



CONFESIONES DE UN CINEASTA:
ABBAS KIAROSTAMI
O EL CINE COMO MENTIRA COTIDIANA

Akram Zaatari

La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 6 DE ABRIL DE 2025
NÚMERO 1570

*Anora, Pretty Woman
y otras representaciones*
Evelina Gil

*La música que llegó
para quedarse*
Rafael Aviña



Portada: Collage de Rosario Mateo Calderón.

CONFESIONES DE UN CINEASTA: ABBAS KIAROSTAMI O EL CINE COMO MENTIRA COTIDIANA

A finales del siglo anterior y principios del actual, el cine de Medio Oriente, y en particular el iraní, no sólo alcanzó amplio reconocimiento internacional sino que, de la mano de sus originales y muy propositivos autores, amplió los alcances formales y temáticos de la cinematografía en general. El realizador, guionista y productor –además de poeta, pintor y fotógrafo– Abbas Kiarostami fue fundamental en ese fenómeno. Autor entre otros filmes de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, *El sabor de las cerezas*, *Close up* y *A través de los olivos*, Kiarostami –fallecido en 2016– obtuvo los más altos reconocimientos por una obra que se enriquece con el paso del tiempo. Ofrecemos a nuestros lectores una entrevista hasta ahora inédita en español con el autor de *El viento nos llevará*, y completamos la propuesta con diversos acercamientos al arte cinematográfico, tanto del pasado reciente como del que se hace en los días que corren.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez

Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

PÁGINA WEB: <http://semanal.jornada.com.mx/>

TELÉFONO: 5591830300.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada. Editor responsable: Luis Antonio Tovar Soria. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2008-121817375200-107, del 18/XII/2008, otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título 03568 del 28/XI/23 y de contenido 03868 del 28/XI/23, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Editado por Demos, Desarrollo de Medios, SA de CV; Av. Cuauhtémoc 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, tel. 55-9183-0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 555355-6702 y 55-5355-7794. Distribuido por Distribuidora y Comercializadora de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 55-5541-7701 y 55-5541-7702. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.

► Fotograma de *Mad Men*.

LA MÚSICA QUE LLEGÓ PARA QUEDARSE... O EL AMOR ESTÁ EN CADA HABITACIÓN

Desde el conocimiento preciso y ordenado, pero también y sobre todo desde la nostalgia, ese “dolor del regreso”, con la música de Paul Mauriat (1925- 2006) como eje, este artículo recuerda, y acaso mientras lo hace tararea en silencio, las melodías que a mediados del siglo pasado se hicieron famosas en el cine, más otras que podían escucharse en prácticamente todas las estaciones de radio, pues “el jazz y la música instrumental y de películas eran algo más que sutilezas y rarezas musicales, eran atmósferas sonoras”.

Para aquellos y aquellas que amé, amo y amaré siempre.

Hace pocas semanas se cumplieron cien años del nacimiento de Paul Mauriat, músico, compositor y arreglista francés totalmente desconocido para las nuevas generaciones, que no sólo marcó una

época con su estilo ligero, meloso, romántico y popular en un contexto en el que prevalecían las grandes orquestas, las cuales no sólo tuvieron un impacto mayúsculo en las estaciones de radio de los años sesenta y setenta, sino que en su momento e incluso hoy en día, el cine y la televisión siguen trayendo a la memoria sus pegajosas melodías no exentas de instantes bellos y evocadores.

Las interpretaciones de Mauriat compartían espacio con decenas de excepcionales arreglistas y líderes de exitosas agrupaciones musicales de la época, como: Los Anillos de Bronce, Henry Mancini, Burt Bacharach, Ray Conniff, Hugo Montenegro, Roger Williams, Percy Faith, Frank Pourcel y muchos más.

Nacido en Marsella, en marzo de 1925 y fallecido en noviembre de 2006, Paul Mauriat empezó a tocar el piano desde los cuatro años y a los diez ya estaba inscrito en el Conservatorio de Marsella. Con diecisiete años de edad tenía su propia banda de jazz y música popular, con la que logró convertirse en director musical de cantantes de excepción de ese momento, como Charles Aznavour y Maurice Chevalier. Su composición “Mi credo” fue un éxito en la voz de Mireille Mathieu y, en 1967, su versión instrumental del tema compuesto por André Popp y Pierre Cour, “L’amour est bleu” (el amor es triste), vendió más de dos millones de discos.

Incluso, en la película española-mexicana *El golfo* (1968), dirigida por Vicente Escrivá y con múltiples locaciones en Acapulco, “El amor es triste” es interpretada por su protagonista, el cantante español Raphael en su papel de Pancho, simpático “nativo” acapulqueño que conquista a una turista estadounidense (Shirley Jones) acosada por *playboys* latinos sin escrúpulos, interpreta-

Rafael Aviña



► Fotogramas de *Buenos muchachos* y *Los Soprano*.

dos entre otros por Pedro Armendáriz Jr., Héctor Suárez, Gregorio Casal y Gilberto Román.

En Estados Unidos la versión de Mauriat de “El amor es triste” no sólo fue la número uno en las listas de popularidad por varias semanas, sino que ese mismo tema apareció en decenas de series de televisión y en algunas películas; es el caso de dos episodios de *Los Simpson*, en la teleserie *Millennium*, interpretada por Lance Henriksen como un exagente del FBI con la capacidad de conectar con la mente de terribles psicópatas. El tema también aparece en la temporada 6 episodio 5 de *Mad Men*, serie ambientada en una agencia publicitaria neoyorquina en los años sesenta, con Jon Hamm como arrogante y seductor director creativo de una exitosa firma que oculta un secreto de personalidad.

En la década de los setenta Paul Mauriat tuvo varios *hits* como “Y morir de placer”, que era el tema que se escuchaba al inicio de cada uno de los 760 capítulos de la telenovela mexicana *El amor tiene cara de mujer*, con Silvia Derbez, Irma Lozano, Irán Eory y Lucy Gallardo, dirigida por Fernando Wagner. Con éste, otros más como “Penélope”, “Canción para Anna”, “Esos fueron los días” o “Mamy Blue”. No obstante, su tema “Chariot”, compuesto en 1961 junto con Frank Pourcel, se trastocó en un fenómeno musical cuando la cantante estadounidense Little Peggy March la grabó en 1963 bajo el nombre de “I Will Follow Him” y que fuera un momentáneo éxito en México en voz de Enrique Guzmán: “Yo te seguiré”. Por cierto, “Chariot” y “I Will Follow Him” han sido escuchadas en decenas de películas y series televisivas, como la cinta italiana de *sketchs Nadie engaña a una mujer*, *Buenos muchachos*, *Cambio de hábito (1 y 2)*, *Pequeños secretos* o *Los Soprano*, incluso en el polémico mediometrage de Kenneth Anger: *Scorpio Rising* (1963), sobre un grupo de motociclistas nazis y homosexuales que fuera influencia de Lynch y Scorsese.

No obstante, mi tema favorito de Mauriat de aquellos años setenta es “El amor está en cada habitación”, una pieza instrumental que tiene la fuerza, la melancolía y la nostalgia de esa época y que engloba en su totalidad toda aquella *música que llegó para quedarse*; una canción que formó parte de un ecosistema emocional de varios de los que fuimos niños y/o adolescentes de aquel instante extraño, ingenuo y agridulce.

La música era esencial

TAL VEZ A mediados de 1974 o al inicio de 1975, con catorce o quince años, acepté un trabajo raro y en suma rutinario que, sin embargo, fue una labor que desbordó mi imaginación de una manera insólita y que compartí en un inicio con mis hermanos Javier y Antonio. No teníamos un turno fijo, a veces íbamos juntos, a veces cada uno tomaba el horario que más le gustaba o convenía. Podíamos empezar muy temprano o incluso en la

noche. El asunto era que en un dúplex semivacío de Villa Coapa que sólo contaba con dos mesas de madera muy amplias, una en cada recámara y algunas sillas, teníamos la misión de cortar unas láminas de papel couché y colocarlas dentro del marco de unos cuadros de plástico que simulaban molduras de pasta de madera muy elaboradas. Se trataba de cientos de reproducciones de pinturas de artistas famosos, empezando por la mismísima *Gioconda*. Aquellas copias las insertábamos dentro del marco que cerraba a presión, encapsulando a Velázquez, Chagall, Klimt, Miguel Ángel, Vermeer, Rembrandt, Van Gogh, Monet y muchos más, quizá ni siquiera conocidos. Láminas que incrustábamos en esos *marquitos furrís*, como les decía mi madre, y que se vendían en ferias, mercados fijos o sobre ruedas, y sobre todo en provincia. Nuestra cuota mínima era de unos 250 cuadros por turno. No recuerdo cuánto nos pagaban pero era una absoluta miseria: ¡centavos por cuadro!

Cuando compartía el espacio con mis hermanos platicábamos, reíamos o escuchábamos música. Justo era eso lo que me ayudaba a concentrarme cuando me encontraba ahí solo. Evoco la presencia de una radio color rojo que se conectaba a la toma de corriente, al tiempo que intentaba descifrar e incluso buscar más tarde en las enciclopedias de mi casa las pinturas que recortaba. No sólo eso: echaba a andar la fantasía e imaginaba centenares de historias y escenas que intentaba plasmar después en un cuaderno. Concebía en mi cabeza pequeños argumentos cinematográficos o relatos y pasajes novelados que, según yo, en un futuro próximo o lejano, desarrollaría. Visualizaba para mí un promisorio futuro literario o filmico acompañado de alguna golosina, fruta, sándwiches o tortas que mi hermosa madre me obligaba a llevar. Pero, sobre todo, lo que más evoco son aquellos temas musicales de Mauriat y otros más. Antes de alcanzar la adolescencia advertí que la música me era esencial para imaginar, escribir, trabajar. Incluso, la música también resultó primordial para mi despertar sexual.

Ahí, en la soledad y el silencio de ese dúplex de Villa Coapa, al tiempo que separaba con sumo cuidado en una guillotina cientos de láminas para colocarlas más tarde en aquellos endeble cuadros de plástico, mis oídos, mi cabeza, mi cuerpo, mi alma entera, se estremecía con estaciones y programas como Radio Trece, “lo más selecto de la música popular y lo más popular de la música selecta”, o Radio 6:20, “la música que llegó para quedarse”. En el 1290 del cuadrante de amplitud modulada me deleitaba con *Anatomía de un LP*,

o *Las 13 grandes de Radio 13*. Y en el 6:20, también de AM, me emocionaba oír aquel tema de la película de James Bond, *Desde Rusia con amor*, o “Caminando desde Regio”, del *soundtrack* de *Shaft*, que utilizaban como cortinillas musicales.

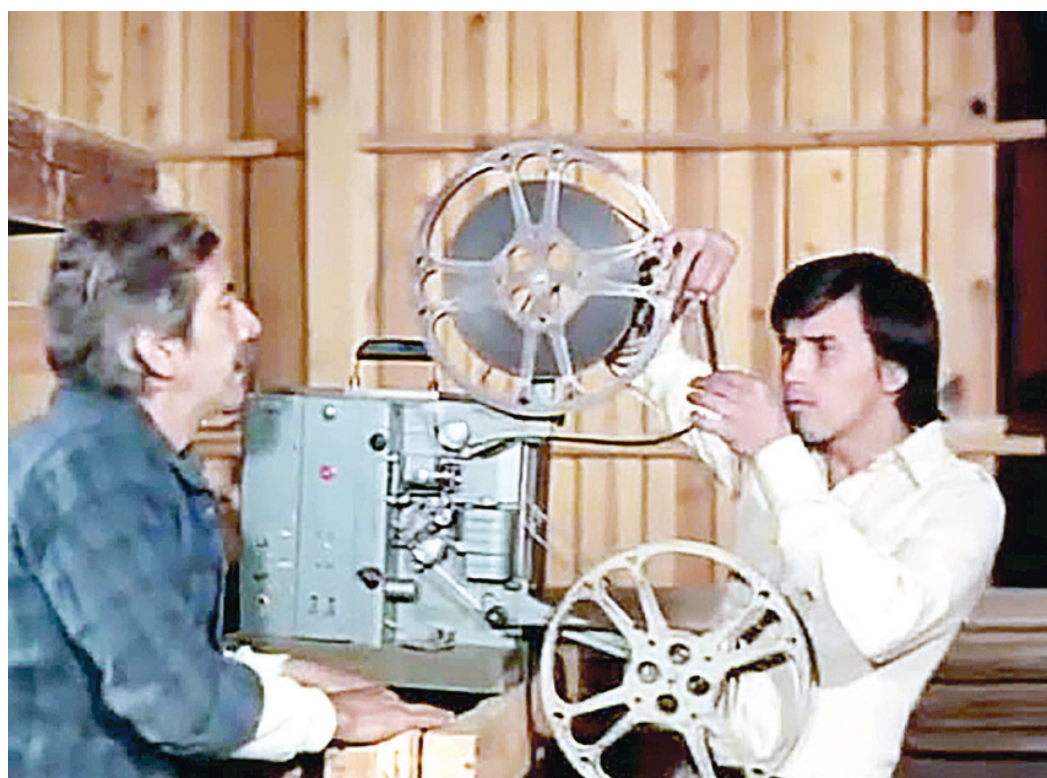
Mis emisiones favoritas eran *El directorio de la música que llegó para quedarse*, *Gracias por el recuerdo* y *Las que llegaron al Hit Parade*. Mi cerebro y mis oídos se colmaron de los sonidos y el estilo de Stanley Black, Frank Pourcel, Paul Mauriat, Los Anillos de Bronce y su tema “Senza fine”, Al Caiola, Lalo Schiffrin, Ennio Morricone, John Barry, Isaac Hayes, Elmer Bernstein y otros, así como varios de los creadores del *bossa nova*: Antonio Carlos Jobim, Joao y Astrud Gilberto, Vinicius de Moraes, Marcos Valle, Eumir Deodato, Sergio Mendes y su ritmo cadencioso y romántico que compartía con mi tío Carlos.

Atmósferas sonoras

OTRO DE LOS programas que aún reverberan en mi cabeza era *Panorama del jazz*, de Radio Universidad, en la banda de frecuencia modulada, que transmitía desde la torre de Rectoría en Ciudad Universitaria. Así pude acceder a personalidades como Miles Davis, Charlie Parker y John Coltrane, a Toots Thielemans, Clifford Brown, Lee Morgan, Stanley Clark, Coleman Hawkins, Bill Evans, Thelonious Monk, Wayne Shorter, Dave Brubeck, Wes Montgomery o Pat Martino... el jazz y la música instrumental y de películas eran algo más que sutilezas y rarezas musicales, eran atmósferas sonoras que me envolvían y estimulaban la imaginación y los sentidos.

Sin embargo, cada vez que escucho la versión de Mauriat de “El amor está en cada habitación”, no puedo evitar que se me llenen los ojos de emoción y sentimiento, y recuerdo entonces a ese adolescente que era yo, guarecido bajo aquellas paredes desnudas donde no había un solo cuadro a pesar de los miles que fabricábamos. Ese tema me provoca una mezcla de alegría, tristeza y nostalgia. A veces imagino que me gustaría desafiar las leyes el tiempo y el espacio y abrazar a ese adolescente y advertirle que la vida no es fácil, que perdonar y ser perdonado es un privilegio, y prevenirlo de algunas acciones para cambiar su destino. Por desgracia, como eso es imposible, sólo me queda estrecharlo profundamente desde la memoria lejana mientras suena distante “El amor está en cada habitación” y los ecos de Radio 6:20 o de *Las 13 grandes de Radio 13* y susurrarle al oído que, pese a todo, la vida vale la pena con todos sus errores y sus noblezas ●

JUAN ANTONIO DE LA RIVA. LUGAR DE NACIMIENTO: EL CINE



Fotograma de *Vidas errantes*.

Relato en tercera persona omnisciente de la trayectoria a la vez vital y profesional de un cineasta mexicano, Juan Antonio de la Riva (Durango, 1953), autor de cortos y largometrajes reconocidos dentro y fuera de nuestro país, tales como *Polvo vencedor del sol* (1979, corto), *Vidas errantes* (1984, corto), *Pueblo de madera* (1990) *El gavián de la sierra* (2000) o *Érase una vez en Durango* (2010), entre otras obras. Un innato soñador de y con la pantalla que al parecer no tenía de otra más que, por fortuna, ser cineasta.

Rebobinas los recuerdos como un viejo celuloide en los carretes. Zumba en la penumbra de un ayer, remoto e insistente. Proyectas y compartes un breve repaso de tu vida. Imaginas a tus padres viajar por primera vez a la sierra, invitados a hacerse cargo del cine Alameda en San Miguel de Cruces, acomodar sus pertenencias y su lecho, durante dos meses, detrás de la pantalla. Ellos, con tus hermanos mayores, Guillermo y Estela antes de que don Antonio comenzara la construcción de una casa para la familia, donde habrías de nacer tú, el más pequeño de los tres hermanos. Te preguntas si fuiste concebido en esa parte oculta del cine. No sabes en qué momento de tus primeros años, pero enfocas a tu madre, Esther, sentada del otro lado del público, viendo películas desde otra perspectiva, mientras juegas o te quedas dormido en sus brazos, hipnotizado por el destello y el brincoteo de luces e



► Juan Antonio de la Riva. Foto: La Jornada/ David Hernandez.

imágenes en el envés de la pantalla. El siseo de la cinta y el rumor del proyector fueron tus canciones de cuna.

Arribaste a San Miguel el 21 de diciembre de 1953, casi como un regalo de Navidad para tus padres y tus hermanos, en esa época del año, cuando descienden las temperaturas y el frío congela el agua y el rocío escarcha en la tierra y en la yerba, para luego elevarse en una niebla suave, animada por el tibio sol de las mañanas. Entran y salen los públicos de la sala, aparecen y desaparecen los personajes de película en un pueblo y un cine de madera. El incendio del Alameda es una huella indeleble en la memoria. Revives la visión de las llamas desde tu casa, a unos metros del galerón de madera. Como bestia enfurecida, el fuego se agigantaba y se retorció para convertir el cine en cenizas. Una y otra vez el episodio habría de visitarte a lo largo de tu vida. La tristeza familiar ante la pérdida del inmueble, que ya le había sido traspasado a tu papá, la desolación y la orfandad de los lugareños, porque en San Miguel sólo había tres sitios de entretenimiento colectivo: los bailes, la iglesia y el cine.

Tu padre anduvo con el semblante ensimismado los primeros días, luego lo cambió por una actitud resuelta. Se fue a Durango y a Torreón en

busca de un proyector de 16 milímetros y con éste reinició las funciones de cine en sitios improvisados y en rancherías escondidas. El Gimnasio, un salón localizado en el pequeño aeropuerto de San Miguel, fue el primer sitio donde los cinenautas de la sierra volvieron a echar a volar la imaginación y la extrañeza. Desde entonces, cualquier cuarto o carpa en la inmensidad de las montañas habría de convertirse en un salón de cine.

No pasó mucho tiempo para que el dueño del aserradero, Fernando Núñez, le propusiera a tu padre construir en sociedad un nuevo cine Alameda, pero ahora de ladrillo y cemento, junto a la Escuela Miguel Hidalgo, donde ya existían los cimientos para construir un teatro, que se pretendía que fuera cine también, pero nunca avanzó. Tu padre había adquirido para entonces dos proyectores de 35 mm y requería los servicios de un especialista. Para ello vino el tío Joaquín Tamayo, medio hermano de don Antonio, experto en instalación de equipos cinematográficos. Trajo con él a don Luis Calzada, padre del pintor José Luis Calzada, para realizar los trabajos de carpintería. Muy pronto, éste habría de convertirse también en proyccionista itinerante de películas por otros rumbos de Durango.

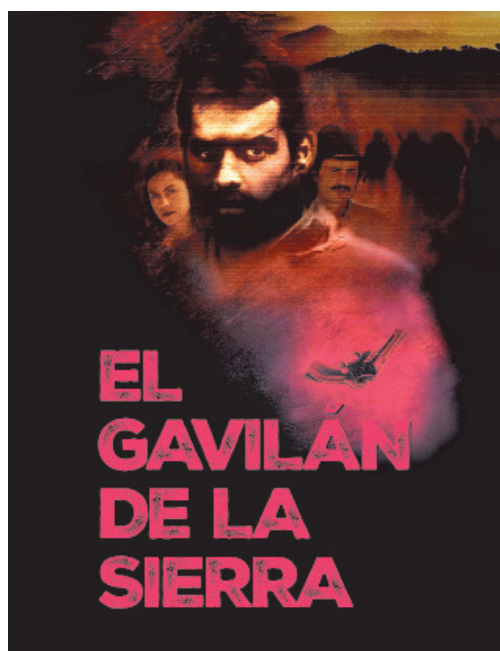
Tenías once años cuando el Alameda renació de sus cenizas y comenzaste a auxiliar a la familia en la dulcería, en la taquilla, o recogiendo boletos a la entrada. Pero, sobre todo, lo que más disfrutabas era estar al lado de tu padre ayudando en la sala de proyección. Tu infancia transcurría de manera divertida y plácida en San Miguel, que vivía un auge maderero. Tus hermanos ya estudiaban en la capital del estado, pero imaginabas que podrías permanecer más años en el pueblo. Tu padre fue tajante, debías marcharte de San Miguel. Los muchachos de allí, después de la primaria, se convertían en niños obreros y enseguida en padres adolescentes. Para él, lo mejor que podía heredarles, a falta de bienes materiales, era la educación y la libertad de elegir su destino. A lo largo de los años fuiste descubriendo que su carácter enérgico encubría la ternura de tu madre, que se encerraba cada vez que uno de sus hijos partía. Las funciones en el Alameda se mantuvieron vigentes hasta 1986, cuando falleció tu padre.

En 1967 ingresaste a la Secundaria Benito Juárez en Durango. No hubo vacaciones que no regresa-

José Ángel Leyva



Polvo vencedor del sol, 1979.
Pueblo de madera, 1990.



ras a San Miguel a ayudar a tus padres. En breve te convertiste en visitante consuetudinario de las seis salas cinematográficas de la ciudad; devorabas las funciones vespertinas o nocturnas de tres películas. Tu tía Josefina estaba tranquila de saber que tu vicio era ver cine hasta altas horas de la noche. La cartelera era inagotable. De hecho llevaste el registro de películas por año, un promedio de 250. Así fijaste tu atención en los créditos y te familiarizaste con los fotógrafos, los productores, los escenógrafos, los actores y sobre todo con los directores, a quienes aprendiste a reconocer. Cuando había películas dirigidas por Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Alfredo B. Crevenna o Alberto Mariscal, apostabas por su calidad, prometían buenos resultados dramáticos o divertidos. Fue por ello la necesidad de buscar interlocutores para intercambiar puntos de vista sobre las obras y ejercer una vocación crítica y sapiente que sospechabas que ya había germinado en tu cerebro. Aunque demorado, el suplemento cultural de *El Heraldo de México* era un faro en el desierto, porque allí leías las críticas de José de la Colina.

Cuando te preguntan cómo hiciste para salirte de ese círculo de creadores locales, con mucho talento pero sin miras de futuro, piensas que mucho tuvo que ver la convicción paterna del compromiso, la disciplina y la determinación para hacer las cosas, pero sobre todo con su intuición de que el conocimiento te puede salvar del conformismo. Un día tu hermano Guillermo, quien era amigo del artista José Luis Calzada y de José Rodríguez, *el Rolo*, actor de



La tristeza familiar ante la pérdida del inmueble, que ya le había sido traspasado a tu papá, la desolación y la orfandad de los lugareños, porque en San Miguel sólo había tres sitios de entretenimiento colectivo: los bailes, la iglesia y el cine.

cine, te llamó para decirte que en Ciudad de México había una escuela de cine. Estabas persuadido de que eso era lo que buscabas, ese era tu camino. En Durango, a pesar de tu amor por la ciudad, no lo hallarías, aunque le llamaran pomposamente la Tierra del cine, pues en realidad se reducía a una oferta de locaciones y no de producción ni enseñanza. No obstante, algunos de tus amigos, como Alberto Tejada, tuvo acceso a las filmaciones y sabía cómo escribir y resolver los guiones, cómo editar y narrar una historia. Otros, del grupo Raíz, como Norma Pulido, Carlos Luján, Jesús Nevárez Pereda, Juan Manuel Luévanos, Ricardo Uribe, *el Chileno*, el único priista del grupo de izquierda y quien perdió la vida entre las ruinas del Hotel Regis en el terremoto de 1985, o Edgar Mijares, tu mejor amigo, que murió muy joven años antes, no estaban dispuestos a renunciar al terruño, cuajado de cielos y quimeras.

El último caballero

CUANDO ERAS ESTUDIANTE en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), tuviste la fortuna de trabajar como asistente de Jaime Humberto Hermosillo, quien confiaba mucho en tus opiniones. Lo hacías tan bien que pensaste en ser asistente de Alberto Isaac, a quien mucho admirabas por la sencillez y precisión de sus filmes, pero Hermosillo te preguntó si lo que deseabas era ser un buen asistente o un director con criterio propio. Era obvia la respuesta y vino acompañada por tu premio al

mejor cortometraje de ficción, en Lille, Francia, y un Ariel en México, por tu cortometraje *Polvo vencedor del sol*, tesis con la que te titulaste en el CCC y que filmaste en tu pueblo natal. Tu padre aún alcanzó a saborear ese reconocimiento y dentro de su parquedad esbozaba una sonrisa de satisfacción.

Vidas errantes le dio continuidad a tu narrativa regional, a tu necesidad de responder a tu experiencia de espectador. Recuerdas la reseña escrita por un poeta de tu tierra, Edmundo Soria, luego de ver ese filme: "Salí del cine sintiéndome alegre y sintiéndome bueno", y piensas que algo similar sucedió con *Pueblo de madera*, porque son relatos de vida, aunque algunos piensen que te inventaste las locaciones y los personajes, o es falso que algunos niños se hablan de usted. Pero es así, el usted es una forma íntima, afectiva, de establecer un vínculo muy personal y los niños juegan con esa complicidad de adultos. Por eso, cuando terminaste de filmar *Pueblo de madera* y fuiste a ver *Cinema Paradiso* encontraste muchos rasgos de tu cine en esa obra de Giuseppe Tornatore, y en la oscuridad dejaste que las lágrimas fluyeran sin recato, porque tú también te sentías alegre y bueno en esa sala.

Pero no todo ha sido miel sobre hojuelas. Para filmar *El gavilán de la sierra* o *Érase una vez en Durango* has tenido que filmar películas comerciales, con la promesa casi siempre incumplida de financiar tus obras. Por el contrario, realizar proyectos ajenos, pero de calidad, como *Obdulia* (1987), con un guión de Arturo Villaseñor, o *Elisa antes del fin del mundo* (1997), guión de Paula Markovitch, o la serie televisiva *La hora marcada*, ha sido no sólo placentero sino una oportunidad de seguir aprendiendo y poner en práctica tu oficio.

Pero es cierto, siempre regresas al terruño. Has hecho dos intentos de vivir allá con la intención de estar al lado de tus hijos, producto de tu primer matrimonio. Tanto te atrae la luz de Durango que sólo has vivido con mujeres de tu tierra. En el fondo sigues siendo ese muchacho preocupado por los problemas sociales que andaba para arriba y para abajo con su camarita superocho, vestido con sus conjuntos vaqueros de pana, las botas bien lustradas, la melena lacia, ahora canosa, peinada indefectiblemente. Pancho Sánchez, tu entrañable amigo, crítico, erudito y guionista, solía decir que los buenos directores responden a sus obsesiones, y que en tu caso te fuiste de Durango, pero Durango nunca se fue de ti. Por eso, tal vez, Guillermo Buigas, actor y escenógrafo argentino, afirma que eres el último caballero del cine, el último en darle trato de usted a la gente, de los pocos que nacieron en el cine ●

ANORA, PRETTY WOMAN

Y OTRAS REPRESENTACIONES DE LA PROSTITUCIÓN



La reciente y multipremiada película *Anora*, de Sean Baker, detona las reflexiones de este ensayo sobre los filmes cuyo personaje principal es la relación a veces amorosa entre una trabajadora sexual y un improbable cliente, vínculo que propicia historias que van de la fácil romantización hasta la expresión de su inevitable complejidad o la denuncia y condena de la prostitución, entre ellas y con intenciones muy distintas, por ejemplo, *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) y *Adiós a Las Vegas* (Mike Figgis, 1995).

Evelina Gil



▲ Fotogramas de *Anora*.

Subrayo una postura ética antes de proseguir: como toda feminista formada antes del siglo XXI, finales del XX, en mi caso, enfrente un discurso subvertido y desdibujado de lo que solía defender. Una cosa es exigir protección, alternativas y respeto a los derechos humanos para mujeres cis o trans a quienes las circunstancias orillen a ejercer la prostitución, y otra, muy irresponsable, hablar de las trabajadoras sexuales como si llevaran vidas normales y hasta motivadoras, cosa que tanto Mikey Madison como Sean Baker hicieron al recibir sus respectivos premios Oscar, esa ruleta política embozada de premios a la calidad artística, el pasado 2 de marzo. Ahora bien, hastiada de la machaconería de quienes afirman que *Anora* es un *remake* de *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), cosa que sólo es posible afirmar si son sus únicos referentes, procedo a explicar que lo único en lo que claramente coinciden es en que sus protagonistas no tienen un proxeneta al cual rendirle cuentas y son dueñas y soberanas de sus cuerpos, cosa que en la vida real es la excepción y no la regla. Restringiéndome al cine, abordaré otras películas que tocan el tema que muchos y muchas podrían, asimismo, comparar con las del propio Baker, cuyo cine, y eso lo ignorarán también quienes vinculan *Anora* con la cinta de Marshall, es en sí mismo un género sobre los albueros del trabajo sexual.

Anora o Anni es “bailarina exótica”. Vivian (Julia Roberts) es callejera. Anni no tiene planes a futuro, se limita a vivir el momento. Vivian sueña con estudiar en la universidad y reserva el fruto de su trabajo para ese fin. Anni pasa gran parte de la trama completamente drogada. Vivian tiene dos reglas de oro: no besar en la boca y no drogarse. Iván (Mark Eydelshteyn), heredero de oligarcas rusos, es un imberbe de veintiún años y cincuenta kilos que gasta el dinero de sus padres en drogas, sexo y videojuegos, y contrata en exclusividad a Anni por encontrarla idónea para compartir estas tres aficiones. Edward Lewis (Richard Gere) es un atractivo magnate en sus

cuarenta que encuentra tan graciosa a Vivian que la contrata para acompañarlo durante un tiempo, y en el ínter juega a Pigmalión, enseñándole a vestir y expresarse con corrección. Sí: *Pretty Woman* es la *Fair Lady* de los años noventa. *Anora* no tiene un final feliz (sus últimos veinte minutos la rescatan de ser una hilarante *sitcom*); *Pretty Woman* sí, y muy romántico. Si acaso existiera otra posible coincidencia sería lo entrañables que resultan los personajes de Igor (Yura Borisov) y Barney Thompson (Héctor Elizondo) en su calidad de ángeles guardianes de nuestras respectivas heroínas.

Prostitutas enamoradas (de ficción)

SI EL LECTOR hace una búsqueda en Google de “películas sobre prostitutas enamoradas” le serán arrojados tantos resultados como si busca “Taylor Swift”. Aunque no abunden en la vida real, existen casos de sexoservidoras que se enamoran de un cliente y son plenamente correspondidas. Esto no vinieron a descubrirlo Garry Marshall ni Sean Baker, ni siquiera Alexandre Dumas, aunque Iván, insisto, sólo cree estar enamorado de *Anora* mientras dura el efecto del Tucibi. Existen películas altamente verosímiles, que, sin rozar siquiera la cursilería, abordan estos enamoramientos que no tendrían por qué ser patologizados ni motivo de escarnio: Jane Fonda recibió su primer Oscar interpretando a una prostituta de nombre Bree Daniels en *Klute* (Alan J. Pakula, 1971), y que en Latinoamérica recibió el ridículo título de *Mi pasado me condena*, donde acepta colaborar con un honesto detective que lleva el nombre de la película (Donald Sutherland) y, en camino a la arriesgada resolución del caso, se enamoran apasionadamente. Otra actriz oscarizada por caracterizar a una dama de la vida fácil (que es la más difícil) y, según mi criterio, la que más magistralmente lo llevó a cabo, fue Elizabeth Shue en el papel de Sera en *Adiós a Las Vegas* (Mike Figgis, 1995), donde también Nicolás Cage obtuvo

el Oscar a mejor actor, único suyo a la fecha pese a su gran capacidad actoral. Inspirada en una novela de John O'Brien, este filme nos enfrenta a dos personajes absolutamente corrompidos y sin nada que perder. Sera, de hecho, es violada tumultuariamente y casi asesinada por unos adolescentes que se niegan a pagar su servicio, en una escena que no es posible comparar con la de *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002) sólo gracias a su brevedad. En el caso específico de Ben (Cage), quien solía ser un escritor exitoso antes de que el alcoholismo arruinara su creatividad, está resuelto a acabar con su propia vida entregándose a una borrachera sin tregua. Para llevar a cabo su propósito contrata a Sera, quien, más que complacerlo sexualmente, termina por asistirlo en sus *deliriums tremens* e incluso intenta convencerlo de dar marcha atrás. Son tales las semejanzas entre ellos que terminan enamorados, lo cual no basta para convencer a Ben de recular ni a Sera de abandonar el oficio tras el fatal desenlace.

En este apartado (que podría ser infinito) me permito incluir una película que corrió con algo de mala suerte, quizá por promoverla como "cristiana"; inspirada en una novela "rosa" (la entrecornillo porque es poco lo que tiene de rosa) que, a su vez, retoma un episodio bíblico escasamente conocido sobre un hombre santo llamado Oseas, que se enamora de la prostituta más solicitada de Israel, Gomer, y se casa con ella a sabiendas de que será incapaz de serle fiel. *Redeeming Love* (D.J. Carusso, 2022), también un *western*, aborda la historia de Sarah/Angel, hija ilegítima de un hombre rico y respetado que termina por abandonarlas a ella y a su madre. Para subsistir y alimentar a su niña, la mujer se somete a las más degradantes formas de prostitución. Muere dejando en orfandad absoluta a Sarah, quien es prostituida desde los ocho años (estos detalles se exponen de manera gráfica) y pasa de un esclavista a otro, adquiriendo un seudónimo muy acorde a su aspecto, Angel, y convirtiéndose en la más cara y deseada mujerzuela de un pueblo minero. Un joven de nombre Michael Osea (que en su apellido lleva implícito el nombre bíblico) se enamora al verla pasar por la calle, custodiada por un matón, y se propone casarse con ella, aunque tenga que comprarla a precio de oro. Aunque el final es altamente convencional, durante gran parte de la película vemos a Angel (Abigail Cowen) siendo sometida a los más terribles ultrajes, incluido un aborto forzado. En una escena se le ve prestar servicio a su propio padre, que, por supuesto, no es capaz de reconocerla, pero ella sí a él. Éste se suicida cuando Angel misma le revela que ha fornicado con su propia hija.

Cabiria, Malena et al.

NO TODAS LAS películas sobre prostitutas son idílicas ni ofrecen redención para sus protagonistas, aunque muchas presentan actuaciones conmovedoras y convincentes que hacen historia. Un reciente re-visionado de *Las noches de Cabiria* (Federico Fellini, 1957) me permitió adorar a Guilietta Masina, mujer bajita que no se ajusta a los estándares de belleza de su época; se rehúsa a emplear tacones y aparece con calcetines y sandalias. Pensé en Cabiria como madre de *Pretty Woman* y abuela de *Anora*, cometiendo el mismo error que vengo criticando. Cabiria es callejera como Vivian y bravucona y malhablada como Anni. A Cabiria le ocurren cientos de cosas, muy malas y muy buenas. Empieza siendo cruelmente abandonada y robada por su chulo, y al poco



Anora o Anni es "bailarina exótica". Vivian (Julia Roberts) es callejera. Anni no tiene planes a futuro, se limita a vivir el momento. Vivian sueña con estudiar en la universidad y reserva el fruto de su trabajo para ese fin. Anni pasa gran parte de la trama completamente drogada. Vivian tiene dos reglas de oro: no besar en la boca y no drogarse.

tiempo, en un formidable golpe de fortuna, se topa con un afamado actor que solicita su compañía. Pero el sueño dura un par de horas pues la examante arrepentida y muy celosa del galán regresa en ese preciso instante y Cabiria habrá de ocultarse en un baño de mármol durante el resto de la noche. Cabiria, con todo y sus momentos de caótico humor (un poco como *Anora*), oscila entre la resiliencia y la tragedia, cosa que no sucede ni con Anni (rota al final) ni con Vivian (negada a doblarse incluso cuando su sueño parece cancelado). *Dos mujeres* (Vittorio De Sica, 1960) sigue el periplo de una madre viuda y su hija de doce años durante la segunda guerra mundial que, tras una serie de vicisitudes, son violadas tumultuariamente por unos Goumiers (soldados franceses). El evento resulta particularmente traumático para la niña (Eleonora Brown) que, al sentir que ha perdido su inocencia y, con ella, su valor como mujer, se prostituye, primero, por unas medias de seda, hasta que Cesira, la madre (Sophia Loren), la descubre y la convence de acompañarse mutuamente en la reconstrucción de su dignidad. Los escenarios de guerra hacen del trabajo sexual una alternativa casi única para la sobrevivencia de las mujeres. Ahí tenemos a *Malena* (Giuseppe Tornatore, 2000), donde el personaje titular, una melancólica viuda bellamente interpretada por Mónica Bellucci, pasa de ser la mujer más envidada y deseada por



▲ Fotogramas de *Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990 y *Adiós a Las Vegas*, Mike Figgis, 1995.

su extraordinaria hermosura, a una orillada por hambre a capitalizar lo único que posee (su físico), aunque ello implique ponerse en manos de quienes la veían como algo inalcanzable, en lo sexual para los hombres y modelo imposible de emular para las mujeres, quienes encuentran un justificante moral para destruirla en una de las escenas más insoportablemente crueles que he visto.

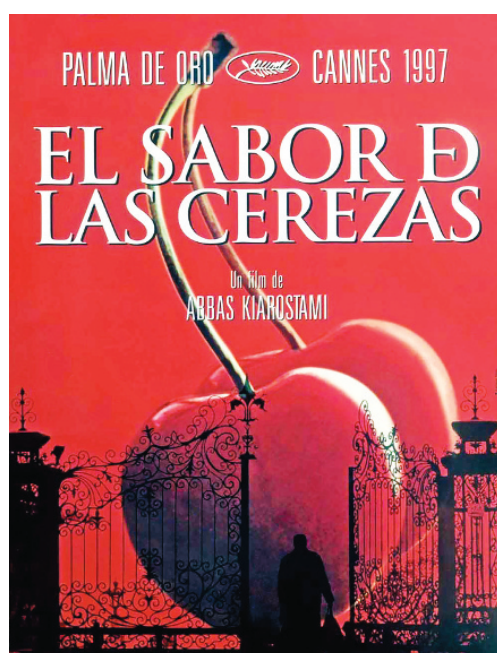
La peor de las realidades

NO QUIERO CONCLUIR este ensayo sin recordar algunas películas que recrean la peor de las realidades respecto a la prostitución y considero indispensables para, de una vez por todas, dejar de sobreentender que quienes la ejercen lo hacen necesariamente por gusto, aunque, sí, una reducida minoría lo haga con total convicción (*The Girlfriend Experience*, Steven Soderbergh, 2009). Recomiendo *Naked Tango* (Paul Schrader, 1991), *Lilja 4ever* (Lukas Moodysson, 2002) *La verdad oculta* (Larysa Kondracki, 2010), *Yo soy todas las niñas* (Donovan Marsh, 2021) y, de manera muy especial, la mexicana *Las elegidas* (Pablos, 2015), magnífica y desoladora, ambientada en Tijuana y actuada por actores y actrices de esa región, donde el hijo más joven y guapo de una familia de proxenetas se dedica a seducir adolescentes para luego secuestrarlas y reclutarlas ●

CONFESIONES DE UN CINEASTA:

ABBAS KIAROSTAMI O EL CINE COMO UNA MENTIRA

El director de cine, fotógrafo, pintor y poeta iraní Abbas Kiarostami (Teherán, 1940-2016) fue uno de los cineastas más destacados hacia finales del siglo XX y uno de los más influyentes del Irán postrevolucionario. Es autor de películas como *Primer plano*, *Y la vida continúa*, *El sabor de las cerezas* y *El viento nos llevará*, por las que obtuvo la Palma de Oro de Cannes y el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de cine de Venecia. En 1987 ganó reconocimiento internacional gracias a la *trilogía de Koker*. Además, Kiarostami realizó un destacado trabajo fotográfico. La siguiente entrevista, hasta ahora inédita en español, ocurrió en enero de 1995.



Akram Zaatar

–ME GUSTARÍA SABER más acerca de su percepción del cine y la mentira. Comencemos con *Primer plano* (1990), en la que un hombre inventa una mentira a partir de su pasión por el cine, y desde ahí realiza su propia película. Para mí, uno de los puntos fuertes de *Primer plano* es el hecho de que fusiona el cine y la vida. En cambio, *A través de los olivos* (1994) se presenta claramente como el rodaje de una película. ¿Qué hay de distinto en la segunda perspectiva?

–Nuestro trabajo parte de una mentira cotidiana. Cuando realizas una película incorporas elementos de otros lugares, de otros entornos, y los reúnes en una unidad que en realidad no existe. Finges esa unidad. Llamas a alguien “marido” o “hijo”. Mi propio hijo me criticaba porque en la segunda película, *Y la vida continúa* (1992), insinuó que estas dos personas están casadas, y eso es lo que le hago creer al público al final de la película. En *A través de los olivos* se me ocurrió la idea de que realmente no están casados y que sólo es el muchacho quien está fascinado por la joven. En mi próxima película voy a mostrar otra capa de la verdad, en el sentido de que en realidad él no está tan loco por la muchacha. Lo que mi hijo critica es que siga mintiendo a la gente, que siga haciendo modificaciones. En la siguiente película será la joven quien verdaderamente ama al muchacho. Mi hijo llegó a la conclusión de que, si analizamos diferentes aspectos de la mentira, será entonces cuando quizá podremos alcanzar la verdad. En el cine cualquier cosa que pueda suceder será la verdad. No tiene por qué corresponder a una realidad, no tiene por qué estar ocurriendo “realmente”. En el cine, fabricando mentiras puede que nunca lleguemos a la verdad esencial, pero siempre estaremos en el proceso de lograrlo. Nunca lograremos acercarnos a la verdad si no es a través de la mentira.

–En este momento se encuentra trabajando en una cuarta entrega de lo que inicialmente sería una trilogía. La idea de una película que se convierte en otra puede continuar indefinidamente. ¿A dónde quiere llegar con esto? ¿Es simplemente una motivación para hacer otra película?

–Mientras esta serie se mantenga fresca y conserve su energía, seguiré con ella hasta que me agote. Tengo otros guiones que me comprometí a filmar, pero cuando termino una película todavía mantengo apegos emocionales en relación con elementos de esa misma película. Así que volver a la misma historia y hacer otra película para sacármela de encima se convierte en una ventaja para mí. Cuando hice la primera película de esa trilogía, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), nunca sentí la certeza y la intimidad que siento ahora sobre ese entorno en concreto. En ese entonces se trataba de un entorno nuevo, de gente nueva, de un tema nuevo... pero no tenía la misma energía. Ahora siento que estoy mucho más involucrado con los actores de esta película.

–¿Cómo se involucró con la narrativa de *A través de los olivos*?

–Hay una escena de cuatro minutos en *Y la*



vida continúa (1992), en la que el protagonista, Hossein, se siente atraído por Tahereh, la misma joven que apareció en *A través de los olivos*. Me pareció interesante que ella no correspondiera a Hossein, porque tuvo la impresión de que en una comunidad rural habría más igualdad en las relaciones. No se vería el mismo tipo de decisiones que toma la gente en los entornos urbanos. Pero ella le dice: “No eres lo bastante bueno para mí.” Es interesante que algo así ocurriera en el entorno de un pueblo.

–¿Cómo evolucionó la narración a partir de ese momento? Leí que comenzó con un borrador de quince páginas. ¿Qué cambió entre el borrador y la película?

–Quise evitar la estructura de una película dentro de otra, pero no se me ocurría otra cosa además de eso. Así que seguí el borrador de quince páginas que había preparado, y esa fue la base de la película. Escribí esas quince páginas para animar al reparto y al equipo, para que pudieran apoyar su trabajo en algo. Pero, en lo que a mí respecta, era suficiente con sólo cinco páginas de ese material. Eso proporcionaba una base idónea de narración. Si escribes algo con mucha antelación, desarrollas una fijación y un sentido del compromiso con ello que puede restringir tu libertad a la hora de improvisar o tener nuevas ideas. Me gusta dejar esa libertad para cuando ruedo la película.

MITIRA COTIDIANA



▲ Fotogramas de *Primer plano*, 1990 y *El viento nos llevará*, 1999.

Cuando uno escribe un guión y piensa que, palabra por palabra, debe convertirse en película, ¿cuál es la motivación para salir y convertirlo en un filme?

–Usted mencionó que escribió los diálogos de *A través de los olivos*, pero que en realidad son propiedad de los actores y del equipo de la película. ¿Puede explicarlo?

–Les proporciono el tema general la noche anterior. Y comienzo a comunicarme con ellos para que puedan despejar su mente de cualquier exposición previa a un guión. De esta forma llegan al plató con la mente fresca. Al día siguiente, ensayando antes del rodaje, lo trabajo con ellos desde un ángulo totalmente distinto. Después, momentos antes de empezar a rodar, hago el truco de decirles: “Olvídense de lo que acabamos de hablar, volvamos a lo que platicamos anoche.” La ventaja de este procedimiento radica en el hecho de que los actores no pueden utilizar palabras memorizadas. Saben cuál es la idea, pero tienen que inventar nuevas formas de componer una frase. Y, al hacerlo, tienen las mismas ansiedades que tendría usted. Así que me limito a recordarles un tema general mientras filmamos. Es como una computadora: quieres que se queden con la mente en blanco, así que los programas y en seguida obtienes una respuesta inmediata.



Si analizamos diferentes aspectos de la mentira, será entonces cuando quizá podremos alcanzar la verdad. En el cine cualquier cosa que pueda suceder será la verdad. No tiene por qué corresponder a una realidad, no tiene por qué estar ocurriendo “realmente”. En el cine, fabricando mentiras puede que nunca lleguemos a la verdad esencial, pero siempre estaremos en el proceso de lograrlo.

–Tanto Hossein en *A través de los olivos* como Sabzian en *Primer plano*, son hombres que no tienen éxito en la vida. A Hossein le gustaría casarse con Tahereh, pero ella lo rechaza porque no tiene una casa. Sabzian perdió su trabajo y a su mujer. Sin embargo, ambos consiguen realizar sus sueños fingiendo la realidad: Hossein interpreta al marido de Tahereh en la película que se ve a sí mismo rodando. Sabzian fabrica una mentira y vive durante un tiempo de la forma que le gustaría vivir, como director. Sus personajes masculinos son muy modestos, salvo los cineastas, quienes actúan a otro nivel y parecen capaces de resolver los problemas que enfrenta todo mundo. En contraste, en *A través de los olivos* existen tres personajes femeninos poderosos: Tahereh, quien se niega a casarse con Hossein, su testaruda abuela y la señora Shiva, la ayudante del director. Pero estos personajes, como los personajes femeninos de sus otras películas, permanecen opacos e inexplorados. ¿Es deliberado?

–Tradicionalmente, en las películas iraníes los personajes femeninos son presentados en dos grupos: como madres o como amantes. Y en ninguna de estas categorías están los personajes que me gusta utilizar. Carecen de dimensión humana. Muchas películas occidentales adolecen de este mismo defecto: las mujeres son tratadas como personajes cosméticos, sólo para aumentar las ventas de taquilla. Existen otros dos tipos de

VIENE DE LA PÁGINA 9/ ABBAS KIAROSTAMI...

personajes femeninos en las películas iraníes. El primero es del tipo heroico, con el que no puedo identificarme porque son demasiado astutas. La segunda es la víctima, con la que tampoco me identifico. Fuera de estas cuatro categorías no hay mucho más que abordar. Hay personajes femeninos excepcionales, pero yo no hago películas sobre excepciones. Me gusta tratar con mujeres comunes, y no encuentro demasiadas. También me gustaría disponer de ese tipo de personaje femenino cuya feminidad no es un problema, pero no las encuentro. Hay un actor italiano, Lando Bozanco, cuyas películas son muy populares en Irán. Sus personajes son machistas e ingenuos al mismo tiempo. En las películas iraníes hay muchas mujeres que son como ese personaje masculino de Bozanco: están demasiado preocupadas o son demasiado conscientes de su feminidad, y son algo pretenciosas al respecto.

–Y sus personajes masculinos son todo lo contrario.

–Son seres humanos comunes. Su sexualidad no es tema en mis películas.

–Usted basa sus películas en sus propias experiencias, en cosas que suceden en la familia o que observa en la sociedad. ¿Qué cree que no entenderían de sus películas aquellos que son ajenos a su cultura?

–Por lo general recorro a las experiencias más cotidianas, para que todo tipo de público pueda identificarse con ellas. ¿Cree que pueda señalar algo que se relacione personalmente conmigo y que no sería visible para otros públicos?

–¿Hay, por ejemplo, algún tipo de humor al que no reaccionaría un público específico?

–El público tiene expectativas diferentes, y no sería correcto clasificarlo de acuerdo con las regiones a las que pertenece. Existe una relación, entre la película y el público, en la que no puedo interferir. Las películas y la forma en que el público reacciona ante ellas tienen que ver con la mente del espectador, y no es algo que podamos medir como la talla de zapato de alguien.

–Dado que ha trabajado muchísimo en múltiples comunidades iraníes, ¿también cree que puede hacer lo mismo en alguna sociedad en la que no haya vivido? ¿Cree que podría concebir argumentos con la misma fuerza?

–¿Qué hay de iraní en *A través de los olivos* y en *Primer plano*? En la primera no hay nada marcadamente iraní en la relación entre Hossein y Tahereh. Lo mismo ocurre con *Sabzian* y su forma de involucrarse con la familia. No es algo realmente iraní. Hago mis películas sobre el ser humano y su universalidad. En ese sentido no me limito a un ámbito determinado. Puede que seamos diferentes en cuanto al color de la piel, pero tenemos los mismos dolores de muelas.

–Me parece que lo que revela la procedencia de sus películas es la forma en la que examina la tensión entre tradición y modernidad, entre lo rural y la urbanidad. El público es consciente de la presencia de nuevos asentamientos junto a la carretera. Oímos el ruido de los autos, pero nunca los vemos.

–Sólo formulo interrogantes al mostrar ese tipo de conflictos. Nunca me consideraría como alguien que también plantea alguna forma de



▲ Fotograma de *El sabor de las cerezas*, 1997.



Hay un actor italiano, Lando Bozanco, cuyas películas son muy populares en Irán. Sus personajes son machistas e ingenuos al mismo tiempo. En las películas iraníes hay muchas mujeres que son como ese personaje masculino de Bozanco: están demasiado preocupadas o son demasiado conscientes de su feminidad, y son algo pretenciosas al respecto.

resolverlos. En una escena de *A través de los olivos*, vemos a un grupo de muchachas vestidas de negro, y más tarde a otro grupo de niños que viste colores vivos. En comparación con la escena anterior de la película, en la que las muchachas van vestidas de negro, traté la escena de colores con mucha más libertad, para evocar un ambiente abierto. Para mí, este es el tipo de expresión visual que me gusta realizar. Reacciono con pena ante cualquier tipo de cambio que no sea coherente con la libertad de las personas. Cuando talan árboles para construir edificios, siento la misma tristeza.

–Pero, ¿no es así como suceden las cosas desde hace mucho tiempo?

–Por eso mencioné antes que no esperen de mí una solución o un juicio. Me siento de la misma forma ante la idea de la muerte de mi abuela. Es una idea que me pone muy triste, pero no puedo hacer nada al respecto. No tengo el poder de decir: “No, quiero tener a mi abuela para siempre.” Pero, cuando se vaya, no hay forma de que no me entristezca.

–El área de Koker en la que filmó quedó des poblada por el terremoto. Lo considero un gran problema, pero parece que retrató una imagen muy embellecedora del período posterior al terremoto. Usted tituló esa película *Y la vida continúa*, como si los problemas del terremoto ya se hubieran superado, lo que no es el caso.

–Estoy de acuerdo con usted acerca de que adorné la zona. La vida está viva y sigue adelante. La vida es más fuerte que la muerte porque la vida sigue ahí. Después de hacer la segunda película, alguien me preguntó: “¿Cuándo crees que se reanude la vida normal de esta gente?” Y yo respondí: “Al tercer día, cuando los vea lavando sus alfombras.” Pero me di cuenta de que me equivoqué cuando me puse a conversar más con la gente. Descubrí que tenían historias que se remontaban a la época del terremoto. Recuerdo a un hombre que cayó bajo un enorme trozo de acero, y, por lo que a él respecta, su vida volvió a comenzar en el momento en que logró salir de debajo para salvarse.

–Al principio de esta entrevista usted mencionó algo sobre que su proceso de creación cinematográfica está muy abierto al cambio. Desde el casting hasta el montaje, una película puede transformarse en otra completamente distinta. ¿Puede decirnos qué cualidades aporta esto a la película? ¿Podría, por ejemplo, ser una película más abierta a la interpretación?

–Ignoro qué opinan los demás al respecto, pero a mí me resulta muy útil trabajar de esta manera. Me permite realizar esos cambios. Durante la película, Hossein corrige al director. Le dice que la muchacha no tiene que llamarlo “señor Hossein”: “cuando se dirija a mí”, dijo, “con Hossein es suficiente”. Cuando no tienes un guión preparado y te permites ese tipo de libertades, pueden producirse situaciones de este tipo. A veces vamos a localidades remotas de Teherán y sería un error que fuéramos allí con ideas preconcebidas y sin la capacidad de hacer cambios.

–Quería felicitarlo por el uso del sonido en sus películas. Apoyándose en sonidos ambientales, rara vez utiliza la música como guía emocional.

–Para algunos directores, el sonido es mucho más relevante que el aspecto visual. Cuando salimos a rodar, a veces le preguntan al equipo a dónde vamos y ellos responden: “Sólo vamos a grabar sonido, pero nos llevamos a un director de fotografía por si acaso.” Si sólo te concentras en lo visual, te mantendrás ocupado únicamente en una cara del cubo. A veces ponemos tanto énfasis en nuestra toma que es como si le dijéramos al mundo: “¡Cállate, la imagen es muy importante!” Pero si nos mira a usted y a mí aquí sentados, hablando, también hay todos esos ruidos a nuestro alrededor. Son una parte importante de la realidad ●

Traducción de Roberto Bernal.

UN VIAJE POR LA MÚSICA DEL SIGLO XX

Mientras viva en la tierra,
Gallo Molina,
Fondo de Cultura Económica,
México, 2024.



Mientras viva en la tierra, del escritor mexicano Gallo Molina, ganó el Premio Juan Rulfo para Primera Novela 2023. El protagonista de la trama se llama Lucas, tiene veintiocho años y desarrolla un interés muy particular por un selecto grupo de artistas estadounidenses con edades de defunciones similares, alrededor de los veintisiete años, de donde viene el nombre de ese gremio distinguido: “El club de los 27”. A partir de ese nombre se enaltece la trayectoria de esos representantes fundamentales en la música del siglo xx, entre quienes destacan Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain y Amy Winehouse.

“¿Cómo es posible que muchos famosos hayan muerto a la misma edad y bajo circunstancias semejantes? ¿Qué clase de monte olimpo o de salón de la fama era ese club? ¿A los 27 años se es joven para morir o se es lo suficiente viejo para ser recordado?”, se pregunta Lucas a lo largo de la historia, al lado de sus amigos, de sus familiares, de sus profesores. Uno de sus objetivos es adentrarse en el fascinante mundo de la música, en especial en el “El club de los 27”, siempre a partir de sus batallas, del descubrimiento de su realidad y de su desenvolvimiento personal y profesional.

Según cuenta Gallo Molina con vehemencia y con sorpresa, “El club de los 27” fue un grupo de personas famosas con algunos elementos comunes clave: su fama, la calidad de su obra, la presencia en los escenarios y en el imaginario colectivo y su arraigo en la historia de la música. A través de sus icónicas figuras, la novela de Gallo Molina invita al lector a hacer un viaje por la memoria artística, el autodescubrimiento del personaje y su relación con el crecimiento en su entorno, mientras se adentra en el mundo del periodismo con su trabajo en una revista local.

El desarrollo de Lucas es el eje narrativo del libro, tanto como sus peripecias día a día. A la par se echa un vistazo al desarrollo de la música, de sus derroteros humanos y de la trascendencia del multimencionado “club de los 27”, mientras la interioridad intelectual de Lucas se pone al descubierto en cada página. La apuesta es entablar un diálogo entre la interioridad de Lucas y la fama de los miembros del citado “club” para mostrarla, igual que los éxitos y que los fracasos en esa generación, tal vez como las dos caras de una misma moneda.

Gracias a la fuerza en la interioridad y al vínculo con su familia y con sus compañeros de trabajo, Lucas vive su juventud en medio de sus labores periodísticas pero, además del crecimiento de ese personaje en la narrativa mexicana de nuestros días, Gallo Molina nos sumerge en una serie de figuras representativas en el imaginario colectivo de la música, desde las predilecciones hasta los clásicos grabados en la memoria colectiva. Por si esa característica fuera poco, el autor también se adentra en la vida pública y privada de los miembros del “club de los 27” para descubrir su complejidad humana, sensitiva y ética, para exponerla al lector de cuerpo completo y recrear así, con la mayor fidelidad posible, aquella época de fama ●



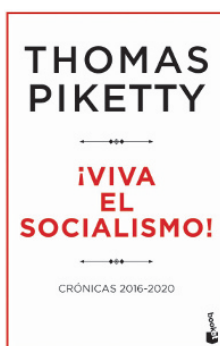
▲ Gallo Molina. Imagen tomada de: https://x.com/gallo_molina

Qué leer/



El oído del topo,
Juan Joaquín Péreztejada,
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México,
México, 2024.

EN EL LIBRO del autor veracruzano la oralidad retorna a la página: “expansión sonora o poesía expandida, canciones para su lectura en voz alta, las cuales forman parte de una escena donde los elementos sonoros, el lenguaje, el cuerpo, la pintura se entrelazan en una danza provocadora y primitiva”. El autor cita a Franz Kafka: “aquí el que escucha no para de temblar”. Y escribe: “Una aguja de diamante se mueve/ por los surcos de mi corazón/ Una melancolía implícita de origen/ da vueltas y vueltas/ por el acetato negro de mi vida.”



¡Viva el socialismo!
Crónicas 2016–2020,
Thomas Piketty,
traducción de Daniel Fuentes, Booket,
España, 2025.

PIKETTY –AUTOR de *El capital en el siglo XXI*– escribe: “Si me hubieran dicho en 1990 que en 2020 iba a publicar una colección de crónicas titulada *¡Viva el socialismo!* habría pensado que se trataba de un mal chiste.” En el apartado “Hillary, Apple y nosotros (13 de septiembre de 2016)”, Piketty, profesor en la École d’Économie de París escribió: “En menos de dos meses, Estados Unidos tendrá nuevo presidente. Si Donald Trump gana sería un desastre no sólo para su país, sino para el resto del mundo. Racista, vulgar, pagado de sí mismo y de su fortuna, encarna lo peor de América. Y el hecho de que Hillary Clinton esté teniendo dificultades para distanciarlo en las encuestas nos interpela a todos.” El magnate destruyó al mundo.



El apagón. Cómo la pandemia sacudió la economía mundial,
Adam Tooze,
traducción de Iván Barbeitos, Crítica,
España, 2025.

ADAM TOOZE AFIRMA que la aparición de un desconocido virus en China en diciembre de 2019 mereció breves y confusos titulares, pues nadie supo prever su posterior conversión en pandemia global. En cuestión de semanas, la economía mundial se detuvo abruptamente: los aviones permanecían en tierra, las cadenas de suministro se rompían y sectores completos como el turismo reducían su actividad a cero. Ni tan siquiera los mercados financieros, tan alérgicos al riesgo, pudieron preservarse de un colapso económico que provocó la caída más rápida y fuerte de los mercados de valores desde 1929. De la noche a la mañana, nuestro mundo cambió y 2020 se convirtió en un año de inflexión.

Dónde ir/

Rini Templeton. Apuntes.
Curaduría del equipo del Museo Universitario Arte Contemporáneo.
Museo Universitario Arte Contemporáneo
(Insurgentes 3000, Ciudad de México).
Hasta el 30 de noviembre. Miércoles a domingos de las 11:00 a las 18:00 horas.

LOS CURADORES AFIRMAN que la artista y activista estadounidense Rini Templeton desarrolló su práctica en nuestro país alrededor de numerosas tendencias sociales entre las décadas de 1960 y 1980. “Desde la revolución cubana, el movimiento chicano, la revolución nicaragüense hasta distintas luchas obreras y campesinas en México, Templeton acompañó gráficamente preocupaciones de la izquierda latinoamericana.” La artista “registró la cotidianidad de las organizaciones con las que se vinculó a través de dibujos a lápiz, acuarela y plumón, que se convirtieron en matrices (nom-



bradas por ella ‘Xerox-art’) para reproducir y circular en mítines y marchas. Esta exposición busca recuperar sus procesos de trabajo, itinerarios y compromisos como productora de imágenes al servicio de causas políticas y sociales, a partir de una revisión de sus cuadernos de apuntes.” Se trata de la radicalización de la izquierda artística. La imagen, sin nombre, corresponde a la exposición.

Lov’a luz.

Dramaturgia, dirección y elenco de Diana Perelli y Octavio Vega. La Teatrería (Tabasco 152, Ciudad de México). Hasta el 6 de abril. Domingo a las 13:30 horas.

Los dramaturgos Diana Perelli y Octavio Vega narran: “Un eclipse lleva a dos clowns a buscar una fuente de luz, esta búsqueda vendrá cargada de momentos divertidos, sorprendentes y musicales. Un espectáculo lleno de divertidos juegos de comedia física para que la familia descubra su propia fuente de luz.” ●



En nuestro próximo número

LA LUNA Y LAS FOGATAS:
CESARE PAVESE Y EL DESTINO

La Jornada
SEMANTAL
SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA



Artes visuales / Germaine Gómez Haro

germainegh@casalamm.com.mx

La Amazonia: el palpitar del planeta (I de II)

La Amazonia es uno de los territorios de mayor diversidad en el mundo, con una extensión de más de siete millones de kilómetros cuadrados a lo largo de nueve países: Brasil, que constituye el sesenta y un por ciento del área, Perú, Bolivia, Colombia, Venezuela, Guyana, Ecuador, Surinam y un mínimo porcentaje de la Guayana Francesa. Se considera el “pulmón de la tierra” por su contribución a la conservación natural del planeta gracias a su capacidad de absorción de toneladas de dióxido de carbono, pero también se la ha visto como una fuente inagotable de riquezas naturales que han atraído la codicia de conquistadores y usurpadores desde los remotos tiempos de su descubrimiento. El Museo de Antropología presenta la exhibición *Amazônia* de Sebastião Salgado (Brasil, 1944), uno de los fotógrafos documentales más influyentes de la actualidad, cuyo trabajo de profunda esencia ética y humanista se ha centrado por más de cincuenta años en el registro de temas sociales, medioambientales y humanitarios, con un enfoque de denuncia a través de imágenes poderosísimas de asombrosa calidad estética. Así lo expresa el artista de la lente: “El motivo de esta exposición es concienciar a todo el mundo de la necesidad

de proteger el ecosistema amazónico y las comunidades indígenas.” A través de 230 imágenes, Salgado hace un llamado a romper la indiferencia social e invita al espectador a solidarizarse con los pueblos originarios que han sobrevivido a la brutalidad de los blancos y su insaciable codicia, sin reparar en el hecho de que el exterminio de ese territorio es sinónimo de la aniquilación de nuestro planeta. Según cifras oficiales, entre el dieciocho y el veinte por ciento de la selva tropical ya ha sido deforestada y otro treinta y ocho por ciento se está degradando a alta velocidad. Si no hacemos frente a este desastre a nivel global, el colapso del ecosistema amazónico es inminente.

La exposición está curada y diseñada por la compañera de vida del fotógrafo, Lélia Wanick Salgado, quien ha creado un espectacular montaje visual a través de un recorrido serpenteante que emula el fluir de los ríos marcado por las fotografías suspendidas del plafón; el visitante se topa con unos cubículos que evocan las chozas indígenas tradicionales en las cuales se presentan retratos de personajes de distintas comunidades amazónicas. Es conmovedora la solemnidad de hombres, mujeres y niños que posan para el fotógrafo con gran dignidad y elegancia. Es la



▲ Imágenes de *Amazônia*, de las series *Paisajes e Indígenas*, Sebastião Salgado.

belleza pura de estos seres humanos poseedores de una sabiduría ancestral que no cesan de luchar por la defensa de sus tradiciones. El espectador no se puede perder los videos testimoniales que acompañan estos retratos, donde vemos a diversos líderes indígenas hablar sobre la relevancia de sus selvas tropicales y los derechos inalienables sobre su territorio, un hábitat originario de unos 188 pueblos indígenas que hablan más de trescientas lenguas diferentes, y que ha sido violentado sin piedad por los garimpeiros (buscadores de oro) y por los propios gobiernos corruptos que avalan toda suerte de prácticas ilegales. También se incluyen dos salas con proyecciones, una de paisajes musicalizados con el hermoso poema sinfónico *Erosión* del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, y la otra con retratos indígenas acompañados de una composición de Rodolfo Stroeter. Así, acompañada por la banda sonora compuesta *ex profeso* por Jean-Michel Jarre, *Amazônia* resulta una experiencia sensorial inmersiva en la que el visitante se deja abrazar por la avasalladora exuberancia de la selva tropical y sus habitantes, la frescura y las texturas de sus ríos, montañas y cielos encapotados, cuyo palpitar nos advierte del frágil equilibrio entre el ser humano y la naturaleza. *Amazônia* no es una magnífica exposición de fotografía más, es un manifiesto ecológico-político que infiere en nuestro devenir global y que nadie se debe perder. (Continuará)



Tomar la palabra/ Agustín Ramos

Marco Morales, poeta (III y última)

LOS COMPILADORES DE la antología tecatense *...y todos tiramos piedras* (1987) tomaron el título del prólogo que reproduce completo

Porque somos de callejones decidimos tomar la avenida y nos pusimos a tirar piedras; todos tiramos piedras, cada quien, según su tamaño, las aventaba lo más lejos posible; vaciamos las botellas, las arrojamos a las calles, inundamos el pueblo; al final, nos lo llevamos en pedazos a diferentes lugares: diáspora al rojo vivo. A la ciudad la fuimos armando cada quien a su modo: la calle 14 la hicimos Revolución y la Espinoza la mandamos al Cuchumá; el guerrero petrificado quedó despachando en el Palacio Municipal. Tecate es nuestro, en su lugar queda un hueco lleno de palabras.

Firma Marco Morales, que participa en el libro con sus poemas más reproducidos en torno a un arquetipo que se pierde, se encuentra, se hace espejo: poemas equiparables a los mejores sobre la figura paterna.

En la poesía de Marco Morales predomina la renuncia al artificio y a las figuras literarias. Sus formas de revelar son directas. Antes que cantar, traspasa apariencias, contradice. Y si la binacionalidad del cerro Cuchumá –que comparten los Tecates de ambos lados– se materializa en piedras, en el poemario *Tijuana Rifa K/Z. ¿Y qué? Y otros poemas* (1986) el conocimiento de la ciudad “rasga el pavimento” y el deseo provoca “despilfarro de nostalgia” por un ámbito o un cuerpo al que no se puede volver (“no hay suficiente alcohol/ para olvidarte/ eres eterna/ inventada por el tiempo...”).

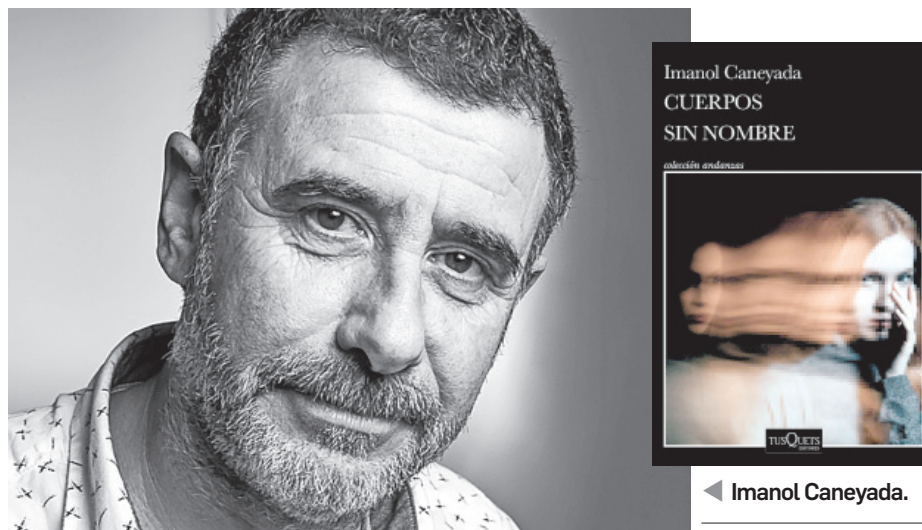
“No es que seas Ítaca/ la nuestra/ pero tenemos una Penélope/ que teje y desteje los pasos por tus calles... [...] ...los marines/ por ejemplo/ ya/ son/ los prietitos/ del arroz”.

Y expresaba más adelante: “No es que los marines/ te descubrieran/ sucede que nosotros buscamos virtudes/ en ti...” Esa ciudad de exilios más imposibles que el regreso, es mucho más que bares, grafitis, modas, vaivén de invasión y reconquista, desfile de ballenas fecundadas y pasos de la gente más real –aquella que carece de todo pero carga eternidades de ragtime y jazz y alegría, aquella que resuelve sus hambres en basureros y “no pide nada/ al contrario/ da su eterna sonrisa... rodando por las calles/ dándoles vida/ ocupando el vacío/ que alguien deja libre...” (“Otro tijuano”, fragmento, tomo II, *Baja California. Piedra de serpiente*, siglos XVII-XX, 1993, compilación de Luis Cortés Bargalló).

Además de construir sentido a partir de huecos, ausencias y deseo (otra vez, siempre el deseo), la poesía de Marco Morales asume otras formas de pronunciar lo inefable y de reivindicar el silencio y lo aparentemente insignificante. Ejemplifican estos abordajes el cántico a “Padre” y versos del poema “Sin título” publicado en *Memorias del encuentro de literatura de las fronteras* (1988, compiladas por J. M. Di-Bella): “...una máscara de rudeza/ que esconde no sabemos qué... ...olvidamos el significado de la palabra/ y sólo un gruñido bastaba para entender todo/ no se eludían respuestas/ a preguntas a boca de jarro... [...] ...pantalón parchado balón de cuero/ primera comunión/ hoy es igual que antes/ antes es lo que viene [...] trompo canica resortera/ casi mascota en barrio borrado de años/ vivir soy hermano cuñado nada [...] hablar/ tratar de rascarnos los huesos/ con palabras rasposas/ hurañas/ filosas/ de tanto no morir...”

Queden fuera sus poemas sobre el tiempo y algunos que –siguiendo alusiones clásicas– podrían llamarse *heroidas* (por ejemplo, “Los de Ho” y “Canción para ahuyentar un rostro”, esta última está en *Memoria del Primer Encuentro de las Californias* (Polkinhorn, Di-Bella y Gómez Montero, 1987).

A Roberto Castillo, Hortensia Chávez, Igor y Dante Morales y Gustavo Mendoza, todas las gracias ●



◀ Imanol Caneyada.

Biblioteca fantasma/ Evelina Gil Colérica y compasiva

IMANOL CANEYADA, vasco de nacimiento, sonorenses por decisión, es de los más reconocidos autores de novela negra donde la denuncia es elemento neurálgico. En su más reciente obra, *Cuerpos sin nombre* (Tusquets, México, 2025) la denuncia social se impone, pero además implementa elementos fantásticos. El humor negro se da la mano con un boyante lenguaje poético que alivia momentos en verdad pavorosos.

Los desaparecidos en México se convierten en cifras, pierden su humanidad y, con ella, su nombre. Maldición extendida hasta sus seres amados. Los protagonistas son referidos como Padre, Madre y Hermano, y quien narra su desmoronamiento familiar, tras la desaparición de la hija de unos diecinueve años, es la propia desaparecida. Una muchacha como tantas de las que sólo quedan escenas felices en Facebook. ¿Desde dónde narra la Hija/Hermana? ¿Cómo es que adquiere esa calidad de narradora omnisciente que se infiltra hasta en los pensamientos y emociones de sus seres queridos? Es posible que quienes no se resignan a su propia muerte se instalen en un “no-lugar” desde donde contemplan las consecuencias de su devastadora ausencia. La hija, o fantasma de la misma, acompaña a sus padres en su incursión por los laberintos burocráticos, atendidos por criaturas de rasgos alienígenas, gélidos corazones y empatía de máquinas, aunque a éstas se les programe para, al menos, aparentarla. Estos burócratas que no dejan de ser chuscos por su innegable semejanza con quienes atienden ventanillas en la vida real. A continuación vendrán la infinita espera; la imposibilidad de derrotar al monstruo de mil cabezas que es la burocracia y la impronta de rastrear la propia sangre. La narradora, que nunca tuvo una relación cordial con su hermano menor, no sólo termina reconociendo su cariño por él, sino también colocándose en sus zapatos. Ese Hermano que no se une a las búsquedas que por separado emprenden sus padres; él, internándose en calidad de repartidor nocturno de Dada en los

más sórdidos recovecos de una corrompida ciudad; ella, que solía ser apolítica e indiferente al dolor ajeno, sumándose a las madres buscadoras; olvidándose padre y madre del hijo adolescente que los necesita. Se plantea, asimismo, que las desapariciones son una suerte de pandemia, cuyos síntomas se visibilizan de manera física y grotesca. La no-paternidad. La no-maternidad. La no-con-sanguinidad son como letras escarlatas. Y Hermano hace de la aberrante exposición de su absceso en Tik Tok una forma de protesta anárquica.

A diferencia de Hermana, que mucho nos escatima sobre su personalidad y su destino, revuelto, entre otros tantos cuerpos violentados, Renacido, un narrador alterno, narra los pormenores de su desaparición que, contrario a la de Hermana, fue propiciada por una mala decisión de sus padres, agobiados por la adicción a las drogas del hijo. Todo comienza con un secuestro, orquestado por ellos en complicidad con quienes se asumen salvadores y manos santas. Los padres, con toda seguridad, no han escuchado hablar de la infrahumanidad de los llamados “anexos” que mucho distan de ser sitios de paz, cristiandad y, todavía menos, solución real, pues están en la mira de narcotraficantes que saben que los “pacientes” poseen información muy valiosa, aunque obtenerla no es suficiente: disfrutaban aún más denigrando y destruyendo. Este otro no-lugar irremediablemente evoca otros que uno desearía que fueran invención de los noticieros que los exponen, los describen y los recorren... aunque no en primera persona, como sí hace el Renacido.

Cuerpos sin nombre se aproxima mucho a la ficción distópica, por calcada que parezca de nuestra realidad. Élmer Mendoza alude, muy certeramente, a la narrativa colérica de Caneyada. El jurado del Premio Dashiel Hammett, que lo nombró ganador gracias a su novela *Litio* (2022), hace hincapié en “su ternura y su compasión”. Estos tres ingredientes se encuentran elevados al cubo en esta sorprendente y conmovedora novela ●

**Bemol sostenido/
Alonso Arreola**
@escribajista

Bendita incomodidad

“LA BELLEZA SE encuentra en la apreciación de lo inesperado”, dijo John Cage, luego de darle un trago a su taza de café (así lo imaginamos). Lea esa cita de nuevo, por favor. Si se fija, lectora, lector, el gran compositor no habla en esa sentencia (aceptada como tal por la Real Academia) sobre proporciones áureas, colores o equilibrios; no habla de distancias, medidas o diversidades, tampoco de culturas, historia o estéticas geográficas. Habla, simplemente, de lo *inesperado*. Si nos concentramos en ello, si lo pensamos un par de veces, concederemos que esa belleza nace en la disposición de quien experimenta algo raro desde la humildad reflexiva y no de desde la certidumbre otorgada por tiempo, experiencia, estudios o dinero. Todo ello puede aportar en la amplitud de una perspectiva, cierto, pero también puede afectar negativamente, menospreciando o destruyendo los valores de la sorpresa llana.

“El arte es una forma de resistencia; una manera de desafiar las normas establecidas y cuestionar la realidad imperante.” Esa frase, por otro lado, es de Alberto Giacometti. Nos parece interesante su diálogo con la de Cage porque, a diferencia de aquél, el escultor italiano toma una postura abiertamente rebelde, subrayando el valor de lo que confronta al *estatus quo*.

Ambos artistas, desde luego, coinciden en su interés por una suerte de incomodidad, nuestro asunto de hoy y, además, tema de una obra de teatro que acabamos de ver en el Teatro Libanés de Ciudad de México. Una pieza que se llama –simple y precisamente, relacionándose con las múltiples y perennes polémicas sobre definiciones e interpretaciones– *Arte*.

Su impulso es simple: el soltero entre tres amigos ha comprado una pintura abstracta, blanca, muy cara. Los otros dos se vinculan a ella desde momentos vitales divergentes. El escenario gira otorgando puntos de vista complementarios y en la dramaturgia y dirección se privilegian momentos de magnífica introspección lumínica.

El guión de Yasmina Reza, estrenado en París en 1994, es realmente bueno. Prueba de ello es su longevidad y pertinencia. La actualización, improvisación y abordaje que vemos hoy, empero, son fruto del director Cristian Magaloni y sobre todo del oficio disímulo de quienes la actúan.

Fernando Bonilla exhibe la influencia tradicional de su apellido; nos hace sentir el tinglado. Alfonso Borbolla (el de Backdoor, sí), brilla por su improvisación, aún corriendo el riesgo de repetir el eje de sus personajes cómicos. Finalmente –o primeramente– está Mauricio Isaac, a quien apreciamos de manera especial. Él es un virtuoso cuyo trabajo en escena disuelve la conciencia de que estamos en un foro, en una butaca, un miércoles por la noche. ¡Qué lograda combinación!

¿La música? Es tan minimalista como el cuadro en disputa. A la manera de la película *Birdman*, de González Iñárritu, consiste en ritmos irregulares de una batería que apenas esboza cimientos. Es perfecta, aunque nos hubiera gustado que por momentos subiera su volumen.

Lo único que lamentamos es que el público se vea constantemente contagiado por el aura del Chespirito que tantas veces pisó esas tablas. Su risa fácil, mal colocada, nos recuerda lo mucho que se requiere de... sí... la bendita incomodidad.

Esta columna, en el mismo sentido, no busca ser un ensayo, ni una reseña, ni una recomendación... es otra cosa... Acaso un esbozo de madrugada clara. Disculpe usted. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

De saludable antisensacionalismo



▲ Fotograma y cartel de *Arillo de hombre muerto*, 2024.

A DIFERENCIA DE muchos otros cineastas, que cuando acceden a dirigir un largometraje de ficción no vuelven jamás al *corto* con el que comenzaron, mucho menos al documental –si es que alguno hicieron al principio de sus carreras–, el capitalino Alejandro Gerber, director, productor, guionista y editor, egresado con mención honorífica del CCC, ha frecuentado dichos formatos y géneros desde finales del siglo pasado y principios del presente, cuando filmó los cortometrajes *Abandonos* (1999) y *Huéspedes* (2001), así como el estupendo mediometraje documental *Onces* (2002), a los que siguieron *Morada* (2003) y *Peatonal* (2004), buenos *cortos* documental y de ficción respectivamente, y en 2009 debuta en largoficción con *Vaho*, de buenas facturas como su siguiente *largo*, titulado *Viento aparte* (2014). Al año siguiente dirige *Luces brillantes* (2015), y cuatro años después, aparte de un *corto* más –*Fiebre* (2019)–, se encarga de la realización de casi dos decenas de cortometrajes documentales y, hasta 2022, se vuelve guionista regular para series de televisión.

Con ese cuarto de siglo de experiencia, Gerber escribe, produce y dirige el largoficción *Arillo de hombre muerto* (2024), en muchos rubros su obra más redonda y acabada. Magníficamente protagonizado por Adriana Paz en el papel de Dalia, el filme cuenta, por decirlo así, la otra cara de las desapariciones forzadas en México, es decir, la búsqueda casi necesariamente infructuosa y la espera inevitablemente desesperante que sufren esos deudos no reconocidos como tales cuando un ser querido, sencillamente, un día cualquiera no vuelve a aparecer.

Conductora de un convoy del Sistema de Transporte Colectivo, el Metro capitalino, Dalia no lo expresa y quizá ni siquiera es consciente pero vive bajo la lenta, permanente asfixia de una vida rutinaria, del todo compuesta por obligaciones y responsabilidades –de lo cual los trayectos siempre iguales, controlados y supervisados sin cesar, es una estupenda metáfora–: un

trabajo fatigoso y monótono, la educación de un par de hijos adolescentes, una vida marital si no del todo marchita, sí totalmente periclitada.

Si bien trágica, la desaparición de su marido viene a ser el único evento que interrumpe un *continuum* de otro modo indetenible, que Dalia enfrenta *como corresponde*, es decir, recurriendo a todo aquello de lo cual disponen al respecto el sistema social y el aparato gubernamental –tan sabidamente insuficiente y generador de resultados nulos vía impericia, indolencia y sobreabundancia– para dar con el paradero de su esposo, haciéndola experimentar una paradoja extraña: su esposo ha desaparecido físicamente pero, en los hechos, si se considera una cotidianidad que absorbe a ambos en sus respectivas labores, ya estaba *desaparecido* en términos emocionales, de lo cual es prueba que Dalia, como quien busca un poco de oxígeno, hace tiempo que sostiene una relación sentimental paralela y clandestina con un compañero de trabajo –interpretado por Noé Hernández con su conocida solvencia–, y es precisamente su *amante* quien le brinda un apoyo y una solidaridad que, dado el caos en el que se ha convertido la vida entera de Dalia, no está en condiciones de aceptar a plenitud. Por el contrario, el vuelco de su cotidianidad, que transcurrido el tiempo trastoca las incertidumbres y las dificultades tanto materiales como emocionales en nuevas y antes no imaginadas pero efectivas decisiones, la hace renunciar a ese vínculo; un giro en la trama con el cual Gerber no sólo evita el lugarcomunesco recurso que habría sido emparejar a Dalia y proyectarle, posdiegéticamente, una nueva vida marital, sino que *la eleva* a la categoría de individuo autosuficiente, capaz de tomar sus decisiones y actuar con independencia de quienes la rodean, sin que eso la convierta en nadie salvo en ella misma.

Antisensacionalista y alejado del amarillismo fílmico tan socorrido en estos temas, *Arillo de hombre muerto* es un filme maduro, bien pensado y bien realizado ●

Alejandro García Abreu

Narrativa del dolor y la vulnerabilidad

Entrevista con Samanta Schweblin

La argentina Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) es una de las escritoras más trascendentes de su generación. Lo constata su significativa obra, que oscila entre relatos largos y novelas breves –*Distancia de rescate*, *Pájaros en la boca*, *El buen mal*, entre otros títulos. Ha obtenido importantes galardones por su notable trayectoria como narradora. En esta charla aborda el dolor, la creación literaria y la vulnerabilidad al momento de escribir.



Los editores de Seix Barral recuerdan: Samanta Schweblin nació en Buenos Aires en 1978. Sus dos primeros libros de cuentos, antologados en *Pájaros en la boca y otros cuentos*, obtuvieron los premios Fondo Nacional de las Artes y Casa de las Américas 2008. Su primera novela, *Distancia de rescate* (2014), fue nominada al Premio Booker Internacional, obtuvo los premios Shirley Jackson y Tournament of Books como mejor libro publicado ese año en Estados Unidos y fue llevada al cine por Claudia Llosa para Netflix. En 2018 publicó su segunda novela, *Kentukis*. Su siguiente libro de cuentos, *Siete casas vacías* (2015), obtuvo el Premio Narrativa Breve Rivera del Duero y el National Book Award en 2022. Su más reciente libro es *El buen mal* (2025). Ha obtenido también importantes galardones por su carrera, como el Premio Konex de Argentina por su trayectoria como cuentista, y el Premio Iberoamericano José Donoso. Algunos de sus cuentos han sido publicados en revistas como *The New Yorker*, *Harper's Magazine*, *Granta*, *McSweeney's* y *The Paris Review*, y han sido galardonados, entre otros, con los premios Haroldo Conti, Juan Rulfo y O'Henry. Traducida a cuarenta lenguas, Samanta Schweblin reside desde hace más de diez años en Berlín, desde donde escribe y enseña escritura creativa.

En *Kentukis* –nominada al Man Booker Prize– se lee: “La cámara estaba instalada en los ojos del peluche, y a veces el peluche giraba sobre las tres ruedas escondidas bajo su base, avanzaba o retrocedía. Alguien lo manejaba desde algún otro lugar, no sabían quién era. Se veía como un osito panda simple y tosco, aunque en realidad se pareciera más a una pelota de rugby con una de las puntas rebanadas, lo que le permitía mantenerse en pie. Quiquiera que fuera el que estaba del otro lado de la cámara intentaba seguirlas sin perderse nada, así que Amy lo levantó y lo puso sobre una banqueta, para que las tetas quedaran a su altura. El peluche era de Robin, pero todo lo que tenía Robin era también de Katia y de Amy: ese era el pacto de sangre que habían hecho el viernes y que las uniría para el resto de sus vidas. Y ahora cada una tenía que hacer su numerito, así que volvieron a vestirse.”

Esta conversación versa sobre el dolor, la creación literaria y la vulnerabilidad.

–En *Kentukis* se plantea: “Los kentukis no son mascotas, ni fantasmas, ni robots.”

–Planteo, en esta distopía, que se trata de ciudadanos reales.

–Te refieres al dolor en *Distancia de rescate*:

“Tenés que entender que Nina no iba a aguantar muchas horas más. –¿Dónde está Nina? –pregunto.”

–Escribí que múltiples alfileres de desconsuelo se transfieren desde la garganta hasta las extremidades del cuerpo del personaje.

–El dolor prosigue en el texto: “¿Cómo que puede ‘leerla’? –Puede saber si alguien está enfermo y en qué parte del cuerpo está esa energía negativa.” ¿Cómo asumes la curación?

–Afirmo que se pueden curar el dolor de cabeza, la náusea, las úlceras en el cuerpo y los



vómitos con sangre. Es la manifestación del sufrimiento.

–Dentro de las posibilidades de tu escritura, te preocupa Nina. ¿Cómo percibes la angustia en *Distancia de rescate*?

–Verdaderamente me preocupó por Nina. Dije: “Cómo puedo medir mi distancia de rescate si no sé dónde está. Salgo y camino hacia la casa. Hay algo de brisa, la siento en la espalda y en las piernas traspiradas por el asiento.” Resulta doloroso.

–Utilizaste una metáfora importante: “Escribir es como bailar con el lector.”

–Cuando ocurre la danza con el lector también existe lo que se omite. El autor o autora invade cierto espacio. Los espacios corresponden a la imaginación. El baile y la literatura recurren a emociones urgentes. Procuró que exista una especie de unión con el lector.

–En *El buen mal*, el mal y el bien se vinculan estrechamente.

–El mal es lo insólito, la identificación, la otredad, lo ignoto, lo amenazador, lo dificultoso. La extrañeza del mal desordena lo habitual.

–Conversaste con Marta Peirano sobre la llegada al lector de tu obra.

–Pienso –se lo dije a Peirano– en la potencia orgánica de la literatura. Hay una conexión emocional, pero siempre cavilo sobre la situación de los personajes. Existen esfuerzos logísticos. Dejo pistas en mis textos.

–¿Cómo percibes la relación entre el autor o la autora y el lector o la lectora, tema abordado también con Marta Peirano?

–Dije que la relación entre el escritor y el lector se construye desde las dos partes. Se trata de un vínculo cercano. Es una maquinaria narrativa. Percibir emociones resulta el eje de la literatura.

–La vulnerabilidad es parte de tu obra.

–Es correcto. Primero me conecto con los personajes, como le dije a Marta Peirano. Desde la vulnerabilidad y la porosidad literaria es más fácil conectarme con los lectores y las lectoras ●