los elementos del quehacer cinematográfico para contar una historia y hermosas personas también. Todas sus películas son buenísimas.

Imagen 1. Fotograma de la película *Pájaros de verano* (2018).



Fuente. SPLENDOROMNIA.COM.

-OP: *Un artista plástico que admires:*

-LH: Van Gogh, casi nada me produce tantas emociones como un cuadro vivo de Van Gogh.

-OP: *¿Cuáles crees que son, en Latinoamérica, los actos de violencia cotidiana más generalizados?*

-LH: EL machismo, el clasismo, el racismo, el abuso de poder.

-OP: *¿Qué película recomendarías para reflexionar sobre el odio?*

-LH: *Le Passé* (2013), de Asghar Farhadi.

Resignificaciones

La indolencia de la luna

Por Á. Alvarado

Moonlight (2016).
Dirección: Barry Jenkins

A la luz de la luna, los chicos negros se ven azules. Dice Jacques-Alain Miller con respecto al por qué de los cuerpos azules en *Avatar* que el azul es el color de la “Oh, supremo Clarín pleno de estridencias extrañas, silencio atravesado de Mundos y de Ángeles” de Rimbaud. Lujuria sensorial y anestésica que contrasta con la existencia dolorosa del negro en las pinturas de Pierre Soulages. Si bien



Moonlight podría tratar sobre lo negro debido a su temática, la historia de la vida en tres partes —niñez, adolescencia y madurez— de un afroamericano, pobre y homosexual en Miami, la virtud de Jenkins consiste en no llevar a cabo una aproximación documental y de realismo social utilizando los clichés del género: violencia policial, drogadicción, hip-hop, guerra de pandillas, sino en abordar dicha temática de manera indirecta, a través del color, siempre desde una perspectiva intimista en la que dichos problemas resuenan desde su invisibilidad. Como ha anotado la crítica, *Moonlight*

• La indolencia de la luna

encuentra su inspiración más inmediata en el cine de Wong Kar Wai —abundan los guiños a *Happy Together* (1997), incluyendo la versión de Cucurrucucú Paloma de Caetano Veloso— debido a la poética onírica provista de cambios de tempo, desfases entre voz, banda sonora e imagen y filtros saturados —en *Medicine for Melancholy* (2009) la técnica usada por Jenkins es precisamente la opuesta, la desaturación de las imágenes como expresión de una reflexión sobre la raza y la gentrificación en San Francisco— que colorean de afectividad cada escena como en una pintura impresionista. Es quizás ya injusto dar un resumen cronológico de la película, a pesar de que ella misma despliega su narrativa de dicha manera, debido a que, como en Wong Kar-Wai o Hou Hsiao-Hsien, cada escena es un trazo de intimidad, en la que el presente está cargado de melancolía, aunque no como mero signo de ausencia, sino como dotado de cuerpo o, mejor dicho, de agua: “Lloro tanto a veces que podría convertirme en gotas”. Así, al final de la película no sabemos si la hemos visto o soñado. A ello contribuye el que antes que como en una obra en tres actos, cada una de las tres etapas de la vida del protagonista sea representada como en tres escenas de un retablo, por un actor distinto y con un nombre propio: en su niñez, es Little, perseguido por sus compañeros de colegio, asediado por los fantasmas de un padre ausente y una madre drogadicta, y protegido por Juan, dealer de crack que asume el rol paternal y le provee de comida y apoyo pero asimismo de droga a su madre; en su adolescencia, es Chiron, víctima del bullying debido a su introversión y a la homosexualidad que transpira en su silueta espigada y frágil, así como en la escrutante mirada achinada y la boca en trompa de desconfianza y vulnerabilidad, pero que a la vez descubre el sexo y el amor a través de su relación con Kevin, su extrovertido compañero de infancia; y es finalmente Black, reconvertido él mismo en dealer, con una musculatura y una actitud de macho que funcionan tan igual de prótesis y represión que la dentadura de oro que ostenta.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. REVISTAGQ.COM

Lo que te salva es lo que te condena. Lo negro del cine de realismo social solo encuentra lugar en Jenkins de manera oblicua a través de la proximidad. La cámara circular no es una toma circundante de Michael Bay, es el lente digital anamórfico de la amplitud de lo íntimo. La fotografía fija de Claire Denis, del rostro del otro, la emoción epidérmica y lunar, es el horizonte centrífugo del imposible contacto de la comunidad de dealers y drogadictos: “¿qué hay, negro, y tu mamá cómo está?”. En Miami, la gente conversa como soldados acodados en una trinchera, hombro contra hombro, pero viendo siempre al horizonte del frente invisible de batalla, en el que el único acercamiento es el del síndrome de abstinencia: “hermano, ¿tienes algo para mí?”; es el infinito recodo de libertad que se abre en un campo de fútbol, en el que los cuerpos de los niños se miden y se sopesan, en el que la mutua vibración de la carne resuena al compás del ruidoso trajinar de los vagones de un tren y del *Laudate Dominum* de Mozart: “sabía que no eras un cobarde”; es el lugar en el que la moralidad del padre sustituto se desenfoca frente a la eticidad de una Antígona drogadicta que solo quiere enterrar a su hijo, el jefe de un barrio al que ha traído en desgracia: “¿me vas a decir que le compre droga a otro, que le vas a enseñar a mi hijo a ser un hombre? ¿has visto la forma en que camina?”. Este es ciertamente el reino de la eticidad, de la comunidad negra auto-regulada a la vez por su violencia y su amor. La policía, la prisión y el sida solo son referidos de manera latente, solo respiran a través de su ausencia, en la muerta calma del vecindario.

- **La indolencia de la luna**

La ausencia de blancos en la película es el fantasma que hace de todos, opresores y oprimidos, vulnerables.

Imagen 2. Fotograma de la película.



Fuente. ESPINOF.COM

Es precisamente esa intimidación lo que hace naufragar todo intento por ideologizar *Moonlight*, porque de lo que se trata es de captar el ritmo de la vida. Sensualidad del tiempo, es decir, tiempo hecho materia, es decir, recuerdo que se aviva frente al mar, tiempo que es oleaje y memoria que es espuma, mar que es aprender a nadar y bautismo. Y una vieja que te nombra azul al ver el reflejo de la luz de la luna mientras juegas descalzo al anochecer en un barrio pobre de Cuba: "Y, entonces, ¿tu nombre es azul?". No, nadie puede decirte quién eres. El mar no tiene sentido como símbolo, como un ejercicio de crítica literaria, la luz de la luna es aquello que hace de la prosa y bullicio de la calle un juego de luz y sombra en el cual esconderse, fumar un porro, llorar, soñar y hacer el amor. El mar es el acantilado, no donde uno va a bañarse sino lo que baña la ciudad, la humedad de las luces de neón de una híper-masculina Miami que agota a cualquiera en su calmada violencia, el lugar en el que ella llora y se corre de placer. Y es la soledad que relaja y el vapor de una olla puesta a hervir en la cocina a falta de televisión y la tibieza del ritual cotidiano y la tina de agua caliente en la cual poder decir basta, vastamente. El azul es la sonrisa dolorosa de un traficante de drogas, de quien tiene una herida de bala permanente en el costado y trata de sostener inexpresiva, calmadamente la sonrisa frente al hijo, diciéndole al mismo tiempo que tiene que encontrarse a sí mismo y que él no es nadie. Y es una llamada de teléfono, el resonar

de dos soledades, y una canción de rocola —*Hello stranger, it seems like a mighty long time...*— en el restaurante de la esquina saturado de ámbar y humeante de comida preparada con amor y limón. en esta ciudad infernal, es la brisa, la brisa lo que te ha partido. Y, no obstante, Jenkins no puede evitar ceder en términos de narratividad para coquetear con el gran relato de películas como *Boyhood* (2014) de Richard Linklater o *The Tree of Life* (2011) de Terrence Malick. Captar el ritmo de la vida entraña ciertamente una tensión entre el que la vida sea la amplitud de lo íntimo y la necesidad de un relato, la falsa y honesta pregunta respecto de la búsqueda de una identidad y la falsa y honesta confesión del nunca haber hecho lo que uno quiso. Para ilustrar este punto, tomemos la sucesión narrativa entre la escena en la que la madre acaba de regresar del encuentro con Juan y fuera de sí le grita a su hijo y la siguiente escena de explicación del sentido del grito al encontrar refugio en la familia adoptiva en términos de identidad homosexual. Alternan dos tomas en las que se despliega esta amplitud de la intimidad: por un lado, el hijo, indefenso y con esa mirada de índigo silencio que a la vez alberga incertidumbre, temor, solicitud y rencor; por otro lado, la madre, enfurecida de su propia frustración, enmarcada en un encuadre de neón rojo y violeta que es a la vez infierno y burdel. El grito lento y sordo hace de ese gesto el pronunciamiento de algo imposible, del horror. Solo es en la siguiente escena, desaturada en tonos blanco, azul y madera, en un ambiente —como dice Teresa— de orgullo y amor que surge la pregunta: ¿qué es un maricón?, así como la lección para el espectador: un maricón es un término que alguien usa para hacer sentir mal a un gay. Ciertamente, ese instante edificante se verá roto por la siguiente pregunta, en la cual se pone en entredicho el estatuto moral de Juan, pero justamente la película se ve obligada a alternar entre ese avistamiento del horror y su explicación moral. De ahí que ambas influencias referidas sean justas, tanto la del impresionismo como la de mitología de lo social. La vida no tiene actos, sino sueños húmedos.

- La indolencia de la luna

Imagen 3. Fotograma de la película.



Fuente. HOSTGEEK.COM.BR

Uno no ama ideologías ni géneros ni modelos, sino personas. El cómico Louis CK dice de forma sarcástica que envidia a los transexuales cuando afirman que desde niños sabían, a pesar de sus condiciones fisiológicas, si eran hombres o mujeres. Dice que a él le gustaría haber tenido y tener tal seguridad respecto de lo que es, el poder despertar una mañana y decir: "(...) lo sé, al fin, ¡Soy un búho!". De ahí que quizás el personaje de Kevin resulte más humano y menos un héroe de *Bildungsroman*, de ahí que las escenas entre él y Little, las de Chiron y Black resulten más entrañables. En todo momento, su complicidad y seducción radican en la denuncia de la tragedia y el mito del personaje principal:

—¿Por qué lloras? Sabes a lo que me refiero.

—¿Sé a lo que te referes? ¿Te quieres hacer el listo conmigo? ¿Quieres hacerte el listo conmigo? ¿Estás montando un show para mí, negro? Te gusta el agua, te voy a presentar el fuego.

No hablo de la dialéctica del subtexto completamente homo-erótico de la hiper-masculinidad:

—Tengo tu culo, negro, no le entro a esa mierda gay pero si me jodes, le voy a dar a tu culo más de lo que puede aguantar la drogadicta de tu madre.

No, hablo de la prótesis dorada que Black debe quitarse para comer. Y del comer como camino al hablar: "Tu culo come, tu culo habla". No, el sueño no funciona bajo el simbolismo, no hay negro que descifrar, ni homosexualismo que dejar de reprimir, sino secreto, el secreto del azul que es el negro del negro, del deseo y del amor, no de la sensualidad contra la sensibilidad ni del deseo contra la ideología ni del amor contra la ausencia de padre, todo es agua y todo hace agua y todo es la tibieza del semen que luego se torna frío y huele a lejía por la mañana. El azul del neón de esa tropical y sofocante Miami es también la selva vaporosa del Singapur de *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul, en la que el deseo, no obstante, se vuelve tigre y chamán. El secreto, la ambigüedad acuosa del sentido, la complicidad. Su deseo de la vida y la vida de su deseo —y no su narratividad— es lo que lo lleva a brincar de relaciones heterosexuales a homosexuales, es el género el que hace agua, así como ir a prisión y tener un hijo, y finalmente a ser chef de un restaurante de barrio e ir a firmar cada mes al juzgado: eso es una vida.

Así, si lo negro por sí solo es la aproximación realista del cine a los problemas sociales que Jenkins evita a través del azul, de la poética visual y, más aún, de la amplitud de lo íntimo, inspirado por *Happy Together* de Wong Kar-Wai, *Three Times* de Hou Hsiau-Hsien o *Tropical Malady* (2004) de Apichatpong Weerasethakul, la narrativa de la película lo hace aspirar a la grandilocuencia de *Boyhood* de Richard Linklater y de *The Tree of Life* de Terrence Malick. En suma, todo el mérito y el peligro de *Moonlight* se resume en la frase del propio Jenkins: "En lugar de llevar el barrio (hood) al cine de autor (arthouse), vamos a llevar el cine de autor al barrio".

La indolencia en tres películas de desapariciones

Por Héctor Ramón Cobo

Sin señas particulares (2020). Dirección: Fernanda Valadez.

La civil (2021). Dirección: Teodora Mihai.

Las tres muertes de Marisela Escobedo (2020). Dirección: Carlos Pérez Osorio.

I

El cine, al ser una expresión artística, representa una perspectiva de nuestra realidad social. Ricoeur (1995, p. 145) escribió que contamos historias porque las vidas humanas merecen contarse y que toda historia de sufrimiento clama venganza y pide narración. Eso es exactamente lo que hacen estas tres películas.

Lo primero que quiero retomar es un elemento importante: el modelo actancial. Un actante es un rol fundamental en la estructura subyacente del relato (Prince, 2003, p.1). Los roles principales son el 'Sujeto', el cual persigue un 'Objeto'. A esto se le contraponen un 'Oponente'.¹ Estas son las fuerzas que se enfrentan en una historia. Alguien persigue algo (material o abstracto), pero algo más se le opone. Todo esto narrado —al menos en una estructura clásica— en tres actos. Cada transición a otro acto significa un giro en la historia. En la mayoría de las veces también el punto medio del segundo acto lo es.

Estas tres películas tienen un contenido temático y una estructura similar: una mujer busca sin descanso a su hijo, en el primer caso, o a su hija, en el segundo y tercer caso. Una de las tantas cosas que se oponen es la falta de empatía y

¹ El modelo actancial completo está conformado por Sujeto, Objeto, Oponente, Ayudante, Destinador y Destinatario (Prince, p. 1), pero aquí nos enfocaremos principalmente en los tres primeros.

sensibilidad de las autoridades correspondientes, y, más aún, de la misma sociedad.

A continuación, se presenta un análisis que se detiene en la estructura de las películas y echa luz a la representación de los actos indolentes a lo largo de estos caminos.

II

Comenzamos con el caso de *Sin señas particulares*, una película dirigida por Fernanda Valadez en 2020, y escrita por la misma directora junto con la cineasta Astrid Rondero. La película inicia con un prólogo que nos arroja de inmediato a la situación. Un joven llamado Jesús decide irse al gabacho. Acto seguido, su madre, Magdalena, junto a su amiga —cuyo hijo también está desaparecido— reportan la desaparición de sus hijos. Este es el primer tope. El funcionario a cargo le comenta que, si no hay pruebas de su desaparición, entonces no hay delito que perseguir. Este espacio tiene un ambiente tedioso en un cuarto blanco, al fondo hay un arbolito con música navideña que contrasta con la situación. La música, en lugar de alegrar la temporada, se siente como un estorbo. Lo más que este funcionario puede hacer es mostrarles fotos de jóvenes asesinados para reconocer si alguno de esos es su hijo. Jesús no está ahí y, sin embargo, la señora llora.

Imagen 1. Fotograma de la película *Sin señas particulares* (2020).



Fuente. CINEUROPA.ORG

• La indolencia en tres películas de desapariciones

Al no recibir ayuda, Magdalena decide ir a un lugar en donde las personas van para reconocer el cuerpo de su familiar. Esta acción es lo que se conoce como *inciting incident*, es decir, ese primer momento que pone en movimiento al protagonista, pero que no significa un giro tan grande en la trama como al final de los actos. Lo más cercano que encuentra de su hijo es la maleta que ella misma empacó y fue encontrada en una fosa con cuerpos calcinados. El cuerpo del hijo de su amiga sí aparece. En ese lugar conoce a otra mujer cuyo hijo también desapareció y a la cual entregaron un cuerpo que no era el suyo. Esta mujer le recomienda a Magdalena no cometer el error de firmar la declaración sobre la muerte de su hijo, de lo contrario, detendrán la búsqueda.

Magdalena decide buscar por su cuenta a su hijo. “No voy a volver hasta encontrarlo”, escuchamos decirle a su amiga por teléfono. Esta es la transición al segundo acto. Según Edson, (2012, p. 195) el segundo acto inicia cuando el protagonista tiene un objetivo más concreto. Si antes Magdalena estaba a expensas de lo que le dijeran, ahora es ella quien se mueve. En este acto se muestra, en un montaje alterno, la historia de Miguel, un joven deportado que regresa a México a buscar a su madre. Magdalena, por su parte encuentra pistas que lo llevan a un hombre que estaba en el camión en el que Jesús viajaba y que fue atracado por un grupo criminal.

Ambos personajes se encuentran en el punto medio del segundo acto. En un lugar en donde vive la madre de Miguel y el señor que Magdalena está buscando. Miguel encuentra su hogar vacío y a un familiar suyo que le comenta que todos se han ido. Magdalena encuentra al señor que viajaba esa noche con Jesús. Este hombre relata en una lengua indígena lo sucedido. La historia lleva al final del segundo acto y tiene una estética muy particular, pues un momento especial está grabado de forma especial. Posiblemente grabado con un lente Deakinizer —usado en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*—, la imagen tiene un aspecto, no borroso, sino barrido. Los asaltantes toman de rehenes a los pasajeros junto a una gran fogata. El señor reconoce al amigo de Jesús gracias a la mancha blanca que tiene en la cara y recuerda cómo es asesinado, dice él, por el diablo. Finalmente, el señor asegura que nadie más entre los pasajeros quedó vivo además de él.

Magdalena da a su hijo por muerto. Decide también buscar a Miguel y le propone vivir con ella. En ese momento una camioneta llega y un hombre armado baja de ella. El hombre le dispara a Miguel para después llevarnos al climax de la historia, cuando decide no matar a Magdalena porque este hombre es su propio hijo. A continuación, vemos qué pasó realmente esa noche en la que el grupo armado decidió reclutar a Jesús con la condición de matar a su propio amigo. Jesús era aquella imagen que el viejo reconoció como el diablo. Finalmente, vemos a Magdalena declarando la muerte de “un joven de entre 17 y 24 años, de 1.68 metros de estatura, piel morena, cara redonda, sin ningún documento de identificación y sin ninguna seña particular”. Esta descripción tiene otro sentido si pensamos cuántos jóvenes en México cumplen con estas características —hasta ahora hemos visto a dos: Jesús y Miguel—, y nos sugiere que este es un problema en el que muchos jóvenes se ven involucrados.

III

La civil es una película mexicana dirigida por Teodora Mihai y escrita por Habacuc Antonio de Rosario y la misma la directora. El primer acto en esta película muestra una familia como muchas en México: Cielo y Gustavo son los padres divorciados de Laura. En el *inciting incident* se muestra a otro personaje, el Puma, quien detiene en la calle a Cielo para pedirle dinero a cambio de su hija. Los padres juntan dinero para recuperar a su hija; sin embargo, el grupo delictivo no cumple con el trato. El padre, por supuesto, la culpa a ella. La culpa por dejarla salir y no cuidarla. La madre decide denunciar. Vemos una pared llena de afiches de personas desaparecidas. Cielo se acerca con un funcionario para reclamar que lleva tres horas esperando. “Hay personas que llevan más”, responde el encargado. Insinuando desde un principio que lo que tiene que hacer es esperar. Y esto es lo que Cielo, a diferencia de otros personajes en la misma situación, se niega a hacer. El funcionario se niega a ayudarla por falta de pruebas y porque dejó pasar mucho tiempo.

- **La indolencia en tres películas de desapariciones**

Imagen 2. Fotograma de la película *La civil* (2021).



Fuente. *MEXICO.AS.COM.*

Otro día, Cielo ve en la calle a un grupo de militares en una especie de redada, les pide ayuda, pero, como respuesta, la mandan a hacer su denuncia. Uno de estos militares es un personaje que aparecerá en el futuro. Al siguiente día, Cielo ve la noticia de un par de cuerpos de mujeres encontrados que serán llevados a la funeraria. Cielo decide ir para saber si entre ellas se encuentra su hija. La funeraria es un lugar importante en la historia, pues lo que pasa aquí encamina al personaje al segundo acto.

Cielo visita la funeraria. Dentro vemos cráneos, miembros y cuerpos en descomposición. La forense le muestra las cabezas de las jóvenes. Laura no está ahí, pero la protagonista llora. Gustavo llega y se enoja: “¿Si no es ella entonces por qué estás llorando?” Se va. Cielo habla con la forense, quien le dice que ella también está amenazada por el cartel. Cielo comienza a preguntar por ellos.

El segundo acto comienza cuando Cielo decide investigar al grupo criminal y hacer su propia investigación. El punto medio llega cuando, después de que saben que los están espionando, los delincuentes van a balacear la casa de Cielo. En ese momento, llegan los militares (los mismos de antes) liderados por el teniente Lamarque, quien le propone a Cielo formar una alianza. Así es como una mujer civil se involucra en los movimientos militares en donde raptan a las líderes del cártel en la ciudad y entran por la fuerza a la vivienda del grupo delincuente. Resulta que este no es el cartel que tiene a Laura y terminan matando a todos. En

la segunda mitad del segundo acto, Cielo y Gustavo también encuentran una fosa con cuerpos enterrados, de donde extraerán muestras de ADN para identificar a Laura.

El plan que da paso al fin del acto dos es la captura del Puma. El plan marcha bien, sin embargo, todo cambia cuando los militares anuncian que el teniente Lamarque fue transferido y no dejan a Cielo subirse al vehículo. Los militares le dicen que procederán al arresto, pero no se podrá hacer mucho. Ahora tiene que esperar los resultados de las pruebas de ADN.

El momento de clímax llega con el interrogatorio entre doña Cielo y el Puma. Cielo intenta persuadirlo y buscar un último rasgo de humanidad en el delincuente, quien tiene una madre y un hijo. Finalmente, el interrogatorio no sirve de mucho porque el Puma lo niega todo. Los resultados de las pruebas de ADN están listos: una costilla coincide con Laura. Cielo decide no tener más contacto con Gustavo porque no acepta que él pueda llevar una vida sin sentirse culpable por la desaparición de su hija. Se lleva a cabo el funeral. En la escena final, doña Cielo se sienta fuera de su casa para después escuchar unos pasos que se acercan a ella. La película finaliza cuando la persona llega justo frente a Cielo, quien reacciona sorprendida y llora.

Esta película está inspirada en una historia real. Miriam Rodríguez Martínez logró meter a la cárcel a más de uno de los delincuentes que atraparon a su hija. La mujer había pedido protección al gobierno, sin embargo, tras la fuga de varios presos del penal en Ciudad Victoria, Miriam Rodríguez fue asesinada fuera de su casa. Con este desenlace podemos entender el final como una metáfora en la que doña Cielo se reencontró finalmente con su hija.

IV

Finalmente, *Las tres muertes de Marisela Escobedo*.

Esta es una película documental que narra la vida y lucha de Marisela Escobedo. Va más allá de la desaparición porque Marisela lleva este caso hasta las últimas consecuencias. Aunque se trate de un género diferente de las anteriores, se puede identificar una estructura similar. La historia comienza con un

- **La indolencia en tres películas de desapariciones**

prólogo en el que Marisela se presenta diciendo que le ha perdido el miedo a todo, incluso a la muerte. El primer acto muestra cómo era la vida de la familia, en particular de Rubí, la hija de Marisela. Esto cambia cuando un joven llega a pedir trabajo en el taller de carpintería de Marisela. Este joven, Sergio Barraza Bocanegra, termina casándose con Rubí y viviendo en un departamento de la familia. Apenas a los 8 minutos de cinta, Juan Manuel Fraire, uno de los hijos, habla del momento en que encuentra el departamento vacío. La familia desapareció y se declara que el Ministerio Público no recibe denuncias porque no hay pruebas suficientes.

Imagen 3. Fotograma de la película
Las tres muertes de Marisela Escobedo (2020).



Fuente. ZOOMF7.NET.

Marisela debe actuar por su propia cuenta. Logra dar con un joven que confiesa que escuchó a Sergio decir que había asesinado a su esposa. Con esta declaración se comienza la investigación, Sergio es detenido y se encuentran los restos de Rubí. Esta es la primera muerte de Marisela. El primer acto acaba con el juicio en donde Sergio es absuelto de culpa. Marisela declara que, con esta decisión, su hija fue asesinada por segunda vez.

Los familiares y amigos entrevistados hablan ahora de Marisela, pero hablan en tiempo pasado, hablan de cómo era ella, nos indican que ya no está. Esto sirve un poco como descanso después de la conmoción del evento anterior. De regreso a la trama, se investiga a los jueces y, finalmente, se toma la decisión de culparlo, pero Sergio ha escapado. Marisela decide caminar desde Ciudad Juárez a la capital dando a conocer su

caso en todo el país. En el camino se logra dar con el paradero de Sergio. Sin embargo, gracias a un operativo mal planificado por parte del gobierno Sergio escapa de nuevo. En el punto medio del segundo acto se da a conocer que el asesino se unió a los Zetas y se sabe también que, debido a la relación entre el crimen organizado y la autoridad, Sergio ahora está protegido y no puede ser arrestado.

A partir de este giro, Marisela decide plantarse frente al palacio de gobierno. El ambiente se calienta aún más hasta que, la noche del 16 de diciembre del 2010, la mujer es asesinada frente a su hermano. Queman la maderería e intentan entrar a la casa de Juan Manuel. Esto genera más desconcierto en la sociedad y, debido a que se hablaba de un crimen de estado, el gobierno propone una solución: El gobierno encontró al supuesto asesino de Marisela. José Enrique Jiménez, alias el *Wicked*. Pero olvidan que hay un testigo, el hermano de Marisela, quien no reconoce al presunto culpable. Al contrario, reconoce como el asesino a Andy Barraza, el hermano de Sergio. Pero las autoridades hacen caso omiso de la acusación. Cuando el *Wicked* declara que en realidad él no mató a Marisela, aparece muerto en su celda. Esto cierra el tercer acto, pues la muerte de esta persona cierra también, para las autoridades, el caso de Marisela.

El tercer acto se dedica a mostrar la decisión de Juan Manuel. Está harto de todo y no quiere contener más odio. También se nos habla de que la mayoría de las investigaciones son deficientes y, aún peor, la inmensa mayoría, son archivadas. Escuchamos una reflexión sobre la actualidad: en el país, hay muchas Rubís, y muchas Mariselas que exigen justicia.

V

En estas tres historias hay puntos en común en cuanto a la estructura. Estas tres mujeres tienen que lidiar con la falta de justicia. Se nos presenta también la falta de empatía de las autoridades en particular y de una parte de la sociedad en general. Ni qué decir de los delincuentes. Sin embargo, los grupos de crimen organizado o los asesinos no son los principales enemigos de las protagonistas a lo largo de los relatos. El crimen ya está

- **La indolencia en tres películas de desapariciones**

cometido y ellas no paran ahí. Las mujeres desean justicia y la forma de gobierno es lo que lo impide. El organismo que debería ayudar es, más bien, lo que las pone en movimiento. Aunado a esto, las personas a su alrededor no reaccionan a lo que está pasando. La mujer con la que Magdalena se encuentra aceptó que las autoridades dejaran de buscar a su hijo. Gustavo se preocupa más por culparla y, al final, por regresar con su exesposa que por la desaparición de su hija. De igual manera, Cielo se encuentra con otra madre que aún sigue esperando. Como bien lo describe: “Hay gente que espera mucho más por miedo”. El gobierno prefiere acabar con aquellos que los perjudican al exigir justicia antes de hacerla valer. Estas tres películas representan el resultado de vivir entre una violencia tan normalizada fomentada por autoridades cínicas cuya meta es una sociedad indolente. Estas tres películas luchan porque esto no sea así.

Referencias

- Edson, E. (2012). *The Story Solution: 23 Actions All Great Heroes Must Take*. Michael Wiese Productions.
- Mihai, T. (2021). *La civil* [Película]. Menuetto films.
- Pérez, C. (2020). *Las tres muertes de Marisela Escobedo* [Película]. Vice Studios Latin America.
- Prince, G. (1987). *Dictionary of Narratology*. Estados Unidos: University of Nebraska Press.
- Ricoeur, P. (2018). *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI.
- Valadez F. (2020). *Sin señas particulares* [Película]. Corpulenta Producciones.

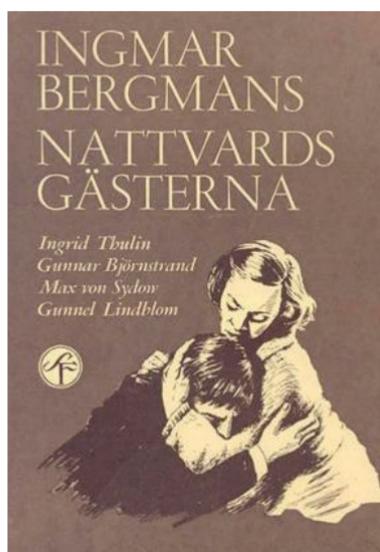
Indolencia divina

Por Zvezda Ninel Castillo Romero

Los Comulgantes (1963)/*Noche de Circo* (1953).
Dirección: Ingmar Bergman

Las relaciones con los dioses son lo primero en mi tren de pensamiento al hablar de Bergman, por eso pensé en escribir desde lo que más me gusta de los dioses: su inexistencia, su muerte o su silencio. *Los Comulgantes* y *Noche de circo* tenían que ser mi elección. Diez años más joven que *Los Comulgantes* (una de las preferidas del propio Bergman, considerada por muchos como una obra de madurez

sumamente representativa), *Noche de Circo* ofrece otra faceta de la ausencia, del fracaso y del silencio de dios que vale la pena contrastar, para reflexionar sobre los extremos de esta tragedia y sobre la posibilidad o imposibilidad de romper con ella en el Bergmanverso. En *Los Comulgantes*, seguimos al pastor Thomas Ericsson, un hombre obsesionado con su fallecida mujer, cuya expresiva mirada y agripada nariz indican los quiebres de su cuerpo ante la angustiada ausencia divina. En *Noche de circo* el protagonista es Albert Johansson, un director de circo que vive rodeado de pulgas y lodo que encua-



- **Indolencia divina**

dran su miseria material y cuyas mejillas sudadas por el alcohol y la indignación revelan los límites de su carne ante la ausencia de paz. Dos personajes muy distintos pero equiparables por sus trabajos que les exigen más de lo que pueden dar (a uno, una fe que ya no siente —no sé si realmente creerles a todos cuando dicen que alguna vez la tuvo—, y al otro, una resistencia a la pobreza que ni él ni nadie puede llevar bien para siempre), dos hombres que ven en el continuar viviendo un irrenunciable pero odioso deber.

No creo forzar demasiado los paralelismos al comparar a Thomas y Albert en más sentidos que su compartida decepción ante el oficio que experimentan como condena existencial, pues las personas que los rodean juegan roles que podemos mirar como expresiones distintas de tropos similares. En los dos casos los protagonistas tienen que lidiar con un par de sátiros que los irritan porque expresan con altanería sus problemas: Thomas tiene al organista y al sacristán, y Alfred tiene al director de teatro y al actor. Ambos tienen una mujer en su pasado que se ha convertido en la representación de una tranquilidad perdida para siempre y una mujer en el presente con la cual las cosas son complejas tanto por su carácter como por el hecho de que no satisfacen sus vacíos. Thomas tiene a Martha Lundberg, una maestra a la que no ama porque le repugnan sus periodos, sus achaques, la forma en la que le habla cuando no quiere oír razones, y los sarcasmos con los que responde cuando él rompe sus barreras; Alfred tiene a Anne, una joven amazona a la que quiere, pero a la que trata de abandonar, porque ve en ella a la mujer por default indecente del mundo pobre y caótico del circo que lo está matando. Así, viendo diálogos fracturados entre tipos totalmente hundidos en la duda propia y mujeres que se esfuerzan por oírlos y ayudarlos pero que tienen intereses distintos y pocos elementos para entender y abordar lo que les aqueja; uno puede llegar a desentender la idea de casarse y generar una familia a sabiendas de que la comunicación de todas maneras caerá en saco roto y que el problema no radica entonces en el romance sino en la falta —quizá la imposibilidad— de comunicación. Aunque no es necesaria esta lectura cruzada, me interesa destacar que el universo Bergman tiene abierta la posibilidad de leerse de esta forma. No es por mera ociosidad que la

audiencia ha agrupado *Como en un espejo*, *Los comulgantes*, y *El silencio* en la trilogía no oficial conocida como *El silencio de Dios*. No se trata de un paralelismo ocioso, sino de conectores que dan prueba de un universo vinculado a nivel de subsuelo. Aunque es controvertible, no se puede negar que el meta-proceso de creación de Bergman y sus juegos con actores y nombres llevan la vinculación temática más allá del puro estilo o sello personal: hay un cuerpo filosófico que sostiene este universo narrativo hasta el punto en que el mismo Bergman, o mejor dicho, Pigmar, se confunde en él. Un punto muy importante dentro de *Los Comulgantes*, que se hace todavía más notorio cuando la ponemos al lado de esta otra cinta, es el de las diferencias que existen entre los dolores y atribulaciones de naturaleza material y de carácter espiritual. Por un lado, la brutalidad de la soledad mental, por encima del suplicio físico, es expresada de manera magistral por Algot, el perspicaz y burlón sacristán, que medita sobre la pasión de Cristo y sobre la simpleza de la gente que cree en el clamor de Jesús en la cruz. Por otro lado, la reivindicación del mundo material ante la presencia del malestar anímico, la lección del sentido común, la practicidad y el reino del hombre que vienen de la mano de Martha, pues es ella quien se define a sí misma como fuerte, práctica y se ofrece a salvar a Thomas mediante el amor y el matrimonio. El personaje de Karin hace un mejor trabajo que Martha al balancear las preocupaciones mundanas con las meditaciones sobre la vida, le tensan las inquietudes de su esposo por la pequeñez del hombre frente a los conflictos globales y ella misma los siente, los dimensiona, pero “no se preocupa tanto... será que le falta imaginación”. Sus preocupaciones son más cercanas, son sus tres niños y el que viene en camino, conoce sus límites frente a la naturaleza de los apremios que ofuscan a su hombre, y es por ello que delega la palabra a alguien más preparado en la materia —a falta de un buen psicólogo o de una filosófica amistad que le apoye—, se confió a las sabías orientaciones del pastor... pésima apuesta: Thomas es un predicador derrotado que más bien parece haber contribuido al desenlace temido, es un hombre sin consuelo que sólo sabe hablar de sus propios desencantos, del hecho de que la imagen de dios que solía tener siempre había sido la de un dios personal y aséptico, que lo decepcionó.

Imagen 1. Fotograma de la película Noche de circo (1953).



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

La yerma frialdad del paisaje parece una vista al interior de Thomas, el interior del que nadie puede tomar nada —ni siquiera un sermón decente—, que le sirva para la vida. Qué absurdos y egoístas le resultarán, me imagino yo, de aquí en adelante los dolores del religioso inservible que no puede hacer de puente entre lo íntimo y lo común; que excesivamente burgueses e individualistas se ven los tormentos del alma cuando se le comparan con los conflictos pragmáticos y sociales que envuelven a los personajes de la otra película. Albert es parecido en muchas circunstancias a Thomas, pero no en su postura frente al hombre, a él no le afecta tanto el silencio de dios como el silencio de la justicia que le garantice la paz y la plata suficiente para no desfallecer; él “ama a los hombres, quiere abrazarlos pero ellos le rechazan” porque su situación es caos e incertidumbre y por eso —sólo por eso— es por lo que quisiera dejar el circo. Anne también quisiera huir de las dificultades, pero no visualiza —y probablemente no tenga— una salida que no vaya del brazo de un amante, y los amantes a su disposición no pueden o quieren sacarla de esa posición, su ausencia de “decencia” se debe en mucho a su ausencia de estatus, de un sitio en la sociedad en la que la virtud no le sea regateada.

Imagen 2. Fotograma de la película Noche de circo (1953).



Fuente. CGAI.XUNTA.GAL.ES

En realidad todos los habitantes de esa triste caravana (hasta los animales en ella) quisieran huir de la dureza de su realidad porque todos son los marginales de una sociedad que le paga mal al arte y que estigmatiza en niveles variados a los que le consagran su vida, no tienen escapes porque viven en un mundo que goza de marcar, azotar y reír de la desgracia, más que de la actuación, de los de su clase: el policía los expulsa de la calle porque no tienen permisos para estar ahí, los soldados —que entran en escena disparando sus cañones al aire como si estuviesen caminando con los pitos por fuera se burlan de ellos, y hasta los teatreros —los que uno imagina sus aliados naturales— los meten en la lógica del abuso porque su necesidad los pone al alcance del yugo de quien quiera que esté un escalón arriba, y así, sin ningún tapujo, lo admite el director del teatro que reconoce que “somos dos caras de la misma moneda...el más torpe de nosotros podría escupirle al mejor de los suyos porque ustedes se juegan la vida, nosotros la vanidad.” (¿Algún parecido con esta realidad? Tal parece que hay un drama compartido entre los cirqueros de Bergman y los cupletistas, malabaristas, payasos y demás bohemias almas de Puebla). Tal vez entre ambas cintas puede tejerse una madeja de reconciliación entre el cuerpo y el alma que bien puede salir adelante sin dios de por medio. Que dios calle todo lo que quiera, la voz del humano es más importante. ¿Tan difícil es voltear hacia el lado antes que hacia un cielo vacío?

Indolencia social

Por Fernando Huesca

Loveless (Rusia, 2017).
Director: Andrey Zviagintsev



“La Modernidad consiste en el
asesinato de un niño”.
Walter Benjamín

Hegel en su estética destacaba cómo la producción literaria siempre ha sabido auxiliarse de una botella de champaña. Los conductores de trenes hacia los campos de concentración nazis narran cómo usaban cantidades industriales de alcohol para soportar los gritos desesperados de los prisioneros judíos. Freud, en su psicoanálisis desentrañó los mecanismos que subyacen al contacto de narcóticos con el cuerpo humano, y el principio de realidad —los valores, ideales, deberes éticos y moralidad imperante, impuestos al ser humano para vivir en sociedad—. *Condenado* a vivir en sociedad, el hombre ha de usar narcóticos, sublimaciones o resignaciones para poder encontrar un nicho en el mundo. El *reino espiritual animal* (Hegel), este *matadero feroz* y *teatro de locos* (Shakespeare) o *mundo torcido* (Black Sabbath), no es un paseo por el parque

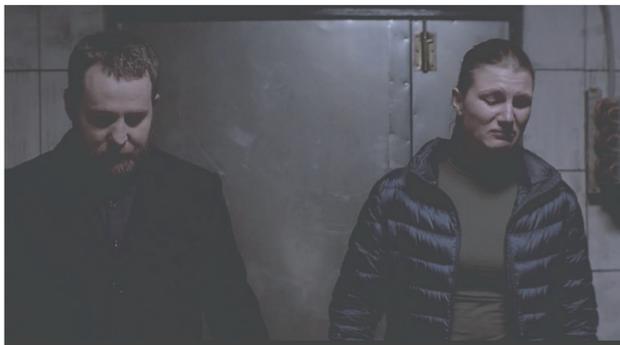
o un idílico picnic: depredadores, desastres naturales o una mala jugada del destino nos acechan a todos los vivientes sociales.

Loveless, Nelyubov, Sin amor, filme de 2017 del cineasta ruso Andrey Zviagintsev. Nieve, agua, el reflejo de un enramado como en un cuadro de Monet, pero realista. Silencio. El inigualable ojo ruso para el paisaje. En la escuela los chicos salen corriendo, saludos. Nada fuera de lo normal en la pradera humana. El chico que protagoniza un drama de búsqueda de desaparecidos, en el seno de un drama familiar de divorcio, parece solamente un pequeño salvaje, un Rousseau de la era postindustrial, desvinculado de las redes virtuales que agrupan a lo acoplado de la manada humana; solamente que este joven ginebrino de las estepas orientales salió demasiado verde, o el mundo social ha devenido demasiado culero...

El drama familiar del divorcio no rebasa el promedio de la esencia de una ruptura matrimonial promedio cualquiera, *cada quien en su mundo y con sus uñas, es el lema de la sociedad unidimensional capitalista* (Marx, Marcuse): “¿Resistiendo? Qué te importa de todos modos”. Una mujer, como persona jurídica, afirma sus derechos irrestrictos a la individualidad y el sello personal. El marido le quiere zambutir al indeseado hijo único menor de edad (en una sociedad patriarcal las mujeres deben hacer toda serie de trabajos sucios de manera gratuita). Alrededor hay comisarios o trabajadores sociales que vigilarán el manejo del infante, de modo que marido y mujer deben pactar para no perder sus empleos y su respetabilidad social después del divorcio. Es lema dialéctico materialista que las clases medias adoptan los modos y mañas de las clases dominantes (hay que conservar la placa social ante todo). “No divorciarse es política corporativa.” Se puede contratar a una esposa por tiempo limitado para llevar a la cena de trabajo, pero jamás llegar divorciado (aguas que el patrón es cristiano ortodoxo). “No necesitas estudiar para ser un ministro público.” La hija de una peluquera es sabia a pesar de problemática y refractaria a la escuela. Tiene sexo seguro. La madre en el divorcio, Zhenya, no fue tan inteligente: no quería tener al chico, pero el padre, Boris, la convenció. Alyosha, el niño no deseado, posiblemente era igualmente más listo incluso antes de nacer: luchó 24 horas para no caer en este mundo. Sin éxito. El pequeño Alyosha deviene “el fugado”; un funcionario policial, recio de carácter, como todos los personajes en el filme, no se muestra sorprendido por el caso: se puede ser optimista, los chicos regresan *a familias que ni se imagina...*

- La indolencia de la familia

Imagen 1. Fotograma de la película *Voz abierta* (2018).



Fuente. VOZABIERTA.COM

Continuar con la ficha narrativa del filme, nos llevaría hasta los umbrales de un infanticidio ritual. Moloch y Tláloc devoraban niños. Y seguro en una medida menor y menos cruel que las más modestas y maquilladas fichas de infanticidios en un lugar tercermundista como México (tan solo las muertes no naturales de niños en México en 2018 rondaron los 1,200 casos). En el mundo moderno, como evidencia Marx en sus atroces páginas sobre la explotación infantil en *El capital*, es más rapaz que otros mundos, en lo que concierne a la sangre de niño. El mundo sin Alyosha sigue su curso,

1 “Hemos aludido ya al deterioro físico tanto de los niños y adolescentes como de las mujeres a quienes la maquinaria somete a la explotación del capital, primero de manera directa en las fábricas que han crecido rápidamente sobre la base de las máquinas, y luego, de manera indirecta, en todos los demás ramos de la industria. Por eso, aquí nos detendremos únicamente en un punto, el referente a la enorme mortalidad de niños de obreros en sus primeros años de vida. Hay en Inglaterra 16 distritos del registro civil en los que el promedio anual de defunciones por cada 100.000 niños vivos de menos de un año es sólo de 9.000 (en un distrito, sólo 7.047), en 24 distritos más de 10.000 pero menos de 11.000; en 39 distritos más de 11.000, pero sin llegar a 12.000, en 48 distritos entre 12.000 y 13.000; en 22 distritos más de 20.000; en 25, más de 21.000; en 17, más de 22.000; en 11, por encima de 23.000; en Hoo, Wolverhampton, Ashton-under-Lyne y Preston, más de 24.000, en Nottingham, Stockport y Bradford más de 25.000, en Wisbeach 26.000 y en Manchester 26.125. Como lo demostró una investigación médica oficial en 1861, las altas tasas de mortalidad principalmente se deben, si se hace abstracción de circunstancias locales, a la ocupación extradomiliaria de las madres, con el consiguiente descuido y maltrato de los niños, como por ejemplo alimentación inadecuada, carencia alimentaria, suministro de opiáceos, etc., a lo que debe agregarse el antinatural desapego que las madres experimentan por sus hijos, lo que tiene por consecuencia casos de privación alimentaria y envenenamiento intencionales. En los distritos agrícolas “donde sólo trabaja un mínimo de mujeres, la tasa de mortalidad es, por el contrario, la más baja”. La comisión investigadora de 1861, sin embargo, llegó a la conclusión inesperada de que, en algunos distritos exclusivamente agrícolas sobre las costas del Mar del Norte, la tasa de mortalidad de niños menores

la madre con su nueva pareja, un mayor con patrimonio y sin hijos problemáticos, y el padre con su nueva joven pareja embarazada. Su ficha de desaparecido envejece en la calle, seguramente como signo de la desaparición de su memoria. No solamente se muere de muerte, también se muere de frío, de silencio, de olvido, de soledad, de carencia de reconocimiento, de falta de amor. “No se puede vivir sin amor”.

Una bella noche estrellada el muchacho Heine de 22 años recién comido con café, le habla con entusiasmo a *Herr Professor Hegel* sobre las estrellas y la morada de la bienaventuranza en el cielo. El maestro refunfuña: “Las estrellas, hum, hum, las estrellas son solamente costras brillantes en el firmamento.” El joven Heine se consterna y pregunta si no puede haber un lugar feliz, donde el hombre sea recompensado por la virtud después de la muerte. El severo profesor responde “¿Quiere usted entonces recibir una propina por haber cuidado a su madre enferma y por no haber envenenado a su hermano?” No hay garantía terrena o ultraterrena de una teodicea, es decir, de una justificación teológica, o incluso, filosófica, de la existencia del mal en el mundo, del castigo del pecado, y del premio para la pureza del alma. El giro a la praxis de Marx, precisamente bebió de la renuncia a buscar una teodicea del mundo contemporáneo de los matrimonios desgraciados, y de las máquinas devoradoras de carne humana. *El mundo es como es*, es la enseñanza estética de todo realismo, desde el Balzac que Marx admiró, hasta Zviagintsev y su gris imaginario estético, donde las *dachas* idílicas de Tarkovsky se han convertido en cálculos de especulación de inversionistas globales (como en su *Leviatàn*), o en refugio de reptiles solitarios de la era estaliniana, como la abuela de Alyosha, quien recibe a la hija pródiga en busca de ayuda, con un cruel y patriarcal “¿Quieres teta?”.

de un año casi alcanzaba la de los distritos fabriles de peor renombre. Se encomendó por ello al doctor Julian Hunter que investigara el fenómeno en el lugar de los hechos. Su informe quedó incluido dentro del “Sixth Report on Public Health”. Hasta entonces se había conjeturado que eran la malaria y otras enfermedades endémicas en zonas bajas y pantanosas lo que diezmaba a los niños. La investigación arrojó precisamente el resultado contrario, o sea “que la misma causa que erradicó la malaria, esto es, la transformación del suelo pantanoso durante el invierno y de áridos pastizales durante el verano en fértil tierra triguera, provocó la extraordinaria tasa de mortalidad entre los lactantes”. Los 70 médicos prácticos interrogados por el doctor Hunter en esos distritos estaban “asombrosamente de acuerdo” respecto a este punto.” Karl Marx, *Das Kapital*. Libro I, Capítulo XIII.

• La indolencia de la familia

Imagen 2. Fotograma de la película Sin amor (2017).



Fuente. INEDITOFILMS.COM

Todo realismo en el Arte² que no es socialista³ tiene un elemento apocalíptico en su tuétano (hay algo de clausura epocal, de cierre de horizonte, de dialéctica de lo Viejo y lo Nuevo en *El Rey Lear*, *Papá Goriot*, *Rojo y negro* y *Loveless*):

- ¿Qué piensas, habrá Fin del Mundo?

-Sin lugar a dudas⁴

“Dios dijo que tenemos que compartir.” Zviagintsev no es un autor religioso, pero sus enigmas teológicos provenientes del *Antiguo Testamento*, rinden una evidencia política valiosa para la teoría crítica de la sociedad contemporánea: la humanidad, la superación de la brutalidad, la redención de lo oprimido, tienen condiciones materiales e históricas precisas. El suelo humano bajo las formaciones socioeconómicas de la ganancia privada y los aparatos gubernamentales de Estado, no parece más colorido en la vida cotidiana, que en los filmes realistas de Zviagintsev.

El sacrificio infantil no ha cesado en la Modernidad, solamente ha cambiado de formas, contenidos, cualidades y can-

2 Marcuse enseña a diferenciar el Arte, del arte. El primero es un ejercicio de reflexión crítica hacia el presente, un juego serio con y entre las formas, una experimentación cuidadosa con el mundo, traducida a imaginarios comunicables a otros, una denuncia de la brutalidad y de la destrucción de vida, un *Gran Rechazo* a que lo humano sea aplastado por el poder ciego o la mano traidora. El arte, producto estético sin negatividad alguna, puede ser mero producto mercantil, oportunismo de ocasión política, u onanismo asalariado.

3 Los marginados *huérfanos* de Makarenko encontraron a final de cuentas un nicho de vida. Al socialismo como al desmadre son todos bienvenidos. Especialmente los desahuciados.

4 Andrey Zviagintsev, *Sin amor*, 2017.

tidades. Los pequeños salvajes escapados o los niños de catálogo psiquiátrico contemporáneo (ASD, ADD, ADHD, RAD, etc., etc.) son el eterno *retorno de lo negativo*, la imagen del sacrificio del niño⁵, en una sociedad capitalista postindustrial como la retratada por el cine de Zviagintsev.

Referencias

- Heine, Heinrich, *Confesiones y memorias*, Alba, Madrid, 2007.
- Marx, Karl, *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band, Karl Marx – Friedrich Engels Werke Band 23, Dietz Verlag, Berlin, 1962.
- Marcuse, Herbert, *One dimensional man*, Beacon Press, Boston, 1991.
- Marcuse, Herbert, *An Essay on Liberation*, Beacon Press, Boston, 1969.
- Marcuse, Herbert, *Counterrevolution and revolt*, Beacon Press, Boston, 1972.
- Lukács, Georg., “Arte y verdad objetiva”, en Lukács, G., *Problemas del realismo*, Fondo de cultura económica, México, 1966.
- Lukács, Georg., “Entrevista: En casa, con György Lukács”, en Infranca, A., y Vedda, M., (eds.), *Gyorgy Lukács, Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía*, Herramienta, Argentina, 2003.
- Sheffe Edith, *Asperger’s children, The origins of autism in nazi Vienna*, W.W. Norton & Company, New York, 2018.

⁵ Hans Asperger, padre del concepto contemporáneo de *espectro autista* fue colaborador activo con los nazis y un empleador impune de las categorías aberrantes nazis para la “vida no apta”, cuyo destino natural era el exterminio.

Entrevista a Nathalia Acevedo

Por *Ojopineal*
(equipo de la redacción)

Nathalia Acevedo es una talentosa productora y actriz mexicana que muchos conocimos por su participación en la película *Post Tenebras Lux*. Agradecemos sus respuestas y recomendamos seguir su obra, próximamente en la cinta *The trouble with nature*. Las fotos intermedias las tomó Nathalia en el rodaje de *Ruined Heart* y amablemente las comparte con los lectores de *Ojopineal*.



-Ojo Pineal (OP): *Nos podrías platicar alguna historia del rodaje de Ruined Heart: Another lovestory between a criminal and a whore, del filipino Khavn de la Cruz. ¿Cómo te preparaste para el papel? ¿Qué leíste o viste? ¿Te dieron un guion?*

-Nathalia Acevedo (NA): El guion de la película era un poema escrito por Khavn. Así como en *Post Tenebras Lux*, en *Ruined Heart* el guion tampoco consistía de diálogos ni de acciones específicas. Tenía una idea de lo que filmaríamos cada día pero había mucha improvisación. La mayoría de escenas se

lograban en una toma o dos. Dentro de la historia existen ciertos clichés del *Film Noir* o del *punk*, o bien escenas re-interpretadas de otras películas, lo cual hacía que la improvisación no fuera tan difícil. Filmamos en tan pocos días que no había mucho tiempo para sobre analizar nada. Ahora que miro hacia esa época creo que lo que buscábamos realmente era divertirnos. Creo que eso es justo lo que más me gusta de Khavn y de sus películas, que no existen prejuicios.



Lo que más me marcó de ese rodaje fue la alegría de los niños. Ya sea que nos encontráramos rodando en los “slums” de Manila, o en los cementerios donde vivos habitaban sobre las tumbas de los muertos, o bien en canchas de basquetbol donde se albergaban familias para protegerse de los tifones, en todos estos escenarios, los niños siempre se acercaban con grandes sonrisas y mostraban un interés auténtico por compartir un momento con nosotros. Jugábamos juntos mientras esperábamos que el equipo y las luces estuvieran listos. Nos traían comida y fotografías sin esperar nada a cambio. Esas son las primeras imágenes que me vienen a la mente cuando trato de hacer memoria de ese entonces.



-OP: Aprovechando el pretexto de *Ruined Heart*, ¿Eres partidaria de prohibir o de regular la prostitución? ¿Por qué?

-NA: ¿Quiénes la prohibirían? ¿Los políticos que se venden a escondidas? ¿La iglesia que busca repetidamente ocultar

los abusos que han cometido? ¿La sociedad que busca imponer una falsa moral? Sería muy hipócrita prohibirla. Creo que darles

• **Entrevista a Nathalia Acevedo**

derechos laborales y acceso al sistema de salud es lo mínimo que se les debería ofrecer. Es indispensable que cuenten con un ambiente de trabajo seguro, donde no estén expuestas a abusos o a la trata de personas, entre otros peligros que corren. Pienso que regularla es un deber social.

-OP: *A la distancia, ¿Qué piensas del diablo y del Siete de Post Tenebras Lux? ¿Qué significan para ti y qué crees signifiquen para la esposa Natalia en la película?*



-NA: No logró encontrar un significado. Creo que son momentos muy subjetivos

de la película. Para mi representan algo más complejo que tiene que ver con los dilemas de la naturaleza humana. Y eso creo que es lo interesante, que sin explicación logran transmitir algo tan profundo.

-OP: *Nos podrías mencionar 3 director@s de cine que admires y una película de cada un@:*

-NA: Pietro Marcello, *The Mouth of the Wolf*; Angela Schanelec, *The Dreamed Path*; Wim Wenders, *Wings of Desire*; Hong Sang Soo, *In Another Country*.

-OP: *Compártenos un par de libros que te gusten mucho y un artista plástico al que admires:*

-NA: Hace poco descubrí la obra de Martín Ramírez, un mexicano originario de Morelos que pasó sus últimos años en un hospital psiquiátrico en California y donde realizó la mayoría de su obra. Hay algo muy delicado en su obra que me fascina. Logra mezclar elementos de las pinturas rupestres junto con códigos, pero como con personajes que parecieran salir de la Revolución o de la Colonia, todo combinado de una forma muy bella... *Siddhartha* de Hermann Hesse; *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag; *Salon de belleza* de Mario Bellatin.



-OP: Menciona algunos actos de indiferencia cotidiana que creas que a la larga van tensando nuestras relaciones sociales.

-NA: Cuando la codicia supera la generosidad en la gente. Cuando existe la falta de empatía hacia los demás...

Cuando las jerarquías y los abusos de poder se normalizan.

Fuentes de Imágenes

Sobreinterpretaciones

Egoísmo, indiferencia y violencia en la dinámica familiar:

Llorente, E. (21 de marzo de 2018). Sin amor/Loveless de Andrey Zvyagintsev (2017), *INEDITOFILMS*. [Fotografía]. <https://ineditofilms.com/sin-amor-loveless-2017-de-andrey-zvyagintsev/>

López Montero, P. (2018). Sin amor (Loveless). Desvíos del proyecto-nación, *CINEDIVERGENTE*. [Fotografía]. <https://cinedivergente.com/SIN-AMOR-LOVELESS/>

Habitar poéticamente:

FILMAFFINITY México. (2021). *Paterson* (2016), Dirección de Jim Jarmusch (sinopsis). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film779635.html>

FILMDREAMS. (28 de diciembre de 2016). *Paterson* (2016), Dirección de Jim Jarmusch (sinopsis). [Fotografía]. <http://www.filmdreams.net/2016/12/paterson-2016.html>

La indolencia frente al silencio:

FILMAFFINITY México. (2021). *Lea* (1972), Dirección de Ivan Fila (sinopsis). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film737724.html>

La indolencia del espacio:

FILMAFFINITY México. (1972). *Gritos y susurros* (1972), Dirección de Ingmar Bergman (sinopsis). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film297219.html>

Cardona, J. (26 de septiembre de 2016). GRITOS Y SUSURROS (Ingmar Bergman, 1972): Dimensiones de la mujer, *Cine y psicología*. [Fotografía]. <http://www.cineypsicologia.com/2016/09/gritos-y-susurros-ingmar-bergman1972.html>

Entrevista a Aláide Ventura:

Eurekamedios. (25 de noviembre de 2020). Escritoras veracruzanas hablarán sobre sus obras en el programa «Diente de León». [Fotografía]. <https://eurekamedios.com/2020/11/25/escritoras-veracruzanas-hablaran-so>

bre-sus-obras-en-el-programa-diente-de-leon/

Amazon.com.mx. (2020). Alaide Ventura, *Entre los rotos* (sinopsis). [Fotografía]. <https://www.amazon.com.mx/Entre-rotos-Alaide-Ventura-Medina/dp/6073185952>

Revisiones

La indolencia del falo:

SENSACINE MÉXICO. (21 de septiembre de 2001). *Viólame/Baise-moi* (sinopsis). [Fotografía]. <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-25859/>

FMLATRIBU.COM. (21 de marzo del 2017). Ciclo de cine en Bar la Tribu presenta: BAISE MOI (“Viólame”): Directoras mujeres contando historias de mujeres: Ciclo Cine. [Fotografía]. <https://fmlatribu.com/agenda/2017/03/21/ciclo-cine-baise-moi-2000/>

La indolencia de la ciudad:

FILMAFFINITY México. (2021). *La ciudad del pecado: Sin City* (2005). Dirección: Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino. [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film495832.html>

IMDb. (2022). *Sin City: Ciudad del Pecado*. Dirección: Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino (2022). [Fotografía]. https://www.imdb.com/title/tt0401792/?ref_=tt_mv_close

La indolencia frente a la pobreza:

González de León, M. (2021). La ciudad de México en Los Olvidados de Luis Buñuel, *MXCITY, Guía Insider*. [Fotografías]. <https://mxcity.mx/2016/01/la-ciudad-mexico-los-olvidados-bunuel/>

Festival Internacional de Cine de Morelia. (15 de diciembre de 2020). *Los detalles olvidados de Los olvidados a 70 años de su estreno*. [Fotografía]. <https://moreliafilmfest.com/los-detalles-olvidados-de-los-olvidados-a-70-anos-de-su-estreno>

Entrevista a Leonardo Heiblum:

Retina Latina. (14 de julio de 2016). *Música para cine: Entrevista a*

Leonardo Heiblum. [Fotografía]. <https://www.retinalatina.org/entrevista-a-leonardo-heiblum/>

Splendor Omnia Postproduction Studio. (2023). *Leo Heiblum: Ingeniero, Productor y Compositor*. [Fotografía]. <https://www.splendoromnia.com/leoheiblum>

Resignificaciones

La indolencia de la luna:

FILMAFFINITY México. (2021). *Luz de Luna* (2016). Dirección: Barry Jenkins (sinopsis). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film395573.html>

González, Víctor M. (23 de enero de 2019). Dos años después, ‘Moonlight’ sigue siendo mejor que ‘La La Land’, *Revista GQ España*. [Fotografía]. <https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/moonlight-vs-la-la-land-oscars-2017-barry-jenkins-el-blues-de-beale-street/32850>

Loser, J. (27 de mayo de 2017). ‘Moonlight’, reflejos de masculinidad herida, *ESPINOF*. [Fotografía]. <https://www.espinof.com/criticas/moonlight-reflejos-de-masculinidad-herida>

Frota, V. (2022). Crítica | Moonlight – Sob a Luz do Luar (Moonlight), *Host Geek*. [Fotografía]. <https://www.oficialhostgeek.com.br/critica-moonlight-sob-a-luz-do-luar-moonlight/>

La indolencia en tres películas de desapariciones:

Economou, V. (17 de noviembre del 2020). *Sin señas particulares* se lleva el Alejandro de Oro de Tesalónica. Sección noticias, *Cineuropa*. [Fotografía]. <https://cineuropa.org/es/newsdetail/395038/>

Méndez, D. (18 de mayo de 2022). ‘La Civil’, de Arcelia Ramírez: cuándo se estrena la película y dónde verla. Sección temas. *tk Tikitakas*. [Fotografía]. <https://mexico.as.com/tikitakas/la-civil-de-arcelia-ramirez-cuando-se-estrena-la-pelicula-y-donde-verla-n/>

(23 de octubre de 2020). ‘Las tres muertes de Marisela Escobedo’ y la inexistente justicia en México, *Zoom F.7*. [Fotografía]. <https://zoomf7.net/2020/10/23/las-tres-muertes-de-marisela-escobedo-y-la-inexistente-justicia-en-mexico/>

Indolencia divina:

FILMAFFINITY México. (2022). *Luz de Invierno* (1963). Dirección: Ingmar Bergman. [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film409639.html>

FILMAFFINITY México. (2022). *Noche de Circo* (1963). Dirección: Ingmar Bergman. (2022). [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film156935.html>

Centro Galego de Artes da Imaxe GGAI. (s/f). *Noche de circo/Gyclarnas afton*. Proyección (sinopsis-calendario). [Fotografía]. <https://cgai.xunta.gal/es/filmes/noche-de-circo>

La indolencia de la familia:

IMP Awards. (28 de mayo de 2018). *Loveless* (Movie poster gallery). [Fotografía]. http://www.impawards.com/intl/russia/2017/nelyubov_ver3.html

Voz abierta. (9 de mayo de 2018). *Sin amor: El drama de un hijo en medio de la nada* (reseña). [Fotografía]. <http://vozabierta.com/sin-amor-el-drama-de-un-hijo-en-medio-de-la-nada/>

Llorente, E. (21 de marzo de 2018). *Sin amor/Loveless* de Andrey Zvyagintsev (2017), INEDITOFILMS. [Fotografía]. <https://ineditofilms.com/sin-amor-loveless-2017-de-andrey-zvyagintsev/>

Entrevista a Nathalia Acevedo:

Acevedo, Nathalia. (s/f). *Albúm personal*. [Fotografías].