



## ENCERRADOS SIN UN SOLO JUGUETE

CINE ROSEBUD VICENTE MOLINA FOIX

**d**a un gran placer salir a la calle al fin de la proyección y llevarle la contraria a la historia del cine, que en los últimos cien años no ha parado de oír la misma frase del público: “la película no está mal, pero me gustó más la novela”. La novela de Niccolò Ammaniti carece de sustancia y de literatura, y Bertolucci le ha dado densidad: inspiración y estilo. El libro y el filme, titulados en italiano *Io e te*, han permutado sus pronombres en castellano, primero en la edición de Anagrama y ahora en la pantalla; quizá suene mejor la permuta de

la traducción, pero el “yo” en primer lugar no es caprichoso. Pocas películas hay tan egotistas.

*Tú y yo* empieza con una mancha de pelo en el centro del fotograma; una escuálida figura masculina escucha con la cabeza agachada un pequeño sermón benevolente, el de un psicólogo que va en silla de ruedas, como el propio cineasta desde que hace ocho años fuese víctima de un grave error médico en una operación de columna. El pelo crespo pertenece a Lorenzo, un colegial de catorce años que interpreta con expresivo rostro cuajado de acné el debutante Jacopo Olmo Antinori. Hasta que alza los ojos para responder al psicólogo, el pelo de Lorenzo tiene algo salvaje, y poco después su madre (Sonia Bergamasco) le insta a que se

lo corte; el chico siempre lo lleva despeinado. Cuando Olivia, su hermana de padre (Tea Falco, extraordinaria actriz revelación), irrumpe en el sótano donde transcurre la mayor parte del filme, el pelo vuelve a ser una enseña: una extraña figura sombría se mueve rápida, mientras oímos su voz, femenina y siciliana, y la sombra parece envuelta en la negra piel de un animal sintético. Se trata de su abrigo largo y negro, que hace contraste con su hermoso pelo rubio; en una discusión sobre la madre del niño, Olivia se lo suelta de golpe, y los cabellos caen en una lluvia de oro. Dos entidades capilares en desorden.

Bertolucci ha hablado de su “claustrofobia” cinematográfica; sin remontarse al título que le dio más fama, *El*



esta fiel adaptación atmósfera y carácter, y así la pobreza de la historia original se hace menos inconsistente. Y aunque el filme recorta el papel del personaje más sugestivo de la novela, la abuela hospitalizada, Bertolucci le da a la escena de la despedida del nieto, muy reducida, el tono justo (gran actriz Verónica Lazar).

Apasionante como es, *Tú y yo* no iguala la magnitud de concepto, la sutileza y el hechizo formal de *Asediada* y *Soñadores*, dos obras maestras destacadas entre lo mejor de la filmografía de Bertolucci, lo que significa, al menos en mi opinión, lo mejor del mejor director vivo. Era difícil enaltecer la debilidad de la materia argumental y sentimental de Ammaniti, pero el director (que firma el guión con dos colaboradores más aparte del propio novelista) ha hecho todo para trascenderlo, y el todo del

de hoy en día, adquiere tintes de ciencia-ficción. La belleza, el desarreglo, el pelo suelto y el cuerpo desnudo de su medio-hermana sin duda le atraen más como símbolo de otra vida posible que como gratificación sexual. De ahí que, en la mejor escena de la película, su baile agarrado de una versión italiana casi irreconocible pero bastante encantadora de la gran canción de Bowie “Space Oddity”, la danza es el rito de paso de unos seres perdidos a los que la cercanía, el espacio cerrado y la música redime, al menos momentáneamente. Y Bertolucci es tan gran artista que incluso cuando —en una caprichosa e inexplicable secuencia onírica— ensaya una chillona coreografía paterna, consigue la calidad grotesca que su cine (y esto a veces se olvida) ha mostrado intermitentemente: por ejemplo en otra de sus grandes obras más infravaloradas

## La novela de Niccolò Ammaniti carece de sustancia y de literatura, y **Bertolucci le ha dado densidad:** inspiración y estilo.

último tango en París, con su desgarrada historia de amor en un piso vacío provisto de productos lubricantes, sus dos últimas obras, *Asediada* (*Besieged*, 1998) y *Soñadores* (*The Dreamers*, 2003), eran películas de cámara, la primera situada casi íntegramente en las distintas plantas de un edificio algo dilapidado de la Roma histórica donde se encuentran un músico y una africana exiliada sirvienta por horas, y la siguiente —que abordaba además un tema muy bertolucciano, el incesto— centrada en la fantasía cinefílica de dos hermanos gemelos, chico y chica, que eligen a un guapo y púdico norteamericano como cómplice del deseo y el desafío a los límites. El sótano de *Tú y yo*, más reducido de espacio y sin apenas salidas al exterior, cobra en

cineasta de Parma es mucho. La presentación en imagen, sin subrayados ni tópicos, de Lorenzo, el muchacho “con trastorno narcisista” ajeno a los compañeros de su colegio y absorto en sus cascos, es refinada y elocuente: su pelo es su defensa, y su estado ideal el de crisálida, envuelto en los visillos mientras la madre, sin saberse escuchada, habla por teléfono de su problemático hijo. El motivo del incesto, tan recurrente como el de la claustrofilia, tiene en *Tú y yo* dos manifestaciones peculiares. Lorenzo no desea a su madre ni a su hermana; la fantasía sexual que le cuenta a la primera en la escena del restaurante, logrando escandalizarla, no pasa de ser el *familienroman* de un neurótico que, teniendo catorce años y siendo

del periodo anterior a Hollywood, *La historia de un hombre ridículo*.

Qué suerte que el cineasta convenciese al novelista de cambiar el final de la verídica historia, algo a lo que Ammaniti se negaba. Así el espectador de la película que no conozca la novela se ahorra la moraleja y el epílogo trágico. Olivia no muere de sobredosis aquí, aunque el desenlace, un aparente *bappy end*, nos inquieta y conmueve más como lo presenta Bertolucci: separando sin futuro a los dos hermanos satisfechos y congelando el rostro de Lorenzo en un declarado homenaje al último plano de *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut, otra fábula de un adolescente encerrado que sale al mundo real sin saber lo que va a encontrar. —



+Rodolfo Domínguez,  
Karen Martínez y  
Brandon López, los  
tres actores de *La  
jaula de oro*.

64

LETRAS LIBRES  
SEPTIEMBRE 2013

Fotografía: Nur Rubio Sherwell

## LA JAULA DE ORO DE DIEGO QUEMADA-DIEZ

CINE FERNANDA SOLORZANO

**E**n las calles de un barrio hacinado, un muchacho de mirada dura rebasa perros que ladran, a niños que le

disparan con rifles de plástico y a policías que cuidan la zona con armas idénticas pero reales. En otro lugar del mismo vecindario, una muchacha entra a un baño público. Decidida se corta el pelo a tijeretazos, cambia su brassier por una venda que le aplana los pechos, se echa encima una camiseta, y esconde sus ojos grandes con una cachucha negra. Hasta ahí queda claro que quiere pasar por hombre. Lo que no se explica fácil es su última acción. Antes de salir del baño saca una caja de pastillas anticonceptivas y se lleva a la boca la primera del paquete. Titubea un segundo, sugiriendo que es parte de un plan.

Desde estas primeras secuencias, la película *La jaula de oro* captura los momentos en la vida de un migrante centroamericano en los que

se empalman lo cotidiano y lo casi inconcebible. Aquellos que atraviesan México montados en el tren conocido como la Bestia lo hacen menos desde la incertidumbre que desde la certeza de que vivirán momentos espeluznantes. Las mujeres, por ejemplo, prevén que serán violadas en un punto del trayecto. Un anticonceptivo por lo menos les evita una catástrofe más. Lo pragmático de la medida pone los pelos de punta. Solo una escena que la muestre así—sin dramatismos ni aspavientos—hace justicia a lo brutal de su resignación.

Exhibido hace unas semanas en el festival de cine de Cannes, el primer largometraje de Diego Quemada-Diez es la historia de tres muchachos—Juan y Sara y Chauk—que se acompañan en el viaje sobre el lomo de la Bestia. El espectador, a su vez, los sigue y alcanza a darse una idea de la variedad de peligros, vejaciones y ataques a los que se somete un migrante en su camino a Estados Unidos a lo largo de, más o menos, un mes. Obviando el riesgo de caer en las vías o de no resistir el clima, el hambre o la sed, *La jaula de oro* muestra encuentros con algunos depredadores que esperan el paso del

tren: policías de migración con ética de asaltantes, civiles que interceptan al tren con la complicidad del conductor, pandillas que van solo por las mujeres, secuestradores que extorsionan a los contactos de los migrantes en Estados Unidos, y, en la frontera del norte, los legendarios *minute men*: francotiradores civiles que le ahorran a la *migra* las molestias de la deportación.

Con todo y su contexto—y a que toma su título de un corrido de Los Tigres del Norte sobre la falsedad del *sueño americano*—, llamar a *La jaula de oro* cine “de migrantes” sería encasillarla en un género limitado. Las películas de ficción que describen las vidas difíciles de quienes cruzan la frontera de manera ilegal suelen caer en una paradoja: la de querer *humanizar* al migrante a través de caracterizaciones y tramas que lo despojan de atributos que no estén relacionados con su deseo de escapar. Ejemplos también centrados en la migración centroamericana, *Sin nombre*, de Cary Fukunaga o *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, de Luis Mandoki, se narran desde una mezcla de épica y melodrama que ponen una distancia insalvable entre sus protagonistas y el espectador. Al mostrarlos siempre vulnerables y solo en escenas de explotación y miseria, los convierten en víctimas sin carácter y hasta sin sentido común.

A diferencia de ellas, la película de Quemada-Diez da prioridad a

la existencia de sus personajes —que no es sinónimo de perfil psicológico, estrato socioeconómico o drama personal—. De Juan y Sara solo se sabe que vienen de Guatemala, de un lugar donde siempre se oyen sirenas de patrulla y cercano a un basurero sobre el que vuelan zopilotes. De Chauk, todavía menos. Un indígena que no habla español, se acerca a los otros dos ya que llegaron a Chiapas. Reservado, Chauk va encontrando la forma de hacerse entender por Sara: Juan, celoso, lo aleja y lo llama “indio”. Lejos de plantearse como un

en la llamada zona 3 de Guatemala: una de las más peligrosas y que alberga al vertedero de basura de la ciudad. Domínguez, por su lado, hasta hace poco solamente se comunicaba en tzotzil.

Aunque los tres han vivido de cerca pobreza y marginación, en sus muchos planos cerrados muestran la vitalidad y firmeza de quienes buscan rebasar esos límites. La decisión del director de elegir actores no profesionales que aporten a la película experiencias de su propia vida remite al trabajo del inglés Ken Loach, con

## La jaula de oro captura los momentos en la vida de un **migrante centroamericano** en los que se empalman lo cotidiano y lo casi inconcebible.

triángulo amoroso, la relación entre los tres sirve para dar pistas sutiles sobre sus pasados. Juan tiene un caparazón duro y finge que nada lo afecta; Chauk es observador y paciente; Sara, más práctica, sabe mediar entre ellos. Sus conversaciones son mínimas y libres de sentimentalismo. No derrochan emociones ni se muestran de más. No hablan siquiera de sus motivos o expectativas. Se comportan como se esperaría de quien deja todo atrás y sabe que arriesga la vida.

Quien vea *La jaula de oro* entenderá por qué el jurado de la sección “Una cierta mirada”, donde compitió en Cannes, dio un premio en conjunto a los tres protagonistas: los guatemaltecos Brandon López y Karen Martínez, y el chiapaneco Rodolfo Domínguez. Elegidos por Quemada-Diez entre tres mil niños de Guatemala y otros tres mil de Chiapas, los tres prestan a sus personajes formas de ver la vida fundamentales para la trama: López y Martínez, como Juan y Sara, crecieron

quien Quemada-Diez trabajó como asistente de cámara en tres de sus películas: *Tierra y libertad*, *La canción de Carla* y *Pan y rosas*. Lo mismo puede decirse de la inclusión de migrantes reales en el rodaje de la película, y del hecho de que *La jaula de oro*, como las películas de Loach, haya sido filmada respetando el orden cronológico del relato. Sin embargo, aunque su estructura es lineal, *La jaula de oro* parece moverse sobre un eje en espiral: en ciclos, Juan, Chauk y Sara son obligados a bajar del tren, pasan por un episodio que los pone en situaciones límite, y luego se trepan de nuevo. Cada vez que reaparecen en el techo de la Bestia algo en ellos es distinto, ya no se diga su relación. También el espectador es otro: ha pasado de ser testigo de su viaje a especular sobre sus vidas, preguntarse por su futuro y a resistir la sola idea de perderlos por ahí.

Para dar forma al guion Quemada-Diez entrevistó a cientos de migrantes. Se agradece que los testimonios no dieran lugar a un montón de viñetas, sino

que se noten filtrados en el diseño de producción, en la elección de locaciones y hasta en imágenes que, por armónicas, atrapan la vista pero acaban revelando otra cara de la adversidad. Por ejemplo, el momento en el que el tren sale de un túnel oscuro tapizado de cuadrados naranjas que reflejan los rayos del sol. Es decir, pedazos de cartón que los migrantes sostienen sobre sus cabezas —durante horas, se entiende— para evitar una insolación. Por otro lado hay escenas que podrían parecer herméticas, pero que apuntan a submundos de crueldad y corrupción. Siempre será preferible la sugerencia a la sobreexposición, o al tono periodístico que dan los datos duros. Incluso la aparición breve del sacerdote Alejandro Solalinde se siente como una irrupción brusca al mundo de la película, que en ningún otro momento deja ver los empalmes de la realidad con la ficción.

Por último, pero esencial, *La jaula de oro* no da juego a la violencia explícita. También a contracorriente de otras películas sobre el tema, el guion no se detiene a ilustrar qué sucede con los migrantes una vez que caen en manos de los distintos delincuentes. Por efecto de acumulación —la estructura de espiral— basta que el tren se detenga para que los personajes (y uno con ellos) imaginen lo peor. Por un lado eso la mantiene lejos del terreno en el que se mezclan la denuncia y la explotación. Por otro, da idea de la atención que recibiría en la realidad la desaparición de alguno de ellos: ninguna.

Al final de la secuencia de créditos, la película agradece a los seiscientos migrantes que participaron en ella en su paso hacia Estados Unidos y los menciona a cada uno por nombre y apellido. (Es probable que para entonces no quede gente en la sala: triste ironía final.) Perturba pensar que muchos de ellos participaron en las escenas que muestran sus posibles destinos: despojo, maltrato y secuestro. Esa disposición a ensayar sus propias muertes es la misma que expresa tan bien la secuencia de la niña y la pastilla, el arranque de la película. *La jaula de oro* hace un retrato sobrio de ese estoicismo, y devuelve a sus personajes la dignidad que otras películas terminan por pisotear. —

# UNA CONVERSACIÓN BIEN ENCAJADA

POESÍA / ARTES  
PLÁSTICAS

FABIENNE  
BRADU

**P**rácticamente desde sus inicios, el siglo xx compaginó la poesía y la plástica en unos libros excepcionales y hermosos o, mejor dicho, excepcionalmente hermosos, que hoy se conocen más por referencia que por contemplación directa. Con el constructivismo ruso se fortaleció la colaboración entre poetas y pintores, y las vanguardias acabaron por hacer de esta complicidad una tradición. En rigor, la primera asociación de esta índole tuvo lugar en 1876 entre Stéphane Mallarmé y Édouard Manet para *L'après-midi d'un faune*. Y a esta pareja fundadora le sucedieron otras tan talentosas como Apollinaire y Picasso; Pierre Reverdy y Braque; Blaise Cendrars y Sonia y Robert Delaunay, por citar solo a las clásicas. Las búsquedas del surrealismo, comunes a la poesía y la plástica, permitieron dar un paso más adelante en esta exploración hasta hablar de “fusión” entre los dos lenguajes. Quizá

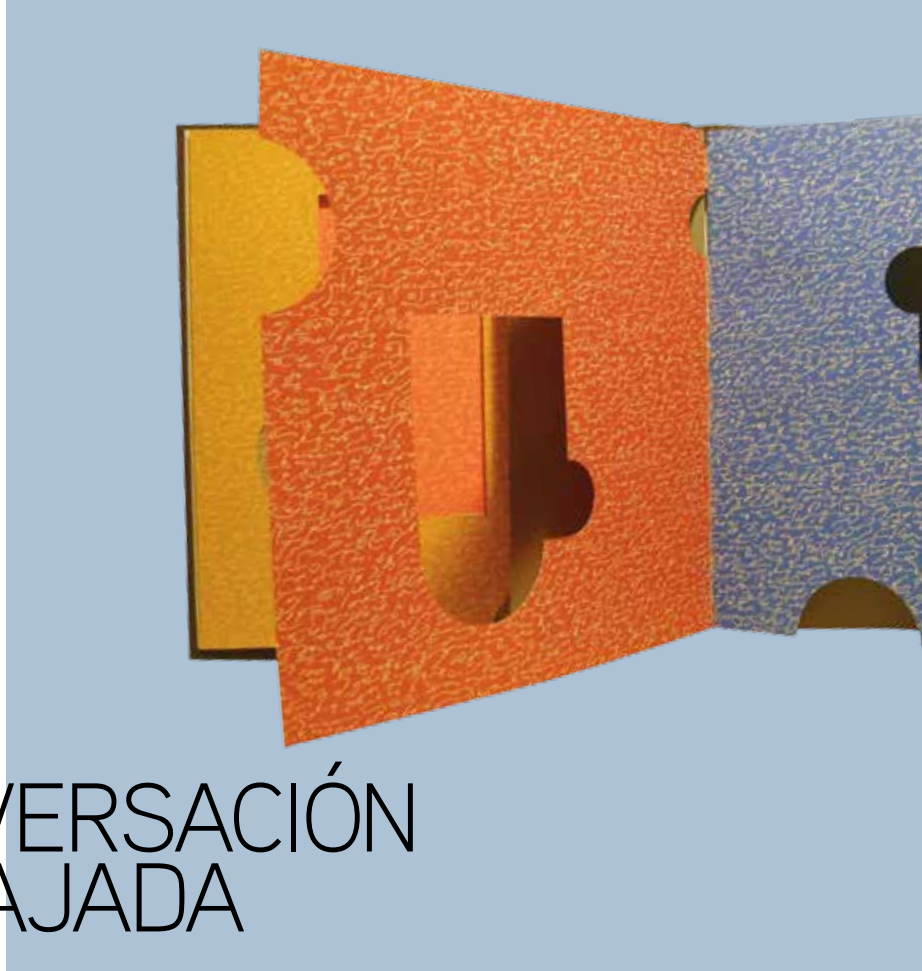
el poeta Paul Éluard haya sido el más asiduo a esta práctica dualística que lo unió sucesivamente con Picasso, Man Ray, Marc Chagall, Fernand Léger y, sobre todo, Max Ernst con quien realizó el libro *Poemas visibles*, un título por lo menos elocuente de la apuesta perseguida.

No abriré aquí la caja de Pandora de las colaboraciones mexicanas e hispanoamericanas que son tan ilustres como las europeas. Solo añadiré que, a lo largo de la historia, pueden distinguirse ciertos matices entre los términos de “ilustración”, “colaboración” y “fusión” para calificar el momentáneo emparejamiento entre dos artistas.

Vicente Rojo escogió la palabra “conversación”, puesta por cierto entre paréntesis como en sordina, para nombrar la clase de intercambio que pretendió sostener con María Baranda en este espléndido libro, *Bosque y fondo (Una conversación)*. Pero antes que el testimonio de una conversación, la envoltura de acanalada textura gris me sugiere un sobre que contendría una carta. En lugar de la tradicional lacra carmín, una cinta de cuero rojo sella precariamente la

privacidad del diálogo. Un círculo deja entrever las iniciales de los remitentes: MB, VR, que igual podrían ser: MV y BR, según las leamos horizontal o verticalmente. Creo que es el inmejorable signo que traiciona las posturas estéticas y éticas del pintor y de la poeta, cuyo anonimato discretamente desdibuja la pompa de la autoría y se anuda en esta otra fusión anónima. Por supuesto, son las iniciales de ambos artistas, pero también podrían ser abreviaciones que cifraran mensajes secretos, insinuados por el círculo que horada la grisura y figura el ojo de un *voyeur*. Con estas palabras absolutamente irracionales, quiero revivir la extraña sensación de violar un espacio íntimo que registré a la hora de abrir el libro y asomarme a su contenido.

Antes que una conversación, las creaciones de María Baranda (ciudad de México, 1962) y Vicente Rojo (Barcelona, 1932) se antojan dos monólogos unidos por una soledad compartida. No me refiero a la soledad que implica la ausencia de una compañía, sino a la soledad de la creación en dos artistas tan poco dados a la bulla mundana, a la





“publicidad vergonzosa” que repudiaba André Breton. Se acompañan como dos amigos que no necesitan prender una luz en la oscuridad para ver qué relámpago o qué sonrisa ilumina el rostro del otro, ni articular palabra alguna para refrendar la amistad solidaria. Por lo tanto, entre estos dos “tímidos” consuetudinarios, se trata más bien de una conversación sigilosa, silente, sin otro afán que sumar soledades y talentos.

Que María Baranda escriba la parte poética no es ninguna sorpresa. *Bosque y fondo* es el título del largo poema en doce movimientos que reconstruye los vacíos de la existencia con una palabra parca, a ratos enigmática, siempre al borde de un abismo que se vislumbra más allá del poema. Rilke aseguraba que el misterio reside en el aura de un poema, en lo que este irradia a su alrededor sin poder formularlo en palabras humanas. Creo que es esta clase de misterio que se percibe en la poesía de María Baranda, hecha de vislumbres, visiones, a veces evidencia, porque ella ve más profundo y más lejos que la mayoría de nosotros. *Bosque y fondo* coincide con una época

de desolación que supone el desprendimiento del ser amado, cuando el vacío se vuelve tan palpable que paradójicamente pesa más que una piedra. Y la gran pregunta que invade la mente y da vueltas en el poema es adónde fue a parar el amor que latía en un pasado todavía tan próximo. El poema de María Baranda es triste, a ratos cruel, sin ser jamás sentimental, porque la pérdida se traduce al mismo tiempo en paisaje y cotidianidad que se funden en una atmósfera abstracta o, mejor dicho, volátil y envolvente.

Si bien el poema de María Baranda es parco y compactado entre mucho blanco, como cuando el aire aprisiona las palabras entre murallas de vacío como ya dije, los grabados de Vicente Rojo, en cambio, se antojan una saturación de escritura que no pertenece a ningún alfabeto conocido y, sin embargo, recuerda a algunos como el hindi, el árabe o el hebreo. También evoca una singular taquigrafía o, simplemente, la letra manuscrita de la mayoría de las recetas médicas. Me he quedado largos ratos tratando de descifrar una palabra, una manera de semántica, un giro al azar, y nada. Creía leer y no leía nada, pero nunca había sentido a Vicente Rojo tan “parlanchín” en su plástica. Esta escritura de mosca atareada hasta parece broma, una disimulada mofa de su palabra escasa, una incesante cháchara de signos. En todo caso, la visión general es afortunada y los colores cavan relieves en lo plano de la “letra” manuscrita. Debo decir: los colores y las figuras, porque los *découpages* en círculos, rectángulos, cuadrados, muy propios del ojo geométrico del pintor, contribuyen a formar estratos que se superponen en un colorido palimpsesto. Varias de las figuras que así se forman remiten a una arquitectura arábiga, como si los vacíos fueran celosías que dejaran vislumbrar solo un extracto del texto global: impenetrables mensajes que despiertan la imaginación sin saciarla.

Al final del libro se encuentran cuatro montajes sueltos de Vicente Rojo con distintas combinaciones de colores y formas recortadas. Miro las cuatro combinaciones contiguamente y se dibuja un movimiento de rotación que, a mi parecer, no se distingue en las páginas del libro. Algo así como

un reloj que no indicara ninguna hora, sino el mero transcurrir del tiempo. No sé bien por qué solemos asociar la rotación con el tiempo, pero creo que es algo inevitable en nuestra percepción del movimiento en esta tierra. Vicente Rojo nos propone así un tiempo de colores, que nada tiene que ver con los horarios propicios para escribir o pintar, sino que conjuga algo difícil de asociar: la sucesión del lenguaje y el movimiento de la duración. Decía Lewis Carroll que los relojes detenidos dan la hora correcta dos veces al día. Entonces, pongamos que los relojes de Vicente Rojo dan la hora de las cuatro estaciones en un solo día. Lo más probable es que todo esto sea alucinación mía, y simplemente haya que gozar la conjugación propia de las artes plásticas: color y forma, sin buscar “el mediodía a las catorce horas” como reza el proverbio francés.

Ignoro si el poema de María Baranda fue el punto de partida de la colaboración, pero así me gustaría verlo. No para sugerir que los grabados de Vicente Rojo son una ilustración de *Bosque y fondo*, lo cual sería erróneo e impertinente. Pero me gustaría ver la “escritura” de Vicente Rojo como una manera solidaria de resarcir los vacíos entre los versos de María Baranda, así como una manera de mitigar la negrura de la crisis con colores de alegre armonía. Lo más probable es que la cosa haya sucedido al revés o paralelamente, pero no importa. Por lo demás, estoy consciente de que no debo leer este libro de arte como una novela, ni ficcionalizar su concepción y sus intenciones, pero padezco un irremediable vicio de lectura. Lo idóneo es limitarse a la visión del ojo sin aderezarla con imaginación narrativa.

Lo cierto es que el proyecto del Taller de la Gráfica Mexicana resultó un hallazgo, lamentablemente limitado a 93 *bappy few* entre los que me cuento. No puedo evitar sentir, a un mismo tiempo, culpa y dicha por ser poseedora de un lujo como los que a mí me gustan: sobrio y elegante. Además, sus dos autores reunidos en un solo espacio representan un raro privilegio en el horizonte de la creación contemporánea. —