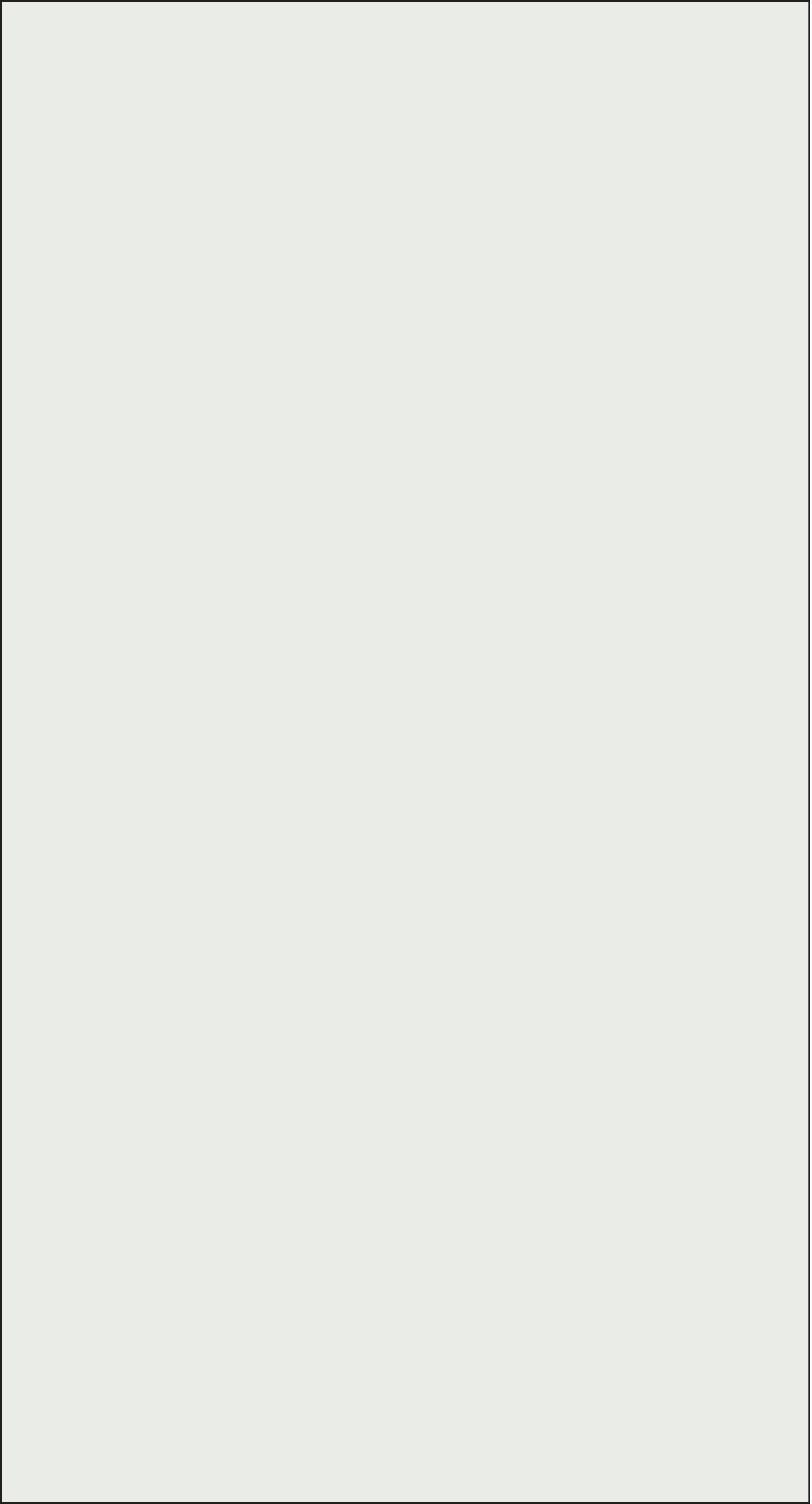


ISSN: 2954-5137

●jopineal. Cine y pensamiento●

Año 3 • Núm. 6 • Enero a Junio 2024





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 4 • Número 7 • Julio a Diciembre de 2024

ISSN: 2954-5137 • <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

Josefina Mnajarrez Rosas

Directora

Rosendo Edgar Gómez Bonilla

Secretario Académico

Ricardo A. Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinadora de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Diego Ulises Alonso Pérez

Dirección editorial

Diego Ulises Alonso Pérez

Coordinador del número

Zvezda Ninel Castillo

Claudia Tame Domínguez

Amanda Pérez Morales

Paula Reyes Núñez

Gary Gómez Espinoza

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Cine y pensamiento. Año 4, No. 7, Julio a Diciembre de 2024, 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. 04-2021-081918332300-102, ISSN: 2954-5137, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Con Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido: (En trámite), otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa en los talleres de Fides Impresiones, www.fidesimpresiones.com, 2da. Cerrada de Hidalgo 5, Col. Prolongación Barrio de San Miguel, Alcaldía de Iztapalapa, CDMX. C. P. 09360, Tel. (55) 56323252, este número se terminó de imprimir en diciembre de 2023 con un tiraje de 300 ejemplares. Costo del ejemplar: Gratuito.

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

Índice

Año 4 • Número 7 • Julio a Diciembre 2024

ISSN: 2954-5137 • <http://ojopineal.buap.mx>

Sobreinterpretaciones

- 10 **Apuntes en torno al cine experimental de Daniel Valdez Puertos**
Por Alexander Ganem
- 18 **La historia de una época**
Christiane F. (1981).
Dirección: Ulie Edel
Por Karla Mayahuel Castillo Hernández
- 22 **Kathryn Bigelow, lectora de Mark Boal**
Por Antolín Ruíz

Revisiones

- 27 **Surrealismo en México frente a la reificación**
La fórmula secreta (1965).
Dirección: Rubén Gámez
Por Josué Hernández
- 33 **Ensueños nocturnos**
La hora del lobo (1968).
Dirección: Ingmar Bergman
Por Daniela Flores Ugarte
- 38 **Dos minutos en el infierno**
El infierno (2010).
Dirección: Luis Estrada
Por Pável Luna Méndez

Resignificaciones

- 43 **Angustia y absurdo**
Todo en todas partes al mismo tiempo (2022).
Dirección: Daniel Scheinert y Daniel Kwan
Por Gyssel Partida

47 **Amores fugaces**
Un verano con Mónica (1953).
Dirección: Ingmar Bergman
Por Melissa Fernanda Márquez Hernández

50 **Hilando un futuro narrativo**
Tu nombre (2016).
Dirección: Makoto Shinkai
Por Zvezda Ninel Castillo

62 **Fuentes de las imágenes**
En orden de aparición en los artículos

Sobreinterpretaciones

Apuntes en torno al cine experimental de Daniel Valdez Puertos

Por Alexander Ganem



Al mirar los cortos experimentales del artista visual y curador Daniel Valdez Puertos (México, 1984), la emergencia de una mediación problematizadora se muestra como posibilidad puesta para la reactualización de la experiencia perceptiva. Una que va entre la senda perceptiva del cine como globalidad, espiritual y metafísica (senda de lo *sintiente*), y aquella otra, investigativa de los elementos condicionantes de la base perceptiva, hecha de interrupciones puestas como horizonticidad deconstructiva que contemporiza con los elementos de la puesta cinematográfica (senda de lo *sentido*). Reminiscencias de una estética que bien podría ser tarkovskiana, por un lado, e indicios de una reapropiación de las interrupciones godardianas por el otro.

En el tratamiento de la ruina, Valdez desnaturaliza la imagen por medio de un juego de nostalgias ruidistas. Trata a la imagen como imagen alquímica, en devenir. Como cuerpo inorgánico (herramienta viva) que propicia la emergencia de la constantemente invisibilizada dialéctica de la imaginación, campo posible de individuación tecnoestética para un ojo mutante que se reactualiza en la mediación experimental, y que por ello deviene ojo como concreción cinematográfica; pero un ojo que no es sustancial, sino que está en moviente tensión, que sale al encuentro de la metaestabilidad tecnoestética. En sus piezas de artesanía audiovisual, esta operación, tiene, por otra parte, como condición de su concreción, que el despliegue del atrinchamiento cinematográfico se perfile en dirección de un horizonte que problematice la antinomia espectador-filme, poniéndola en relación con su propio movimiento no meramente funcional (en sentido mecánico), no meramente perceptible como “representación” ni tampoco meramente desacelerador (es decir, tan sólo buscando “atrapar” la viodeofilmación como momento estático, como exterioridad monumentalizada y fija, como la pieza fílmica que sucede en el *afuera* de la lógica del espectáculo).

Sus cortometrajes suponen un reto, una dificultad tecnoestética que se presenta como problema para el sentipensar: la de reunir el orden de magnitud del *momentuum* cinematográfico percibido y sumirse en él, en vez de intentar recomponerlo analíticamente partiendo de lo que aparece como más simple (capas de sonoración, filme “original” re TRABAJADO, identificación “objetiva” de las intervenciones químicas con el material fílmico rescatado, etc.) o de arrojarlo a subordinarlo en eso que, presas de una impotencia objetivizante, pensamos que es más vasto (la pieza cinematográfica “abstracta” y monumentalizada como externalidad “objetiva”). La tentación objetivizante presente en esta antinomia perceptiva trivializante —la de la vista “positiva” del cine, reducido a objeto que nos proporciona meros *sense data*, simple epifenómeno sometido al ciclo de reproducción industrial-cultural—, es aquella que se presenta como el ostensible paredón a batir en el trabajo de nuestro artista.

El cine experimental de Valdez Puertos está hecho de extrapolaciones, hipótesis lúdicas, así como de sugerencias destinadas a poner la experiencia cinematográfica como instrumento crítico y fuente de sentido; es por ello su trabajo el de una *poiseis* entregada a los tormentos alquímicos de la materia que invita a

dejarse informar por el cine como lo percibido efectivamente en su inmanencia intensiva, supra-normal, apartándonos constantemente del objeto inmediato, optando por la vinculación con una cierta forma de anterioridad afectivo-emotiva, nostálgica, que conlleva una participación intensiva en aquello que cada corto muestra como registro de lo efectivamente vivido. En cada pieza de Valdez, nuestra capacidad de percibir se muestra en una franca dialéctica con nuestra fuerza imaginativa, con sus múltiples significaciones implícitas, liberadas por el artista, quien las recoloca en su carácter básico fundamental, simultáneamente como imágenes culturales, y por ello plenamente colectivas, a la vez que remitiendo a su permanente excepcionalidad cuasi-autobiográfica.

II

El desenvuelto suceder de lo sígnico en las obras del artista, se presenta como la intermitencia de las huellas de múltiples registros, unos velados y otros más bien enigmáticamente lúdicos, llenos de rítmicos desgarramientos del espacio sinestésico, visto como lugar de prefiguración de un sujeto cuyos indicios provienen tanto de la épica brechtiana, como de las múltiples interrupciones narrativas del romanticismo crítico godardiano, dos referentes clave para comprender los ejercicios fílmicos de Daniel Valdez con la “imagen pobre” (Steyerl, 2009), que, en este caso, es toda ella una práctica de desvelamiento, tanto de la representación realista como del ensayo posible de una estética no esencialista que resuma la espontaneidad del impulso, convirtiendo la técnica audiovisual en una suerte de prótesis formal-existencial del cuerpo, y redimensionando así el acto cinematográfico, lejos del fetichismo grandilocuente de la estética de las *totalizaciones totalitarias* de la “industria cultural” (Adorno & Horkheimer, 1998). De aquí que pueda afirmarse que en sus cortos experimentales, el artista desintegra la unicidad de la imagen cuando ella funciona como representación magnificante del gran Otro, es decir, como adoratorio ontologizante e ideológico de la mismidad encarnada en la figura del sujeto enajenado e instintivo. Quien hurga en las estampas fílmicas de Daniel Valdez, visita el segundo piso del onirismo indiciario de una mente polifónica. *No hurgues en los archivos pues no consta en actas* (2018), título de una de sus piezas, bien podría ser el retrato antropofágico de una alucinación complotaria de Costa

Gavras, presa del delirio de necesidad marcado por la distopía, químicamente abrasiva, de una materialidad subyugadora que se rechaza desde la resistencia propia del *ethos* barroco en su desgarramiento perenne.

Imagen 1. Fotograma de *No urges en los archivos pues no consta en actas* (2018), de Daniel Valdez.



Fuente. [VIMEO.COM](https://www.vimeo.com).

III

Los cortometrajes de Valdez, no funcionan como vehículos simples de un tipo de contenido reapropiado, sino más bien como la manifestación inexorable del acontecimiento cuando este se manifiesta como ruina. En sus piezas, hechas de la pedacería audiovisual recogida en los tiraderos tercermundistas de la cultura de masas, impera una narración sin causas primeras, pues es ella misma su causa en cuanto desocultamiento crítico y puesta en escena del cine como acontecimiento ideológico. Mientras Žižek busca las huellas de lo ideológico en el Hollywood del presente, Daniel Valdez lo rastrea en la ruinosidad de las ideogramas perdidas por doquier en los tianguis de la urbe tercermundista. Se trata, en verdad, de una estética de reapropiación, propia del arte contemporáneo, que devela lo que yace oculto detrás de la imagen cuando es ella despojo y olvido, cuando en el basurero de las mercancías audiovisuales nada se espera ya de ella, lejana como está ya del momento (luminosamente tétrico y anterior) del círculo ascendente de la producción, el consumo, la circulación y distribución de las imágenes, e inserta ya más bien en el ciclo terminal de los valores de cambio residuales. No es casual que en las piezas fílmicas de Daniel Valdez se haga referencia a

textos de Marx (2014; 2019) y de Benjamin (2017b): el artista nos quiere conducir por el camino de una visión que desplace a la metafísica idealista del exorcismo teologal, y permita la emergencia del *ethos* romántico de la teoría crítica, enfrentado al cinismo posmoderno de nuestros días. El realismo más radical al que el artista puede recurrir como técnica crítica, es precisamente aquel donde, sin más, se interrumpa el flujo narrativo y simbólico del capital y su mitografía estética, y no es casual que un artista encuentre que es justamente en el basurero de la cultura (o la barbarie) audiovisual donde tiene la más boyante de las arcillas; precisamente aquella que la referida Hito Steyerl llama la “imagen pobre”. Puede alegarse que esto no es más que un efecto subsumible a las lógicas estéticas imperantes, sin embargo, se trata de un efecto muy especial, pues encara frontalmente la dimensión de la semiología del fetichismo, que es un mar de producción de *epistemes* funcionales al sociometabolismo del valor que se valoriza bajo el manto del progreso técnico y su esencial monumentalidad. No hay manera de establecer una crítica al margen del reino de la necesidad. Por ello, no sin cierta dosis humorística, puede afirmarse que el fetichismo sigue siendo la mejor arma de crítica del fetichismo.

IV

En vez de buscar un nuevo paradigma para la imagen intervenida, cada obra explora lo subsumido en todo registro filmado. Y esa ausencia molesta hincando sus espolones sobre nuestra pinealidad primigenia; se manifiesta como franco rechazo de la totalización pornográfica de nuestros deseos, imponiendo en todo momento un límite a nuestra *praxis* ideologizada. Ahí radica la audacia estética del trabajo de Valdez Puertos: nos ofrece una desolación juguetona que es toda ella un retrato de los efectos y por lo tanto, una problematización constante para toda fenomenología de la mirada, que —ya sea que descansa sobre una Angélica María desdoblada y virginal entonando un grito infinito en dirección de las pléyades donde el amor se diluye (2015), un Marx alienígena que mira indefinidamente a los hijos maltrechos del tercer mundo o, por qué no, un Lenin teórico interestelar (2017a)— evita constituirse a sí misma como fuerza cosificada.

Imagen 2. Fotograma de *Te quiero, te quiero, te quiero* (2014), de Daniel Valdez



Fuente. [VIMEO.COM](https://www.vimeo.com).

V

Ante la visión de la obra del artista, nos encontramos en presencia de la mitad inasible de toda totalidad concreta. Es por ello que sus obras rompen el *continuum* de la representación para hallar en la imagen sonorizada un discurso crítico de lo posible distópico inserto en la modernidad capitalista. Lejos del convencimiento posmoderno por el populismo estético y los ensueños de su mercado multimillonario, el artista ironiza en cada registro de experimentación fílmica y nos regala una mueca químicamente tratada, plagada de una nostalgia política y cinematográfica por el sentido conocido de un mundo derruido que, sin piedad, se disuelve en el aire en cada fragmento de película rescatado del basurero de la historia. Este es de hecho su *leit motiv* exploratorio: comprender la lógica de disolución biopolítica de ciertas narrativas privadas o públicas, inmortalizadas por el lenguaje cinematográfico, vueltas ruina y despojo (en un plan de fenomenólogo del relajo), y revelarlas como piezas potencialmente críticas de la ontología dinámica de la reproducción del valor que se valoriza. Sea el *collage*, la superposición y toda forma de intervención, el trabajo de Daniel Valdez Puertos con el *found footage*, lejos de funcionar como el divertimento estético de un saltinbanqui visual, explora en las capas no visibles de una ontología de segundo orden, cuyo lenguaje es anterior, es musical y reacio a ser nombrado, lleno de términos viajeros que van entre la ensoñación dadaísta y el manifiesto político venido a menos en una época de apoliticidad cínica de los mensajes.

Así, a contrapelo de la *realpolitik* de la mirada, cada pieza del artista hace un homenaje a lo soterrado, al rompimiento de los forzados equilibrios *pop* de la crítica estética posmoderna y, a la vez, una declaración sobre la imposibilidad permanente del decir pleno en la lógica cultural del capitalismo tardío.

VI

Al abordar el contenido difuso de la totalidad vertida a lo largo de innumerables registros, propios de una ontología extraña y siempre fuereña, las experimentaciones de Daniel Valdez muestran en un claro *tour de force* antropofágico, la táctica apropiativa del barroquismo estético latinoamericano que se rebela contra el negacionismo eurocentrado que el orondo *cogito* del maestro le espeta en su intento de relegarlo al universo de la *res extensa*, que habrá de ser el suyo por obra de una estratagema transhistórica, propiamente natural. Desde esta óptica, el cine de reapropiación de Valdez Puertos implica un esfuerzo técnico, sensible e intelectual de reoriginalización frente a la metafísica mercantil que vive en cada pieza filmada, sin importar la condición de ruina de sus materiales originarios, pues el artefacto fílmico es siempre ruina y novedad simultáneamente, siempre poseído por la totalidad social que lo vehicula, que se perfila contradictoriamente en él a través de la dialéctica, permanentemente crítica, entre cultura y barbarie. Es ante tal materialización de lo social que nuestro artista hunde sus filamentos hermenéuticos, desarrollando una arquitectónica fílmica hecha de ruido, imagen y política; siempre atravesada por el filtro del juego y la fiesta a lo largo de sus singulares y poéticas auscultaciones fílmicas¹.

¹ Algunos de los cortos de Valdez Puertos, fueron compilados en la retrospectiva organizada por ULTRAcinema, misma que puede verse en <https://qr.cd.org/5LNS>.

Referencias

- Steyerl, H. (Noviembre de 2009). In Defense of the Poor Image. *E-flux Journal*, (10). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Valdez, D. (2014). *Das Kapital* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/90471266>
- Valdez, D. (2015). *Te quiero. Te quiero. Te quiero* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/125110453>
- Valdez, D. (2017a). *Fatalmente dicen ellos* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/user12454925>
- Valdez, D. (2017b). *Walter Benjamin* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/user12454925>
- Valdez, D. (2019). *Origen de la familia y la propiedad privada en estado fílmico* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/356804983>

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



La historia de una época

Por Karla Mayahuel Castillo Hernández

Christiane F. (1981).
Dirección: Uli Edel

El director Uli Edel cuenta una cruenta historia de drogadicción empapándonos del ambiente de la Berlín de los setenta. Las luces neón envuelven las escenas, la visión se vuelve nubosa a ratos, el metro es el escenario principal en donde Christine y su grupo de amigos conjuntan historias. Niños que se entregan al dulce ardor de la droga entrando en sus venas; niños extasiados con el pinchazo de sus brazos, de sus dedos, de cualquier parte del cuerpo donde el dulce aturdimiento tenga entrada; niños cuya vida está regida por una lucha constante y sanguinaria por conseguir más heroína. Todo ocurre Hoy, porque quizá decir Mañana sea un exceso.



I. Berlín, Alemania Occidental. Mil novecientos setenta. David Bowie

Christiane, una chica que se encuentra por cumplir los catorce años, va camino al club nocturno Sound en compañía de su amiga Kessi, la cual, a pesar de tener la misma edad que

Christiane, ha frecuentado ya con anterioridad el club. Ambas niñas mienten en su edad, vestidas con tacones de sus madres, ingresan al lugar que marcará el destino de Christiane. Música. Colores. Erotismo. Alcohol. Drogas, muchas drogas. Christiane ha renunciado a la infancia y desde ahora no dejará de caer en una inmensa espiral de excesos a la cual se aferrará hasta llegar a un funesto coqueteo con la muerte.

Lo cotidiano en esta realidad a la que ha ingresado Christiane son las pupilas abismales y las expresiones perdidas. Los chicos desfilan en una vorágine de estupor que, combinado con la música y sus trastabilleos, crean un extraño ambiente de melancolía en el espectador. Esta realidad está marcada por el *horror vacui*, una férrea aversión al vacío. Esta realidad se presenta contemporáneamente barroca. Toda historia tiene un inicio y la historia de Christine no comienza con su inmersión en la realidad de Sound. Los datos advierten que la drogadicción es propensa a nacer en un entorno de hostilidad, de violencia, de carencia de arraigo familiar. La necesidad de crear comunidad arrastra desde tempranas edades a los chicos a clubes donde encuentran comprensión y cuidados de otros que, al igual que ellos, carecen de esta ternura hogareña. Escuetamente, Uli Edel nos presenta la historia familiar de nuestra protagonista: padres recientemente divorciados, una hermana que en las primeras escenas decide vivir con su padre y dejar a Christine sola con el gato de ambas, una madre que tiene una nueva relación que nubla lo que hay alrededor, incluyendo a su hija. Sólo queda una trinchera desde la cual luchar por su supervivencia, la música de David Bowie.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

II. Rebel, Rebel

Sound representa para Christien su iniciación en un club de chicos que terminarán por ser su familia. En su primera noche ahí pasa de ser una niña tímida que toma jugo de arándanos a consumir una pastilla de éxtasis que la lleva a la alucinación de una profecía: un chico de piel color muerte que yace tirado en un cubículo del baño, aún con la jeringuilla clavada en el brazo. Presa del pánico, corre fuera del club y su nuevo amigo, Detlev, quien le reprende haber ingerido el MDMA, va tras ella, ofreciéndole un pañuelo para limpiarse el rostro después de vomitar. Cuando parece que Christine ha repuesto un poco la cordura, ve pasar a su lado al mismo chico del baño... Combinando velocidades en las escenas, el director logra crear un ambiente rítmico acorde a la exigencia de la historia que cuenta. La drogadicción se mueve entre subidas y bajadas, los días pasan lentos, pero el *hype* que provoca la experiencia de la droga alterando el sistema es instantáneo, intenso. La ansiedad aumenta con cada dosis. Christine fortalece sus nuevas amistades, aumenta su compañerismo y, adentrándose en su mundo, lo hace suyo también. Su pequeño grupo intenta disuadirla de consumir drogas como un gesto de cuidado, sin embargo, ella se aferra a culminar su iniciación. Ahora es una *yonki* más. Ahora es parte de una familia.

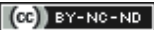
A la par que desarrolla su adicción y dependencia, se enamora de la misma manera enfermiza de Detlev; juntos construyen una relación que gira alrededor del consumo de heroína y la lucha constante por conseguir más y más y más. Detlev le confiesa que logra comprar la droga que necesitan gracias a que se prostituye: es un chulo. Inicialmente no parece importarle mucho a Christine, quien, asumiendo su papel de novia, le lleva bocadillos y algo de dinero extra al trabajo; sin embargo, la obsesión y los celos aumentan, por lo que cada vez aumentará la exigencia de ella hacia él de dejar la prostitución, lo cual crea tensión en su relación. Por otro lado, en sus momentos de ternura, se reconoce en ellos un sentido de protección que les hace constantemente hablar sobre desintoxicarse, superar la adicción juntos. Conforme la trama de la película se desarrolla, el abuso de las drogas va causando estragos en los personajes. Su locura causada por la abstinencia es desbocada, buscan dinero de las maneras más diversas, incluyendo el robo y la prostitución, que es ya cotidiano en su círculo. Los chicos se ocultan del

mundo de los adultos en los túneles del subterráneo, invisibles para los demás pasajeros; se amontonan en grupos mugrientos de figuras difusas donde uno son todos. Cuando alguno está bajo la ansiedad de la abstinencia, el compañerismo se olvida.

III. This is our last dance

La parte final de la película es errática y acelerada. Christine ya no es una niña, es una *yonki* consumada que se ha quedado inconsciente en el baño de su casa y Detlev, por su parte, se ha consolidado en el negocio teniendo su cliente de cabecera. La madre y el padrastro de Christine por fin se dan cuenta del problema de la chica, por lo que la encierran en una habitación para desintoxicarla de tajo; Detlev se le une y parece que la pareja ha logrado superar por fin la adicción. Tan pronto como pueden comparten la buena nueva a sus amigos, eternos buscadores de toxinas, quienes los felicitan y prometen hacer lo mismo tarde o temprano... La lucidez no dura mucho, ya que en cuanto su grupo de amigos se refugia en los baños de la estación para saciar su apetito de heroína, ellos les siguen y vuelven a inyectarse la dulce acidez de la droga por las venas. La espiral continúa y poco a poco algunos chicos dejan de tomar su lugar habitual en los pasillos del subterráneo; su destino se ha cumplido, han muerto. Trece, diecisiete, las edades son similares al igual que similares fueron sus historias.

La historia que Uli Edel desarrolla nos transporta a un escenario frío y solitario, dejándonos una extraña sensación de nostalgia combinada con vacío, como si el espectador y los protagonistas crearan una secreta conexión. Se logra la empatía con el desfile de chicos somnolientos y distantes que desfilan a lo largo del desarrollo de la trama; a la vez, la impotencia y el 'yo hubiera' también hacen su aparición. La película es desoladora a la vez que cautivante, una extraordinaria obra de la cultura pop de los ochenta y, sin duda, un antecedente de producciones de culto posteriores como *Trainspotting* o *Requiem for a dream*.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Kathryn Bigelow, lectora de Mark Boal

Por Antolín Ruíz



Cuando Luisa, su peluquera de confianza, le corta el pelo al escritor Hugo Savino, desgana con extraordinaria pasión el último libro *betseller* del momento. Creo que Luisa se ha ganado dicha confianza por el tipo de lectora que demuestra ser en cada corte de pelo y no tanto por sus habilidades estilísticas. Además de la relación mercantil, sólo comparten la pasión por

la escritura. El oficio de traductor y escritor de Hugo Savino está configurado por escritores, a diferencia de los que lee Luisa, que jamás han sido aceptados en la exclusiva mesa de novedades. Es una diferencia sin importancia. Que la anécdota de Luisa y Hugo Savino la haya leído en más de una ocasión, con distintos matices, lo demuestra. Hugo Savino me recuerda al escritor Néstor Sánchez cuando decía que leía, con igual pasión y disciplina, a los escritores que admiraba y a los escritores que le resultaban indiferentes. Hay que saber lo que uno quiere y no quiere para su escritura, decía Néstor Sánchez. Cuando leyó a Mark Boal, Kathryn Bigelow tenía siete películas en su historial, esparcidas en casi veinte años de trabajo cinematográfico. La más popular de esas películas fue *Point Break* (1991). Su película más comercial, dicen los expertos crí-

ticos. En el mundillo del cine, como en el literario, existen insultos disfrazados de etiquetas. Algunos de esos críticos le reprocharon que abandonara las sombrías y enredadas historias para dedicarse a una película de mayor entretenimiento. Cuando dicen película comercial, quieren decir película de entretenimiento, película con mayor presupuesto. Y el problema, entre lo comercial y lo independiente, entre mesa de novedades y rincón inferior izquierdo de la estantería del fondo, es el diablo millonario a quien se le vende el proyecto. Le reprochaban, al decir película comercial, que optara por fórmulas con garantías y mayor rapidez en la narración.

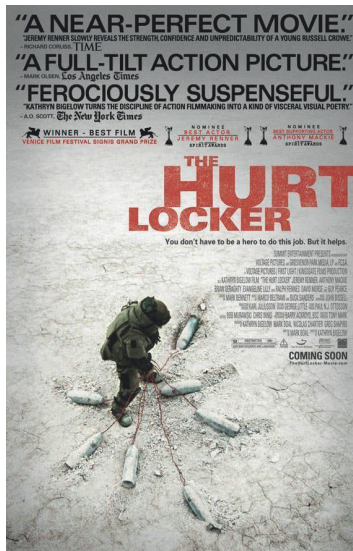
A mí la película *Point Break* (1991) me resulta muy aburrida. Y tampoco he podido encontrar consuelo en las otras seis películas anteriores a la lectura de Mark Boal. Cuando encontró a Kathryn Bigelow, Mark Boal era un periodista muy conocido en el mundillo periodístico. Sus artículos seguían la línea frágil de lo justo y lo injusto. Versaban desde el racismo, como asunto nacional, hasta las explotaciones de trabajadores de esas empresas industriales tan familiares y locales. Había escrito el artículo que luego, en colaboración, convirtió en guion. La película *In the Valley of Elah* (2007), rebosa de aburrido patriotismo. Del patriotismo sutil, del tipo hombre jubilado en busca de hijo militar, aconseja a un trabajador extranjero y latino que la gran bandera norteamericana no roce el suelo ni por un instante. Cuando se comparten los créditos de la escritura, predomina el estilo del guionista de menor talento. La falta de talento genera poder. Afortunadamente la película tuvo poco reconocimiento. Kathryn Bigelow deseaba una próxima película bélica. Y Mark Boal se iba a Irak para realizar un reportaje. La potencia de la lectura de Kathryn Bigelow más la potencia de la escritura de Mark Boal, dio como resultado *The Hurt Locker* (2008). Mark Boal hará un cambio mínimo a su labor como periodista, cortará con la tradición de películas basada en hechos reales para basarse en los testimonios de personas que estuvieron próximas a los hechos.

Basarse en un hecho real tiene como resultado la reinterpretación. Basarse en un testimonio tiene como resultado otro acontecimiento; lo sucedido ha vuelto a suceder. El personaje de *The Hurt Locker* es un militar arrogante, rebelde y desenfrenado, adicto a la adrenalina, de esos que sostienen el cigarrillo en los labios mientras vacían maletas. Un militar con tintes a estrella de rock. Por eso, un alto mando militar le pregunta cómo logra desactivar tantas bombas, con el típico tono tembloroso

• Kathryn Bigelow, lectora de Mark Boal

del adolescente fanático de film que le pregunta a su músico favorito cómo hace para escribir esas canciones. Un militar que para descansar y relajarse usa una música ruidosa y chillona. Nunca he sabido apreciar la música ruidosa y chillona, siempre la he asociado con el malestar. Esa misma música que en la segunda película en común, *Zero Dark Thirty* (2012), es usada esta vez no ya para descansar y reflexionar, sino como técnica de tortura. Mark Boal se permite usar la música más allá de la simple ambientación. En algunos momentos la música sirve para mostrar la rapidez del olvido y la tergiversación. A Kathryn Bigelow la tildaron de pro-tortura, de pro-guerra. A Mark Boal le criticaron la falta de rigor, propio de los grandes periodistas. Lo cierto es que *The Hurt Locker* puede leerse como la típica americanada, pero a mí me parece que exagerar al personaje hasta ser una estrella de rock con aires de inmortal, podría sospechar no un elogio a las cualidades de la guerra tanto como un elogio a la adrenalina.

Imagen 1. Fotograma de la película *The Hurt Locker*



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

A pesar de estar al límite de la muerte, salvar personas es un efecto colateral, no central. Tampoco considero que *Zero Dark Thirty* sea un manifiesto a favor de la tortura. Mark Boal y Kathryn Bigelow se permiten dejar demasiado tiempo en cuadro al hombre sucio, semidesnudo, humillado, aplastado por esa música ruidosa y chillona, como para que conserves de esa secuencia un voto a

favor de la eficacia de la tortura. Y está la elección de fondo del discurso del presidente en el justo momento donde asegura que se acabaron las torturas. Si no eras previamente un pro-tortura, difícilmente esquivas la repulsión y la indignación. Para mí *Detroit* (2017) es la mejor de las tres películas que han realizado juntos. Quizá porque en lugar de una música chillona y ruidosa, esta vez aparece la canción *I Want To Talk About You*, de John Coltrane. John Coltrane acababa de morir y los personajes de raza negra entraban en una breve discusión sobre cómo y por qué murió. Ni siquiera ellos, personajes cercanos a la muerte del músico, se ponen de acuerdo. Si uno lo piensa detenidamente, es una especie de guiño a la trama central de la película. Quienes pretenden descifrar lo que sucedió, lo hacen cincuenta años después. No sé si Mark Boal está al tanto de *OuLiPo*, aquel grupo literario francés. Pero lo cierto es que el recurso literario que utiliza para sus guiones me recuerda mucho a ese grupo de escritores de los 60's. En *Detroit* usa continuamente ciertas palabras como hogar y libertad. Con ellas dirige la trama y los diálogos. Se niega a perderse en discusiones filosóficas sobre el racismo o la violencia. Le pone un límite a su escritura. Y todo se mueve a partir de ese límite.

A pesar de esa increíble escena donde el suelo del pasillo de la comisaría de policía está lleno de hombres negros encadenados mientras hombres blancos, con pistola y uniformados, entran y salen, y a pesar de la cercanía a otros tiempos de mítica esclavitud, Mark Boal trasciende la típica frontera y polémica del color para centrarse en el racismo que triunfa, que triunfó aquel verano del 67. Más allá del triunfo del racismo, nadie sabe con exactitud lo que pasó en el interior de aquella casa-hotel. Pero lo que pasó, según el oído de Mark Boal, es de una fuerza que bien merece ser escuchada, aunque ocupe uno de los lugares centrales de la mesa de novedades.

Revisiones

Surrealismo en México frente a la reificación

Por Josué Hernández

La fórmula secreta (1965).
Dirección: Rubén Gámez

Existe una declaración trillada, aunque no documentada de Salvador Dalí sobre un aspecto singular de nuestro país: “De ninguna manera volveré a México; no soporto estar en un país más surrealista que mis pinturas”. Aunque para algunos ha sido motivo de controversia tal declaración, es verdad que su uso se concentra para entender con gracia lo extravagante de un suceso.

Un amplio historial demuestra que muchos artistas surrealistas han visto en nuestra nación tal particularidad bizarra como un aspecto meramente cotidiano¹; el humor, el arte y la vida diaria revisten esa naturaleza híbrida; no es baladí que el mismo André Breton, en su visita por diferentes estados declaró que es el país más surrealista.

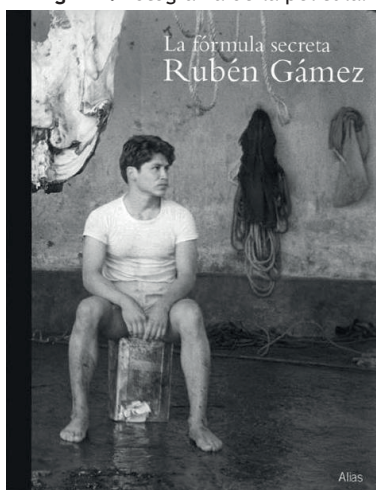


1 Durante el siglo XX, el surrealismo en México tuvo un momento cumbre. Reconocidos del país son Lazo Adalid, Rubén Tamayo, Frida Kahlo, Diego Rivera, María Izquierdo, entre más; de igual modo artistas extranjeros arribaron al país, produciendo en la nación gran parte de sus obras, populares son Leonora Carrington y Remedios Varo. Eludimos otras manifestaciones deteniéndonos en la unilateralidad pictórica del surrealismo como categoría artística.

- Surrealismo en México frente a la reificación

Concordamos con tales ideas, pues la relación resulta obvia, en el país, ciudadanos adoptan polisemia en su actuar y juzgar, la tradición es vasta, multiforme y la diversidad de situaciones absurdas en la sociedad resultan hasta naturales por la cotidianidad en que se suscitan; el modo en que abrazamos lo tradicional es, por decirlo, simple, peculiar, resulta policromático lo unicolor de un fenómeno. Pero no solo se abraza lo propio, lo inherente nacional. El mexicano tiende a copiar, a adoptar lo extranjero, es así como nuestro estilo de vida está impregnado por costumbres occidentales, sí, tras consecuencia histórica, pero también se adopta *lo otro* sin ton ni son. De igual modo el mexicano se apropia para alienarse; también para deconstruir; su praxis múltiple configura particularidad y la cultura: pastiche ecléctico. Así, en México se acopla naciente la síntesis entre lo propio y lo extranjero resultando la originalidad, lo espontáneo y surreal de nuestro actuar frente a voces extranjeras. Y esta originalidad no debe entenderse como exclusividad o superioridad.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

De hecho, Samuel Ramos, fue el primero que especuló un sentimiento de inferioridad. Y los integrantes del grupo Hiperión buscaban una posible esencia de lo mexicano, su identidad si la hubiera; inspirados por la filosofía existencialista europea del siglo XX, trataban de concretar una filosofía acorde al ser del mexicano. Las tesis fueron variadas, Emilio

Uranga, definía todo rasgo del mexicano como accidental y otro más concordante, Jorge Portilla, se tomó en serio lo que no se considera tema serio, pero que en el país se observa a todo momento; especulaba que el mexicano tiende al relajo logrando de ese modo transgredir a todo fenómeno que pudiera ofuscar su libertad o censurar su comportamiento, el relajo cancela la respuesta seria a todo valor que aparece y que exige un actuar concordante. Tesis brillante en aras de una revolución social frente al sistema capitalista, pero como él afirma, se necesita de la constante transgresión al valor para que no muera el relajo²; el mismo Portilla no alaba las tesis de su fenomenología como algo a seguir pues advertía que el mismo relajo, logrado solo en conjunto, puede aniquilar su propia comunidad. Las teorías de los hiperiones fueron efímeras, ya no se discuten con intensidad, de ellos, su representante, Leopoldo Zea, da al clavo afirmando que América estanca en alienación por ser sitio colonizado por las técnicas de occidente impuestas a sus pueblos, pero las mismas se rebelan contra su creador, de ese modo la enajenación está presente, no ya en sitio concreto sino sobre cualquier hombre.

El latinoamericano, como el no occidental en general, debe liberarse de la enajenación en que ha caído por la acción de otros hombres. Desenajenarse es descolonizarse, dejar de ser instrumento, medio, de otros fines. El occidental se sabe también instrumento; pero instrumento de sus propios instrumentos. Los instrumentos creados por él han acabado por esclavizarle conduciéndolo a la enajenación. El no occidental, por el contrario, no está subordinado a sus propios instrumentos sino a instrumentos y fines que les son ajenos, que le son impuestos (...) El occidental no solo ha sido enajenado por su técnica sino también por el mundo que esta técnica de dominio ha originado (Zea, 2016, p. 106).

Para nosotros, nativos del país, nos es hasta exagerado que se promulguen sólo cumplidos de la nación; claro que aquí también estamos subordinados con vicisitudes propias, como ejemplo, la violencia que en sus diferentes manifestaciones logra compenetrar nueva tradición; sabemos que aún se padece, que hay descontento social y que muchas ficciones nacionales

2 “El relajo puede definirse, (...) como la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas. Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo de la conducta requerida por el valor. (Portilla, 1984, p. 25)

• Surrealismo en México frente a la reificación

no son más que elucubraciones románticas, absurdas; halagos poco convincentes. Se trata entonces de propugnar ese lado bizarro-cotidiano y de abolir la reificación que nos aliena en el diario vivir.

Justamente el cine surrealista y su allegado, el cine experimental, buscan transgredir todo estatuto convencional, de ahí que con su poder deconstructivo critique con sus ideas severamente aspectos propios de una sociedad dañada. El caso por excelencia, ya entrados en la industria cinematográfica, es el de Luis Buñuel, quien con sus películas surrealistas no hacía más que criticar la realidad misma de México, claro está, reflejando la vicisitud con tono irónico. No es necesario aludir referencias sobre su obra, es por antonomasia el cineasta surrealista más popular establecido en el país.

Lo que sí nos concierne en el escrito es reivindicar uno de los trabajos audiovisuales más experimentales, el cual ha permanecido bajo la sombra, tristemente olvidado como referente popular; ganador en 1965 del primer concurso de cine experimental en México, *La fórmula secreta*, o como en un principio querían nombrarle: *Kokakola en la sangre*. Es un mediometraje dirigido por Rubén Gámez. El filme nos transporta a un collage de imágenes que aluden aspectos bien reconocibles del país; claro está que la maestría surrealista se presenta en sus escenas, no obstante, se reconocen situaciones comunes, cliché algunas frente a nuestra actualidad, pero también se abre paso a la percepción singular, recubriendo a la obra de un libre interpretar entendiendo las referencias impuestas. En el mediometraje, un poema de Juan Rulfo, creado exclusivamente para el filme, es narrado en voz *off* por Jaime Sabines. La sucesión de escenas que configuran el trabajo audiovisual remueve al espectador con imágenes sugestivas y contemplativas, unas, bajo el contexto en que se mueven, resultan tenebrosas secuencias del filme. Pues a pesar de lo bizarro y experimental, es obvia la crítica mordaz al mismo mexicano, al sistema capitalista y revuelca contra aspectos indignos que hacen del mexicano, en voz del mismo director, un ser agachón, debido a que, no hay mejor reflejo que la clásica subyugación del mismo mexicano hacia el país de las barras y las estrellas. El reconocido crítico Jorge Ayala Blanco, en su *Aventura del cine mexicano*, brinda de modo conciso una posible sinopsis del filme.


El tema central de *La fórmula secreta* podría ser la pérdida de identificación del mexicano con su propio ser. Gámez, cineasta explícitamente comprometido, evoca, con cólera y arbitraria obstinación, los mitos ancestrales, coloniales hispánicos y modernos que enajenan la reificada individualidad del mexicano actual. El peso de las figuras paterna y materna, el peso de la servidumbre atávica, el peso de la religión católica impuesta con sangre, el peso de lo sagrado y, por último, la invasión del modo de vida y la economía norteamericanos, son los incentivos para la diatriba de Gámez. *La fórmula secreta*, prisionera de su propio sistema de signos, semeja una pesadilla monstruosa, a menudo insoportable. Las metáforas visuales se imponen de una manera casi fisiológica. El director (y fotógrafo) desencadena la crueldad: nos conduce en un vértigo incontenible hasta las raíces de nuestro ser nacional, y nos regresa de improviso hasta nuestros días, como si los dos tiempos fuesen uno solo y se prolongaran entre sí (Ayala, 2021).

El surrealismo en Gámez es usado para demoler críticamente, es osadía seria y mordaz. En México, lo surrealista, debe permanecer irónico, bizarro-natural, el que surge (*poiesis*) por lo peculiar de una situación; es nuestra arma crítica y cotidiana contra lo establecido, contra lugares comunes. Sobran las explicaciones e interpretaciones si lo que se invita es a una obra experimental. Se exhorta entonces a buscar y ver el filme, pues es una joya olvidada que creemos merece mayor reflector cultural y sobretodo un reconocimiento adecuado por su valor estético. No está de más mencionar que el mismo director Rubén Gámez, terminó decepcionado por la visión unilateral que sigue notándose bajo los monopolios de distribución y producción cinematográfica en México; se quejaba de ser un “quebracompañías” aludiendo a que los mismos productores le tenían miedo y por ello se aisló del medio, en sus propias palabras: “A los productores no les interesa, de ninguna manera, el bien, porque no es un negocio hacer películas que no van a redituar nada”³. *La fórmula secreta* puede encontrarse fácilmente por internet. Se insta a echarle un ojo.

3 Entrevista por Marco Antonio Salvado, 18 de agosto 2000.

Referencias

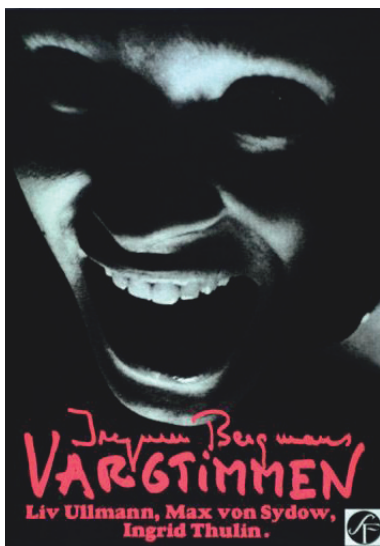
- Ayala, B. (2021). *La aventura del cine mexicano*. Titivillus.
- Gámez, R. (dir.). (1965). *La fórmula secreta* [Película]. México.
- Portilla, J. (1984). *Fenomenología del relaxo y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica.
- Salgado, M. A. (2000). Entrevista a Rubén Gámez. *Diccionario de directores del cine mexicano*. <https://diccionariode-directoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/gamez-contreras-ruben/>
- Zea, L (2016) *La filosofía americana como filosofía sin más*. Editorial Siglo XXI.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Ensueños nocturnos

Por Daniela Flores Ugarte

La hora del lobo (1968).
Dirección: Ingmar Bergman



A finales de los años sesenta Bergman realizó una de las películas que, por su alto contenido simbólico, puede ser etiquetada como una de las más oscuras y enigmáticas, no solo de su carrera cinematográfica, sino también dentro del llamado cine de autor y de las diversas manifestaciones del cine de horror. Su cine abarca, primordialmente, los problemas con los que los seres

humanos nos enfrentamos día a día: cuestiones como vida, muerte, tiempo, existencia, identidad, arte y amor, por mencionar algunos. Ingmar recurre en este film –al menos eso se deja insinuar– al horror como género narrativo que muestra el sentimiento de angustia expresado en los rostros de los actores que encarnan sus personajes.

La hora del lobo (Vargtimmen) es ejemplo de una historia que se agarra del horror para describir lo que el amor y el miedo pueden causar. Se filmó en 1968 en la Isla de Fårö ubicada al sudeste de Suecia, localidad de gran valor sentimental para el director, en la que, además de grabar varias de sus obras,

- **Ensueños nocturnos**

habitó por varios años hasta su deceso en 2007. Se trata de un filme en el que, al contrario de muchos otros que se esfuerzan en subrayar que está “basada en hechos reales” (como si eso pudiese hacer a una película más “temible”), marca un énfasis advirtiendo al público que es la representación de una narrativa de ficción. O, al menos, así lo sugiere el ruido generado por el staff de filmación al acomodar los últimos detalles de la escenografía hasta que el alboroto es interrumpido por la voz del director: “¡Silencio, cámara y acción!”.

Un anuncio puede ser leído por el espectador. Este describe que el director se ha basado en dos cosas: primero en el relato de Alma, personaje encarnado por Liv Ullman, el cual expone la extraña desaparición de su esposo, el famoso artista (pintor) Johan Borg interpretado por Max Von Sydow y, segundo, en el diario de Borg, el cual fue entregado personalmente por su mujer. El relato comienza narrando la decisión de ambos de irse vivir en la isla de Baltrum (nombre ficticio de la isla en la que se va a desarrollar toda la película), casi exclusivamente habitada por la pareja. La finalidad de mudarse a un lugar como ese era estimular la sensibilidad artística de Borg, pues últimamente se encontraba ansioso y deprimido. Alma cuenta que durante los primeros días el artista se sintió bien en el ambiente de la isla y, en este contexto, recibieron la noticia de que su hijo nacería pronto. Sin embargo, la tranquilidad no dura mucho tiempo, se esfuma rápidamente y, lo que viene, es algo totalmente inesperado, aterrador. Borg cree ver las huellas de un intruso, y después de varios días de malestar, él desaparece. La felicidad que ambos experimentaron a su llegada a la isla primero se va desvaneciendo y dejando lugar a un remolino de emociones y confusiones. Cuando la isla deja de surtir efecto en el artista las cosas se comienzan a desmoronar, Borg le muestra a Alma un boceto de los personajes de sus pesadillas, punto clave de la película y también de los momentos más angustiantes para el espectador porque no vemos, en ningún momento, esos dibujos (ni ninguno otro de sus trabajos pictóricos). Nos basta con la reacción despavorida de su esposa. En adelante, Borg comienza a ser acechado por lo más sombrío de sus pensamientos.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

Alma comienza a preocuparse por el estado mental de su esposo, independientemente de su poca capacidad para encontrar inspiración y pintar. En el momento menos esperado es visitada por una anciana de 216 años, digo, 76 –se corrige a sí misma la mujer de edad avanzada- ella le revela el escondite del diario de su marido. Alma lo lee y cuestiona la identidad de Borg porque se entera de su pasado. El artista pasa por los lapsos más difíciles al caer la noche, en ese momento su mujer descubre los traumas de su infancia, de sus pensamientos más profundos y de sus miedos, pero lo peor está por suceder. Un nuevo cartel anuncia lo que propiamente es llamado como la hora del lobo [*Vargtimmen*], que no es ninguna hora en específico, como en algunos otros filmes en donde, al marcar el reloj las 3:33 a.m., se indica el inicio de actividades sobrenaturales. La hora del lobo [*Vargtimmen*] provoca terror, es un momento ambiguo –no precisable con exactitud– pero de oscuridad, en el que el abismo entre las dicotomías más evidentes en la película se estrechan, incluyendo la de la vida y la muerte, el inicio y el fin de algo. *Vargtimmen* es también el momento más oscuro de la película, pues a pesar de que el Sol ya ilumina la casa, lo único que se aclara es el predominio de sentimientos negativos en el artista, así como la lucha de Alma por contrarrestarlos con su amor, lucha infructífera porque la hora del lobo [*Vargtimmen*] pesa más en la vida de Borg, quien además confiesa haber asesinado a un niño –¿quizá en un sueño? Pero, ¿qué diferencia habría entre la sensación de haber asesinado?– cuya sola presencia le causaba desesperación. Esta puede ser la representación de una especie de

- **Ensueños nocturnos**

ruptura que el artista pactó con su propia infancia. La cual, según él mismo afirma, estuvo plagada de injustos castigos que lo inundaban de dolor físico y psicológico. Borg quizá pensó que aniquilando su pasado acabaría también con la oscuridad que invadía a su mente. No obstante, el infanticidio no fue suficiente para saciar esta oscuridad y confusión que le provoca la hora del lobo, la cual constituye a Borg en lo más profundo de su ser. No es muy evidente la primera vez que se ve la película (para mí no lo fue), pero cada uno de los personajes le advierten a Borg de la condición por la que está pasando, por ejemplo, cuando al terminar el relato del niño asesinado llaman a la puerta y, a pesar de que “estaba cerrada con seguro”, el psiquiatra se presenta frente a ellos como si en realidad siempre hubiera estado ahí. O como cuando el supuesto pariente de Papageno hace hasta lo imposible (literalmente) para que Borg se percate de que él (el artista) ve lo que quiere, alucinando con unas enormes alas de pájaro que se extienden a los costados del fantasmal hombre.

Finalmente se encuentra con Vogler, aquella mujer con la que ha deseado estar a lo largo de toda el tiempo transcurrido en la película, quien está tendida en una camilla, cubierta por completo con una sábana blanca. No importa si revivió o nunca estuvo muerta, pero “despierta” al sentir las caricias del pintor, riéndose de él en tono burlón al unísono de los demás personajes, tal cual si todo fuese un espectáculo planeado por ellos. Borg se detiene a pensar por un instante: se declara a sí mismo en el abismo de la locura. Trata de huir de sí mismo, de la hora del lobo. Huye al bosque y Alma lo persigue para protegerlo, también, de sí mismo, pero los personajes de sus pesadillas se lo llevan. Nunca más se supo de él; si está vivo o muerto o si está loco o si se ha encontrado con la musa que buscaba...

“Cuando una mujer vive con un hombre mucho tiempo ¿Acaba pareciéndose a él? Ella le quiere, e intenta pensar como él. Ve lo que él ve. Eso puede cambiarte. ¿Por eso les veía yo? ¿O existían de verdad?” La tensión aumenta a cada minuto que habitan en la isla siendo constantes los sentimientos de angustia y terror que los protagonistas transmiten al espectador. Poco a poco, Bergman dibuja una serie de pistas que nos hacen cuestionar si los moradores de ese castillo son habitantes de la isla al igual que la pareja o si, quizá, son sólo parte de las alucina-

ciones causadas por la frustración de Borg a falta de inspiración. ¿Habría alguna diferencia real? Pero algo es seguro: el estado mental de Borg no sólo lo afecta a él, sino también a Alma, lo que retrata y refleja el problema de la convivencia en cualquier matrimonio.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Dos minutos en el infierno

Por Pável Luna Méndez

El infierno (2010).
Dirección: de Luis Estrada

I. Un fragmento que dice todo

En ocasiones un fragmento mínimo de una obra es suficiente para comprender e interpretar su contexto, su intención y toda su narrativa. Ese es el caso de la secuencia de escenas que van del minuto cincuenta y ocho con treinta y cuatro segundos al minuto sesenta con treinta y cuatro segundos, de la cinta de Luis Estrada, *El Infierno* (2010).



Ese fragmento de apenas dos minutos nos dice acerca del universo completo de la cinta. Un universo que relata de manera acertada, aunque tal vez insuficiente pues se trata de una realidad convulsa y poliédrica donde la estela de violencia cambia y aumenta constantemente, la habitualidad de la narcoviolenca en nuestro país. Más allá de intentar aquí una reseña paso a paso de toda la cinta, lo cual ya se ha realizado por otros, mi reseña y reflexión se habrá de enfocar en esos dos minutos ya mencionados.

II. Dos minutos: una escena y un diálogo

Ese breve fragmento de la cinta, que por cierto es musicalizado con “El crimen de Culiacán” de Chalino Sánchez, quién es considerado como uno de los primeros exponentes del llamado “Narcocorrido”, tiene dos momentos estelares. Primero, al minuto cincuenta y nueve con cuarenta y tres segundos y luego, al minuto sesenta con cuatro segundos. En el primer momento, aparece el protagonista, “El Benny”, acompañado de su compañero delictivo “El Huasteco”, disolviendo en sosa caustica o ácido a un cuerpo. En el segundo momento, el otro protagonista de la historia “El Cochiloco”, y también colega del Benny, pronuncia la siguiente oración: “¡pinche Benny, me cae que es usted un poeta!”. Esto lo hace al tiempo que el protagonista ha envuelto en un gabán, ha colocado un sombrero y un narco mensaje, a otro cuerpo inerte que se encuentra recargado en un nopal.

II. Los conceptos que aquí surgen: necrocidio y necroestética

¿Qué nos dice esto, qué nos debe hacer considerar, reflexionar y filosofar? Lo reseñado ya, por mínimo que sea con respecto de la totalidad de la cinta, me hace pensar en dos conceptos cruciales en la filosofía forense y los estudios para la no violencia; a saber, necrocidio y necroestética. El primero debe ser entendido como el vilipendio, ensañamiento y violencia extrema cometida contra un cuerpo muerto. En el cual, la intención del necrocida, es decir, quien perpetra dicho acto, es la de eliminar de manera total y radical la humanidad física, material y simbólica de su víctima. Todo ello con la meta de no dejar huella o rastro alguno de la misma y así manifestar o hacer patente el poder que le confiere su pertenencia a un grupo criminal, paraestatal o estatal, que además es un ente de poder político, económico y territorial.

Lo segundo, la necroestética, hace referencia a la espectacularización de la violencia y el uso del horror como estrategia de poder, que se ha hecho tanto en los medios de información (prensa, TV, Internet, Redes Sociales y demás) como en el discurso audiovisual que los ejecutores de dichos actos de violencia extrema llevan a cabo con el fin, de igual modo que con nuestro anterior concepto, de manifestar ese

- **Dos minutos en el infierno**

poder que ostentan en las tres esferas ya mencionadas. Por tanto, el sólo hecho de mencionar como a un “poeta” a quien ha ejecutado a otra persona y que ha infligido violencia sobre ese cuerpo muerto, es una manifestación de esta necroestética.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. [IMDB.COM](https://www.imdb.com).

Ahora bien, la fuerza y contundencia de estos dos minutos de la cinta, en los cuales también se puede visualizar: la venta y consumo de drogas, levantones, extorsión, prostitución, ejecuciones y el abandono público de los cuerpos victimados, son el punto clave para la reflexión filosófica y la gestación de los conceptos que dan cuenta, definen y apalabran esas manifestaciones de violencia. La importancia de ellos estriba en que así es posible hablar filosóficamente de esas particulares y extremas formas de violencia. En todo caso, ¿no es la filosofía la encargada de cuestionarse sobre la realidad e interpretar o describirla a través de conceptos?

Así, y respondiendo a la pregunta anterior, con estos conceptos de la filosofía forense se trata de hacer ese trabajo interpretativo y descriptivo del filosofar. Lo que se interpreta es la realidad convulsa y violenta de nuestro país. Realidad que pareciera ser parte de la más nefasta y horrenda ficción pero que al contrario de ello, es nada más y nada menos que la cotidianidad diaria en México. Por su parte, lo que se describe son los mecanismos y tecnologías eliminacionistas que ciertos grupos de poder ejecutan para acabar con sus contrarios. Pero este acabar con sus contrarios, no queda en sólo ello si no que lo que está en juego también es la deshumanización y la atrocidad que la violencia extrema conlleva. Esa deshu-

manización que comprende y racionaliza el horror, la muerte y la barbarie, y hace de ellas sus motivos para la acción. Esa deshumanización que tiene alto impacto en la vida cotidiana de nuestro país y que, por ello, exige el esfuerzo de un grupo de investigadores preocupados y comprometidos a pensar filosófica e interdisciplinariamente, este tipo de fenómenos.

III. Conclusión

Como se ha dicho, bastan sólo una escena y un diálogo para poder generar conceptos filosóficos. Esos mismos elementos bastan para poder comprender de manera crítica y filosófica esta cinta que refleja la violencia en México. Así, la conceptualización de los hechos relatados en ella hace que ésta no sea únicamente un producto que espectaculariza la violencia, sino que hace de ella uno de los tantos materiales audiovisuales que aportan a esta forma inédita de pensar filosóficamente la realidad mexicana. Y que también, como se ha dicho, interpreta y decodifica los mensajes de la violencia y el horror que implican, a través de la filosofía. Quizá, faltó aquí argumentar sobre la musicalización del fragmento que se analizó, pero le invito al lector a escuchar dicha canción y pensarla en la clave filosófica presentada en estas líneas.

Referencias

- Aguirre, A. (2016). *Nuestro espacio doliente. Reiteraciones para pensar en el México Contemporáneo*. Afinita Editorial.
- Aguirre, A. y Ayala, J. C. (2019). *Tiempos sombríos. Violencia en el México contemporáneo*. Biblos.
- Estrada, L. (director). (2010). *El infierno* [Película]. México. Bandidos Films-IMCINE-FOPROCINE, EFICINE, Estudios Churubusco-FONCA. <https://www.netflix.com/mx/title/70241340>
- Sánchez, C. (1992). El crimen de Culiacán [Canción]. En *Nieves de enero*. Musart-Balboa. <https://www.youtube.com/watch?v=HTRoosUHHks>

Resignificaciones

Angustia y absurdo

Por Gyszel Partida

Todo en todas partes al mismo tiempo (2022).
Dirección: Daniel Scheinert y Daniel Kwan



Si ponemos un espejo frente a otro espejo se crearán en ambos un número infinito de imágenes, si nos hallamos en el reflejo, nosotros apareceremos un número infinito de veces. ¿No acaso pasa algo parecido en la existencia humana? La vida es la multiplicidad de posibilidades a las que estamos dados, en este *factum* de la vida humana encontramos lo absurdo y la angustia, el fuego atravesado en torno a lo

cual construimos nuestra existencia. Por ello, no es raro preguntarnos en el furor de nuestros momentos más complejos: ¿qué hubiera pasado si...?, y, aunque de poco sirve, lo cierto es que la mayoría de las veces representa un suplicio, ¿cuál? El de nuestra frustración: la incapacidad de entenderlo todo.

En el año 2022 se estrena *Todo en todas partes al mismo tiempo* (*Everything Everywhere All At One*) dirigida por Dan Kwan y Daniel Scheinert, la película nos muestra a su protagonista Evelyn percibiendo desde un inicio que ella no es feliz con la vida que tiene, al igual que su familia: su esposo Waymond

- **Angustia y absurdo**

y su hija Joy. La protagonista se enfrenta constantemente a la angustia existencial por no poder saber qué es aquello que sería o hubiese sido lo mejor para su vida, y en la elección de lo uno o lo otro, el tiempo ya ha pasado, teniendo como consecuencia la mecanicidad de sus días y la insatisfacción. Pero, ¿qué sucedería si Evelyn tuviese la posibilidad de poder mirar hacia esas otras posibilidades que no eligió por medio de asistir a los recuerdos de esa otra historia? ¿Qué pasaría si pudiésemos ver con diafanidad aquello que en nuestra carne siempre quisimos ser y percibir desde nuestros recuerdos aquellas acciones que nos desviaron de? ¿Con qué valor entonces habríamos de juzgar nuestra vida y nuestras decisiones?

De este modo, la película gira en torno al multiverso en donde no hay conciencia entre universos de sus existencias, sin embargo, hay un universo en el que se ha creado un método con el cual conectarse a las otras versiones de una misma persona trasladando la conciencia de ésta al cuerpo de esa otra versión, haciendo lo que se llama saltoverso y obteniendo en su realidad las habilidades de esta otra versión. Es cuando Evelyn es buscada por este universo, pues el multiverso y ella corren peligro por Jobu Tupaki, una chica que puede saltar de un universo a otro fragmentando su mente a tal punto que ha empezado a experimentar todas sus realidades todo el tiempo, no solo mentalmente, sino también interviniendo físicamente en estos otros universos. Pese a que Jobu Tupaki ha podido experimentar las posibilidades de su existencia en las ramificaciones de cada universo, destaca que en todas y cada una de ellas prevalece la falta de comprensión de su existencia, lo único por lo que puede optar es por la falta de sentido último y la existencia se le revela como vacía, como encarnación del absurdo. El universo del que parte y en el que se constituye ya no importan para ella, es la cara del nihilismo y de Sísifo como condena, su nombre real, Joy. La presencia de esta figura se ve representada en todo momento con un círculo negro donde sucumbe el caos del bullicio.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.


Mientras transcurre el largometraje hallaremos que también la protagonista puede hacer estos saltos entre sus diferentes versiones y las asimila de tal manera que experiencia, como Jobu Tupaki, todas las realidades al mismo tiempo. En este decurso pierde el sentido y asume el caos del bullicio como lo único real, esto es así en tanto que Joy la convence: “Si nada importa, todo el dolor y culpa que sientes por no haber hecho nada con tu vida se desvanece”. El *plot twist* de la película consiste en la confrontación con el sinsentido: la desorientación, la angustia y el caos no son todo lo que hay. La genialidad de la película versa en la originalidad de la presencia de lo absurdo, lo cómico, lo extraño y lo extravagante en la escenografía y los vestuarios representando las diferentes versiones de los personajes a lo largo de la confrontación contra esta falta de sentido, dígame ser una piñata, una piedra, un dibujo, tener la piel verde, los ojos negros, y en vez de dos, tener tres. En el mar de posibilidades las razones de la existencia no deben de disolverse, se trate de un Chef, un cantante, una actriz, una Samurai. Hay que entender las posibilidades como apertura a explorar y experimentar por medio de éstas la belleza que la existencia puede contener, así como en la elecciones que hemos hecho. Negar cualquier tipo de sentido a la existencia y negar cualquier tipo de pertenencia es negar tanto aquello que sostiene la existencia como la responsabilidad que tenemos sobre nuestras acciones y pensamientos.

Mientras, aunque pareciera que la presencia del Waymond del universo de nuestra protagonista es indiferente y más que ayuda, un tropiezo, la confrontación al sinsentido parte de la

- **Angustia y absurdo**

propuesta de Waymond: la idea de la amabilidad, que surge no de la ingenuidad ante aquello en lo que consiste existir, sino de entender que todos de algún modo nos hallamos en la angustia y en lo absurdo, buscando bajo este entendido una existencia responsable de nuestros pensamientos y de las elecciones que hemos hecho, lo que nos conduce a una existencia más comprensiva de la otredad y de la necesidad de poder reconocernos en los otros. Con esto se demuestra tanto a Joy (Jobu Tupaki) como a Evelyn que hay algo más que solamente la desorientación y que la melancolía de aquello que pudo ser.

Aunque lo cierto es que la existencia humana no puede dejar de engendrar angustia y absurdidad, asimismo la vida vale la pena tan sólo por este sentido de pertenencia y por esa gratuita amabilidad, así como por aquellos efímeros momentos en que todo parece justificarse. Evelyn, Waymond y Joy por la aceptación de la amabilidad se convierten en la encarnación de un Sísifo moderno; para decirlo desde la filosofía absurda de Camus: un Sísifo feliz destinado a repetir y repetirse.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional
[Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual] 
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Amores fugaces

Por Melissa Fernanda Márquez Hernández

Un verano con Monika (1953).

Dirección: Ingmar Bergman

El filme de Bergman *Un verano con Monika* retrata la historia de un amor fugaz. Durante aproximadamente una hora y media narra la historia de Monika; una joven que vive junto con sus hermanos y sus padres en un pequeño departamento y trabaja en una tienda de vegetales. Por su parte, el coprotagonista, Harry un muchacho de 19 años, trabaja en un almacén de porcelana y vidrio. Ambos se conocen en una cafetería cerca de sus trabajos y rápidamente quedan enamorados, la película nos muestra a dos jóvenes que se comprenden de manera instantánea, pues ambos son hostigados en su trabajo y se sienten incomprendidos, todo ello surge durante el verano, sin dudar, tras una discusión de Monika con su padre decide fugarse con Harry, toma sus maletas y huyen comenzando una aventura apasionada. Toman el barco del padre de Harry y se embarcan a disfrutar de un prematuro amor. La película en sí misma denota ternura, como espectadores podemos sentir genuino el deseo y el amor que expresan ambos personajes uno por el otro, por el año del filme, la película se graba



- Amores fugaces

en los años 50, ésta fue muy controversial por su manera de plantear un amor efímero que hoy nos parecería tan normal. Esto nos provoca un sentimiento de nostalgia, en lo personal, hay una escena muy conmovedora, en ella está Harry fumando un cigarrillo mientras que Monika con ternura acaricia su rostro junto al de él. Esa escena, junto con la banda sonora, es un momento revelador, pues muestra la esencia de la película, es decir, el amor desde la ternura y la fugacidad.

No obstante, no todo es color rosa, este amor precoz aterriza en la realidad cuando ambos no tienen dinero para comer y Monika se entera que está embarazada; Harry preocupado le pide que regresen a la ciudad para trabajar y poder mantenerse, sin embargo, Monika se resiste, esto comienza a desatar discusiones entre ambos, aquellas promesas e ilusiones que crearon juntos se van disipando conforme las peleas aumentan y las circunstancias materiales adquieren todo su peso. Sin más opciones regresan para que Harry pueda trabajar y estudiar al mismo tiempo para conseguir un futuro más prometedor, pero esto para Monika marca una ruptura en su relación, a ella no le gusta ser madre y no soporta la idea de no poder verse más como ella misma, una persona autónoma y sobretodo como mujer, ahora se ve así misma desplazada—incluso de su marido que se la pasa ocupado trabajando y estudiando—, ya no es solo Monika, ahora tiene que ser una buena esposa y una buena madre, ella harta, decide engañar a Harry con distintos hombres y en uno de esos encuentros él la descubre y mediante la situación frenética, ella se marcha, abandonando a Harry junto con su hija.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

De ningún modo se justifica el egoísmo de ella, pero es comprensible su rechazo de los roles preestablecidos de los que no quiere formar parte. De hecho, para ella ese amor de verano significó el intento de romper esos moldes, lo cual se termina revelando como una promesa incumplida y una mera aventura efímera. Por su parte, vemos la decepción de Harry mientras se hace cargo de su pequeña hija y con ello se despiden la película. De ser un film que en el comienzo pareciera prometer una historia profunda de amor duradero y representar a dos jóvenes comprometidos con demostrar su devoción uno al otro, pasa a ser una cinta que nos muestra la crudeza de las historias de amor efímeras que tan a menudo ocurren en la cotidianidad. Me parece una película que tiene de todo un poco, escenas apasionadas de amor, así como de discusiones, promesas, tal y como sucede a menudo en las relaciones, representa todo el proceso de un noviazgo apresurado, que no fue tomado con la seriedad y la responsabilidad, y sobre todo con el compromiso que conlleva, sin duda el drama no falta en esta película, sin embargo, también está cargada de ternura y de un amor genuino, aunque sea efímero, en el sentido de que dos adolescentes se aventuran a enamorarse sin límites y entregarse sin pensar más allá que disfrutar de un verano juntos, sin pensar en las consecuencias ni en las circunstancias. Al final, el peso de las condiciones materiales y sociales termina con sus sueños.

En lo personal es una película que me gusta mucho, e incluso, aquellos que hemos sido bienaventurados en el amor y podido experimentarlo a partir de nosotros hacia un otro, nos identificamos con algunas de sus partes.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional
[Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Hilando un futuro narrativo

Por Zvezda Ninel Castillo

Tu nombre (2016).
Dirección: Makoto Shinkai



¿Qué hay de extraordinario en otra historia de providenciales adolescentes intercambiando cuerpos y a travesando los márgenes de la normalidad para salvarlos a todos? Argumentalmente, la película que en 2017 conquistó récords ordinariamente destinados a los altos mandos de la animación nipona, no es algo nuevo bajo el sol de oriente. Decenas de historias ligeras usan el *friki-friday* para abordar

la empatía, los roles de género y las normas de convivencia; el *Slice of Life* es una categoría bien conocida desde los 70; los temores apocalípticos y el buscado retorno a la identidad nacional son pan de cada día desde que el manga existe; y –como señaló el director del Festival Internacional de Cine de Tokio, Yoshihiko Yatabe– demasiadas heroínas se pasean ya entre cielos azules y nubes esponjosas con sus faldas escolares. Sin embargo, lo trillado de los elementos no resta méritos a *Kimi no na wa* (*Tú nombre*) porque su valor narrativo y su poder de convocatoria no dependen de lo inédito de sus piezas, sino de la particular manera en la que se componen como

un todo significativo: como una historia de amor que actualiza los núcleos filosóficos de la tradición en un tiempo disgregado y de barreras comunicativas que exige un reacomodo en los hilos de las relaciones humanas. No es, ni de cerca, la obra cumbre del Japón animado, pero sí es una joya visual y temáticamente sólida con la que Makoto Shinkai se probó a sí mismo como un maestro estratega en la batalla que están librando los creadores orientales más reflexivos que quieren dar alas del tamaño del orbe a sus obras, pero sin traicionar sus ansias de rebeldía contra el estancamiento artístico-social que genera la cultura del consumo globalizado que se expresa tan fuertemente en el fenómeno *Otaku*.

Desde el momento de su lanzamiento, *Tu nombre* caminó de premiación a premiación entre palmas y elogios (el único símbolo de estatus que se le negó, de entre todos a los que aspiró, fue la nominación al Oscar en animación –y eso es algo que celebro porque estoy harta de la obsesión con la validación hollywoodense en una categoría en la que los jueces mismos han declarado ni siquiera ver las películas). Parece tenerlo todo a su favor: tiene el respeto general de las instituciones y la gente, no hay detractor con posibilidad alguna de hacerle más que cosquillas y su gran narrativa parece haber penetrado –al menos a nivel emocional– en las grandes audiencias. Pero, ¿es prudente fiarse de estas reacciones cuando al fondo de todo y tan marcadamente están la oferta y la demanda? ¿Puede creerse en este proclamado amor por la película cuando los que la están juzgando son los sujetos consumidores de la posmodernidad? La fascinación por este romance de corte *sekai-kei* (“mundo-tipo”, neo género centrado en una pareja con un poder que la hace la fuerza motora de los eventos de un mundo-circundante en crisis) bien puede ser la fugaz sonrisa de sociedades dispersas que aceptan gozosas y livianas la propuesta dulce, bella y entretenida de una historia que hoy ven tan profunda como divertida, pero que mañana olvidaran. Palmas y elogios no son sinónimos de comprensión y respeto. Ni siquiera los creadores “nivel dios” como Hayao Miyazaki se libran al cien por ciento de la compra-venta banal. No pocos de los que, de este lado del mundo, califican sus obras diciendo “hermosas” comprenden sólo a medias lo visto y se guardan –por buenos negociadores y políticamente correctos– en el fondo de su expresión un calificativo de “exóticas” peligrosamente similar al de un conquistador del XVI frente a un desfile de mulatas,

- Hilando un futuro narrativo

oro y guacamayas, o al de los yanquis “buena onda” piropeando “mujeres de confort” después de Hiroshima y Nagasaki.

Por aceptada que hoy se perciba esta obra de Makoto Shinkai, no deja ser un producto pop caminando sobre la delicada línea entre lo genuinamente artístico y lo meramente consumible. Su lugar dentro de la historia cultural no puede configurarse por completo en este momento porque el momento posmoderno es frágil y confuso. Inevitablemente avanza por la vía de lo cuestionado, y su lucha por la validación tiene la complicación extra de que proviene de una industria que tiene orbitando a su alrededor a la muy problemática y vituperada subcultura *otaku*, y de que nació en un país complicadamente posmoderno. Japón y sus igualmente globalizados compañeros de juego del G7, tienen una relación de amor-odio que se deja sentir en todos sus tratos: aunque le compran modas, tecnologías y modelos empresariales, son muy taimados cuando se trata de permitirle la entrada a sus trabajos filosóficos y culturales, los dejan pasar pero no por la libre, porque una parte de ellos sigue temiéndole a este perdedor de la Segunda Guerra Mundial; las cosas habrán cambiado bastante desde el 59, pero no por eso olvidan que en ese año Kojeve aseguró que el esnobismo japonés es mejor constatación del animal-humano de la posthistoria que el consumidor del *american-way*, y que tarde o temprano todos podían terminar japonizados (Esquirol, 1998).

Un signo inequívoco de que el entusiasmo con el que *Kimi no na wa* fue acogido en Occidente no está libre de afectadas reservas y de una incomprensión de fondo, lo podemos identificar en las dos cosas que fueron más enfatizadas por la prensa al hablar de la película: lo exitosa que fue y la idea de que Makoto Shinkai es “el nuevo Miyazaki”. Personalmente encuentro indignante (y algo racista) que más de un siglo de animación japonesa, de una industria que produce anualmente miles de contenidos, sea ignorado por “profesionales” que no se toman la molestia de desquitar su salario investigando para ir más allá de un comentario sobre dinero y Miyazaki. Hay por ahí circulando alguna que otra buena reseña, pero en su mayoría, los comentarios emitidos parecían haber sido pedidos al por mayor por la toda poderosa palabra de lo comercialmente aceptable. Desde la ignorancia y enfatizando lo insustancial, le dieron calificaciones automáticamente altísimas a esta película cuyos méritos fílmicos y narrativos no parecen haber analizado,

porque su preocupación no era realmente el valor artístico sino la consigna mercadotécnica de que los dibujitos japoneses vendan bien –pero dentro del corral– y de que la gente los relacione con un artista al que ya están acostumbrados.

Entre los fieles parroquianos de las tiendas de comics, revistas, comunidades y páginas de internet especializadas, esa reducción tiene efectos dispares y generalmente inofensivos: los *geeks* juiciosos simplemente la ignoran y hacen sus propias revisiones de la película, mientras que los pro-antis (hastados *nerds* de corazón frío y desdén hipsterizado que se hacen los listos tildando de sobrevalorada y moda de un día a una historia que no han visto) sólo se cuelgan de ella por un rato para tirar mala leche. Lo negativo de ese enfoque mediático se percibe más bien entre los fanáticos corte *otaku* –que saben todo y nada del anime– y el público carente de puntos de referencia que ve la película sólo por las calificaciones, pues en ambos se inserta o exagera la obsesión con los criterios de valor banales o mal entendidos, y esto afecta gravemente su gusto y su capacidad de interpretación. El punto de venta para la mayoría de las personas en esos dos sectores opuestos fue la comparación con Miyazaki, un director magnifico y raro –aunque no al grado de ser el único punto luminoso en el horizonte- entre miles de enajenados que viven para vender y consumir, y cuyo nombre, irónicamente, está siendo utilizado como etiqueta fetiche dirigida precisamente a esos enajenados.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. FILMAFFINITY.COM.

La industria del entretenimiento, y el propio estudio Ghibli, llevan años tratando de imponerle a alguien el mote del nuevo

- **Hilando un futuro narrativo**

Miyazaki. Un desatino muy hipócrita por parte de quien no titubeó ni un poco cuando la gente se enojó por su acertado comentario acerca de que el problema del anime son los *otakus* y que es necesario romper con su lógica de consumo que asfixia al arte, pero que ahora valida una estrategia que le conviene a esa lógica de consumo, sólo porque también es buena para su estudio. Tanto Miyazaki como Shinkai son apologistas del humanismo, el dialogo y las reflexiones filosóficas, pero tienen enfoques muy distintos, y basta con mirar esta imagen para darse una idea de ello: *El Viaje de Chihiro* de Miyazaki es una historia de *low-fantasy* que critica el descontrol y la falta de memoria a partir de la estancia de una chica en el mundo espiritual; mientras que *5 centímetros por segundo* de Shinkai es una obra que expone el dolor y la naturalidad de las separaciones humanas desde una perspectiva hiperrealista. La gente tendría que poder identificar que las personalidades, propuestas y estilos de estos dos artistas son claras y distintas porque los elementos que necesita para ello están en las películas; pero no lo comprenden porque los bombardean con la idea de que el anime tiene un solo representante por turno y de que en la oscuridad de la sala de cine todos los gatos son pardos. Este impulso a la confusión en nombre de lo que beneficia al mercado es un ejemplo muy significativo de las estrategias corporativas que usa el sistema global para lucrar con el fenómeno *otaku* y con el público no *otaku* que comparte su posmoderna incapacidad para relacionarse con las grandes narrativa que Hiroki Azuma (filósofo de herencia hegeliana que se ha vuelto referente de varios estudios literarios y culturales, pero ha sido muy ignorado en occidente) señala en su libro: *Otaku: los animales de la base de datos de Japón*.

Retomando la idea del esnobismo japonés como la expresión plena del animal posthistórico, el animal-humano, *Homo Sapiens*, extremadamente formalista cuyo deseo objetual lo mueve a separar la forma de sus contenidos no para transformarlos, sino para oponer esta forma pura a sí mismo y a los otros de Kojève (Prósperi, 2012), Azuma plantea que, en el mundo posmoderno del fin de la historia en el que vivimos, ya no se generan grandes narrativas integradoras (hilos temáticos profundos y de aplicación universal) porque ni creadores ni audiencias tienen un compromiso existencial con la historia o con la cultura. Ambos, son animales disgregados y hechos a la medida del mercado, que producen y consumen ingredientes englobados en enormes lis-

tas, o “bases de datos”, de elementos atractivos (en Japón se le llama a esto “Moe”) que se combinan según ciertos patrones de afectividad para cocinar pequeñas narrativas: éxitos comerciales que luego son retomados por los consumidores u otros autores en forma de “obras derivadas” —lo que Lyotard y Baudrillard llamaban “simulaciones” o “simulacros”— o refritos (un concepto más bien americano que no usa Azuma, pero que me parece muy ilustrativo). La forma en que el mercado trató de desviar nuestra atención de las narrativas de las películas de Miyazaki y Shinkai para hacer que nos concentremos en el discurso del “nuevo Miyazaki” es una derivación extrema de esto, pues están tratando de convertir a los mismos autores en elementos moe de la base de datos.

Azuma describe el consumo narrativo como una estructura de árbol en donde la gran narrativa es un tronco cuyas raíces pueden comunicarse con otras narrativas y cuyas ramas son cubiertas por una capa superficial de pequeñas narrativas consumidas por el lector. Por otro lado, el consumo de base de datos es una estructura de doble capa, donde el tronco de la gran narrativa queda tan oculto por la atomización de los datos que se pierde por completo para ser sustituido por infinidad de simulaciones, de pequeñas narrativas anárquicas que se recomponen según la apreciación moe del lector, formando una esfera deformada de simulaciones que, indiferentes al tronco narrativo, no pueden generar nada en sentido histórico, sino que se las pasan encerradas en su reproducción insustancial e incommunicante de datos tomados por la pura compulsión de la acumulación esnob. El ejemplo más conocido que da de esta sustitución del consumo narrativo por el consumo posmoderno y animalístico de datos disgregados es el caso del icónico *Neo Genesis Evangelion* del estudio Gainax, un mecha (género de robots gigantes de batalla) deconstructivo, lleno de personajes psicológicamente dañados y de nudos argumentales nunca resueltos, que jugó con la obsesión por los elementos moe (la sensualidad de las chicas, el dibujo hiperdetallado de la tecnología, y los símbolos judeo-cristianos) a un grado tan extremo que acabó por darnos uno de los finales de anime más discutidos del internet. Esta historia que, según Azuma, causó un síndrome narrativo del que nació el género *sekai-kei*, fue el oscuro epitome de la sensibilidad de los decepcionados de los 90’s que constataron, no uno, sino dos fracasos del mito del progreso histórico en un solo siglo: la derrota en la

- Hilando un futuro narrativo

Segunda Guerra Mundial –que estudiaban de forma obsesiva pero poco reflexiva en la escuela (hasta 1989 los gobernaba el mismo emperador que los arrastró a ese desastre y hoy lo hace su hijo)– y la ruptura de la burbuja inmobiliaria que coronaba el famoso “milagro japonés”. Esa generación vio masacradas sus posibilidades de confiar en los proyectos históricos modernos y después de ello, le tocó algo peor: una serie de tragedias naturales y hechos violentos que fracturaron su sentido de seguridad existencial. En el 1994, la secta Aum Shinrikyo realizó un ataque químico de gas sarín en la ciudad de Matsumoto; en enero del 1995 sufren el terremoto de Kobe; dos meses después la secta vuelve a atacar pero ahora lo hace en Tokio y deja 6 mil afectados (BBC redacción, 2016); el 29 de mayo de 2011 se da el sismo de Sendai, más fuerte que el de Kobe, y a esto lo sigue una oleada de incendios, un tsunami y dos contingencias nucleares (esos que dicen que los japoneses son fatalistas y ególatras porque hacen historias de desastres que “curiosamente” siempre pasan en Japón, tendrían que leer el desafortunado historial de la isla). Después de tanto golpe, la nación se volcó a la compra-producción de contenidos tipo “el fin está cerca”, “nuestro mundo es una mentira”, “¿quién vigila a los vigilantes?” y “perro come perro”, cuyo punto culmen fue el manga *sekai-kei: Saikano: Mi novia, el arma definitiva. La última canción de amor en este pequeño planeta* de Shin Takahishi, un romance entre dos adolescentes que comparten un diario y que tratan de construir un noviazgo en medio de una guerra nunca explicada que acaba con el mundo.

Al respecto de *Kimi no na wa*, Hiroki Azuma dijo que al ver esta película y *Shin Godzilla* (las dos representantes oficiales de Japón a nivel internacional del año 2016) tuvo la sensación de que estaba, no ante el inicio de algo, sino frente al cierre ambiguo (no necesariamente positivo, pero tampoco inminentemente malo) de la era dominada por los *otakus* desesperanzados y sin rumbo de las generaciones *Gainax* y *Sekai-kei* (Stimson, 2016). Es decir, que vio en ambos filmes la toma de los elementos estructurales que usaban las historias de vacío, soledad y muerte de los noventa y a principios del nuevo milenio, llevados a un lugar más cercano a las producciones de esta década (que tienden a ser argumentalmente más suaves, físicamente más *moe* y atmosféricamente más luminosas); pero la ruptura con el desaliento de ese tipo específico de *otaku*, no implica necesariamen-

te un cambio en el modelo de consumo. Los otakus fascinados por las tramas densas de los 90 eran igual de consumistas que las fanáticas de *Hello Kitty* porque comprendían muy poco de profundidad narrativa y realmente se relacionaban con ellas a partir del consumo de sus elementos y su traslación a otros ambientes. Si los *otakus* de entonces no supieron interpretar sus tragedias, ¿por qué los de ahora habrían de poder leer mejor sus comedias y romances? Sin compromiso narrativo no hay historia capaz de romper con la esfera del instante replicante.

Aunque coincido con Azuma en muchas de sus descripciones, no comparto su suspicacia tan desencantada respecto a los fans consumidores de datos, a las obras derivadas, al grado de ruptura que tenemos con los relatos integradores en el sentido moderno, ni a lo que están logrando en estos momentos los cineastas como Makoto Shinkai. La esfera del consumo instantáneo de pequeñas narrativas es a cada momento abierta y puesta en cuestión por las comunidades de “fans” autocríticos y metacríticos que juegan, tanto con su propia condición de espectadores emocionalmente comprometidos como con los elementos de la base de datos, para no caer en el fanatismo consumidor y posicionarse racionalmente frente a obras con las que sí sienten compromisos narrativos que les permiten leerlas en múltiples niveles y generar obras derivadas que no anulan a la gran narrativa, sino que, al contrario, le dan una nueva plataforma de proyección. La generación de historias capaces de penetrar en las raíces culturales de las grandes narrativas desde la reproducción y la recodificación de los elementos disgregados de lo popular no es algo nuevo; sólo es algo más complicado de hacer en este mundo global que hace más ambiguas las trampas del fariseísmo, la banalización y la charlatanería. Los buenos estrategias pueden sacar adelante esta lucha creadora si son inteligentes y genuinos, y, como dije al principio, me parece claro que Shinkai lo es.

“¿Apareció porque dormí pensando en él? Si su visita, sueñera yo, sueño era ¿Hubiera podido jamás despertar?” Waka de Ono no Komashi, poeta del periodo Heian (S.VII). La película, inicia hablando de la caída de las estrellas, dos voces hablan de ellas, se interrumpen por un *opening*. A media película, irrumpe este poema, lo corta otra canción –como si fuera el cambio de temporada de una serie, algo que no había visto antes en una película de anime, menos en una con tantos elementos tantas

- Hilando un futuro narrativo

veces vistos—. Muchos reseñaron la película y mencionan el poema; hasta donde he visto nadie menciona que, según la leyenda, la poeta que lo escribió prometió ser amante de un cortesano si la visitaba 100 noches seguidas (¿alguien más recordó *Cinema Paradiso*?); pocos han hecho la peculiar cronología de la cinta, así que menos han reparado en la interesante aparición de un 100. No he visto destacar a nadie *Todas las armas* de Chéjov ocultas a lo largo de la película, como el hecho de que el apellido del protagonista, Tachibana, significa enredadera de flores y es el nombre de un estilo de floristería Ikebana que se parece a la figura de un cometa cayendo. Ni me he topado tampoco con reflexiones sobre las delicadas referencias al sintoísmo que de principio a fin marcan la base filosófica de la obra. No es la séptima maravilla, pero es una historia con más reto del que aparenta. El sentido del humor, la velocidad, la preocupación por comunicarse de manera efectiva tanto con los neófitos del anime como los espectadores avezados en la materia (aunque estos prefieran obras más complejas del mismo Shinkai), todos estos son signos claros de que la vocación de *Tu nombre* es la del entretenimiento dirigido principalmente a los jóvenes. El director no ha tenido ningún reparo a la hora de admitirlo porque no hay vergüenza en ello: esto es entretenimiento *mainstream*, pero no en el sentido convencional de objeto simplón y chatarra.

Es una historia sobre las relaciones humanas, Shinkai no quiere poner una esnobista barrera de acceso a ella y el público; pero tampoco compromete sus líneas temáticas principales ni el camino largo hacia ellas. Desde su primera película, su forma ha sido el detalle y su tema el de la soledad y la posibilidad de romperla mediante la hilvanación de la intimidad. En esta ocasión eligió exponer esa idea desde la ficción especulativa y el misticismo, sobre un fondo de hermosa hiperrealidad. Para hablar de la seductora y artera hiperrealidad, Baudrillard recordaba “La lotería en Babilonia” de Borges, la virtualidad excelsa de un mapa tan perfecto que terminó por cubrir la tierra real y las personas tuvieron que caminar sobre él, trozando con su paso esa seductora reproducción que estaba cubriendo la verdad, bella simulación tratando de sustraernos del discurso. No me sorprende que Hiroki Azuma no retome esa explicación de Baudrillard para criticar la cinta, pues fue parco pero claro: no ve en ella un inicio sino una clausura. Tomando en cuenta el hecho de que el primer trabajo de Makoto Shinkai fue diseñar fondos para una

compañía de videojuegos, de que es un experto en virtualidades y simulaciones —sumersiones con las que mentalizan a los soldados cuando tienen que operar drones bombarderos y tanques— no es raro ser escéptico sobre lo que viene con estos directores.

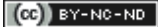
Pero confío en la capacidad de esta generación para abrir una nueva etapa narrativa. La hiperreal creación de la atmósfera no atomiza la experiencia, no sustituye al símbolo, ni aleja a la gente del mundo real, sino que al contrario, la está lanzando a él (van a ver los lugares exquisitamente reflejados en la animación). Les dio algo que los nuevos creadores están buscando más y más: la experiencia de su mundo actual, pero en intensa interacción con el mundo histórico y tradicional. La historia de amor no es sólo entre dos personas, el hilo rojo del destino hace de puente entre dos mundos que se extrañan aún antes de conocerse: el mundo del relato antiguo que quiere dinamismo y el mundo de la técnica que necesita serenidad. Amantes que requieren encontrarse para salvarlos a todos. El “Kushikamisake” que une a los enamorados es la bebida divinizada por el trabajo del individuo en pos de la purificación espiritual que genera una intimidad real. Esas intimidades que se encuentran son las tejedoras del “Musubi”, el concepto que a media cinta aparece para darnos la clave que une todo: los hilos del espíritu son los mismos que los de la realidad física y son también las cuerdas que dan su resonancia particular a esta película que, insisto: no es la mejor, pero promete futuro.

Referencias

- Azuma, H. (2009). *Otaku: Japan's Database Animals*. University of Minnesota Press.
- BBC Redacción. (8 de abril de 2016). Qué es Aum Shinrikyo: la apocalíptica secta japonesa que está resurgiendo en partes de Europa. *BBC Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160407_sociedad_secta_japonesa_pre-ocupa_europa_rusia_ac
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Kairós.
- Esquirol, J. M. (1998). *La frivolidad política del final de la historia*. Caparrós Editores.
- Miyazaki, H. (Director). (2001). *El Viaje de Chihiro* [Película]. Japón. Studio Ghibli, Tokuma Shoten, Dentsu Inc.

- Hilando un futuro narrativo

- Prósperi, G. (2012). *La cuestión del cuerpo en las filosofías de A. Kojève, G. Bataille, G. Deleuze y G. Agamben* [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Shinkai, M. (Director). (2007). *5 centímetros por segundo* [Película]. Japón. CoMix Wave Films.
- Shinkai, M. (2016). *Tu nombre* [Película]. Japón. CoMix Wave Films.
- Stimson, E. (09 de octubre de 2016). *Cultural Critic Hiroki Azuma: Shin Godzilla, your name. Signify End of an Age*. Anime News Network. <https://www.animenewsnetwork.com/interest/2016-09-10/cultural-critic-hiroki-azuma-shin-godzilla-your-name-signify-end-of-an-age/106281>
- Tomatore, G. (Director) (1988). *Cinema Paradiso* [Película]. Italia-Francia. Les Films Ariane, Cristaldifilm, TF1 Films Production, RAI 3, Forum Picture.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]  <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Fuentes de Imágenes

Sobreinterpretaciones

Apuntes en torno al cine experimental de Daniel Valdez Puertos:

Valdez Puerto, D. (2014, 28 de mayo.) *Encuentros Cercanos del Tercer Mundo - Todo lo sonoro se desvanece en el aire*. YouTube [Video]. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Wv18ncffdCA>

Valdez Puerto, D. (2023, 9 de diciembre). *Retrospectiva* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=X4xNqFfPKMw>

La historia de una época:

FILMAFFINITY. (1981). *Christiane F*. Dirección de Uli Edel [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film900076.html>

Kathryn Bigelow, lectora de Mark Boal:

FILMAFFINITY. (2020-2024). *Kathryn Bigelow* [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/name.php?name-id=583159940>

Revisiones

Surrealismo en México frente a la reificación:

FILMAFFINITY. (1965) *La fórmula secreta*. Dirección de Rubén Gámez [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film729454.html>

Ensueños nocturnos:

FILMAFFINITY. (1968). *La hora del lobo*. Dirección de Ingmar Bergman [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film451511.html>

FILMAFFINITY. (1968). *La hora del lobo*. Dirección de Ingmar

Bergman [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film451511.html>

Dos minutos en el infierno:

FILMAFFINITY. (2010). *El infierno*. Dirección de Luis Estrada [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film376081.html>

Resignificaciones

Angustia y absurdo:

FILMAFFINITY. (2022) *Todo en todas partes al mismo tiempo*. Dirección Dan Kwan, Daniel Scheinert, Daniels [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film506901.html>

Amores fugaces:

FILMAFFINITY. (1953). *Un verano con Monika*. Dirección Ingmar Bergman [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film253861.html>

Hilando un futuro narrativo:

FILMAFFINITY. (2016). *Tu nombre*. Dirección de Makoto Shinkai [Fotografía]. <https://www.filmaffinity.com/mx/film307521.html>