



CUADERNO DE EJERCICIOS CRÍTICOS I

Taller Introductorio de Crítica Cinematográfica
Impartido por **Esmeralda Reynoth**

Centro Cultural de España en Tegucigalpa, 2020

CUADERNO DE EJERCICIOS CRÍTICOS I

Taller Introductorio de Crítica Cinematográfica
Impartido por Esmeralda Reynoth

AUTORIDADES CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN TEGUCIGALPA

| | |
|--|-----------|
| ÍNDICE | |
| A MODO DE PRÓLOGO | 07 |
| Por Esmeralda Reynoth | |
| SUMARIO | |
| OLVIN OTERO [Honduras] | 09 |
| <i>La ciudad que vibra y el edificio de pisos amarillos</i> Merlo (2016) de Samantha Hernandez, Honduras | |
| MANUELA BARRUECO [Argentina] | 11 |
| <i>Observarse de nuevo otra vez</i> De nuevo otra vez (2019) de Romina Paula, Argentina | |
| ALEJANDRO RIVERA [Honduras] | 13 |
| <i>Alegoría y fe: humanidad evocada</i> Cuentos de Carretera (2013) de Elizabeth Figueroa y Nolban Medrano, Honduras | |
| ISABEL MESSINA [Guatemala] | 16 |
| <i>Si la Ciudad de Guatemala fuera un animal sería un chucho callejero</i> José (2018) de Li Cheng | |
| GUILLERMO MARTÍNEZ [Honduras] | 18 |
| <i>¿Es posible el amor a primera vista?</i> Un lugar en el Caribe (2017) de Juan Carlos Fanconi | |
| GRECIA JUÁREZ [México] | 20 |
| <i>Una mirada al interior de una niña bien</i> Las niñas bien (2018) de Alejandra Márquez Abella, México | |
| JOSÉ SUM [Guatemala] | 22 |
| <i>Cuando el mundo está en venta revelarse es natural</i> Las marimbas del infierno (2010) de Julio Hernández Cordón, Guatemala | |
| PATRICIA GALEANO [Paraguay] | 23 |
| <i>En la piel femenina</i> Las herederas (2018) de Marcelo Martinessi, Paraguay | |
| SEBASTIÁN PÉREZ [Colombia] | 25 |
| <i>Idea versus Realidad</i> Paraíso Travel (2008) Simón Brand, Colombia | |
| ALEXANDRA RIVERA [Honduras] | 27 |
| <i>Una familia (un poco disfuncional) de vacaciones</i> Un Loco Verano Catracho (2015), Carlos Membreño y Herson Geovany Ortega | |
| MICHEL MARX [Uruguay] | 28 |
| <i>¿Quién no acaricia, hoy una media ilusión?</i> Whisky (2005) de Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll | |
| AGRADECIMIENTOS | 31 |

A MODO DE PRÓLOGO

Si realizar un taller en un lugar que se conoce, es desafiante, pensarse dando clases para personas de al menos cinco países, *desconocidos* y a distancia, lo es aún más. Como bien se sabe, el panorama cuarentena nos ha tenido durante la mitad del año reinventando formas para vivir, crear, pensar y seguir. Formas donde lo personal queda a pantalla negra y los nombres a letras sin rostro. Es cierto, una videoconferencia jamás sustituirá la relación vincular de la reunión. No obstante, aparecer en pequeñas pantallas, interconectadas y al mismo tiempo, dibuja la magia del internet; he aquí lo que hemos logrado: cuerpos, telarañas y telares, una cosa siempre conectada a la otra, información que viaja, que se hunde en nexos. Nunca había sido tan pertinente aquello que Bifo Berardi decía en *La fábrica de la infelicidad* (2003): «El sistema nervioso digital se incorpora progresivamente al sistema nervioso orgánico, al circuito de la comunicación humana. Lo recodifica según sus líneas operativas y su velocidad» (pp. 18). Pues así es como este taller, de carácter introductorio, intentó facilitar enlaces y generar conexiones. De allí que este *Cuaderno de Ejercicios Críticos I* sea quizás la respuesta de lo que acaso se pudo ofrecer. Todos, todas, todes de lugares distintos pero parecidos, ese es el desafío de hoy, pues ¿cómo se hace para escribir-pensar-dibujar un taller que ofrezca una idea universal de lo que es la crítica? ¿Las teorías universales, de qué universalidad hablan? ¿De qué crítica hablamos?.

Como verán, queridos lectores, cada participante sostiene una realidad propia, latinoamericana, y así, defiende una idea acerca de su propio cine, al que le pide y dispone cuanto tiene en esta materia para contar lo observado, lo sentido y lo pensado. Textos inéditos resultaron de apenas seis encuentros; bajo, sobre o de costado a las teorías que nos cruzan, desde lo interno hasta lo externo, desde lo que discutimos, hasta lo que dejamos a un lado.

Hemos hablado de tradición crítica, de re-invencción, de colonialismo-eurocentrismo como reclamo epistemológico, porque estamos pensando la imagen como devenir, contenida en el cuadro y fuera de él: como pensamiento y cultura. Porque usamos el lenguaje cinematográfico como base de una construcción crítica deformada y deformante, en donde hay lugar para la imaginación. Y aunque nuestro límite es el cuadro, y de lo que se ve y de lo que existe hablamos, no lo hacemos, sin antes subvertir nuestra imagen propia frente a las políticas-estéticas-poéticas que nos llegan en formas de universales.

Es así que nace la idea de este taller, a partir de la imagen propia (la de su servidora, en tanto centroamericana, viviendo hace ya nueve años lejos), a sabiendas de que nuestro cine (el hondureño) y mucho más, nuestra crítica, están allí.

La imagen entonces es volver, como un deber, como una forma de protesta; volver a través de las pantallas, de las palabras. Hacer alquimia y mestizar la reflexión. Pues nuestra crítica en construcción no debe tomar las formas de las teorías que nos alejan, sino de las que nos atraen, como un átomo a otro. Nuestro cine, amateur, es lo que tenemos y a él se debe lo que también nos hace felices en esta tarea. Por ello, cualquier intento de destrucción, he decidido (y permítaseme usar la primera persona), no aceptarla, porque como crítica, entiendo el antes y el después que nuestra historia recién escribe, porque en esto hay una suerte de principio teórico en el que somos nuevos; pues sabemos que apenas viene comenzando.

No puedo estar más que agradecida por poder escribir esto y sobretodo por poder pensarlo, porque allí también reside el poder. Porque si somos lo que somos, si tenemos lo que tenemos (sea lo que fuere) no es a causa de nuestra razón propia, sino por el lugar al que hemos sido confinados: tradiciones frías, genealogías privativas trazadas, rigidez. Por ello, lo nuestro no es una panacea sino un combate, que significa siempre, volver a empezar.



LA CIUDAD QUE VIBRA Y EL EDIFICIO DE PISOS AMARILLOS

Merlo (2016) de Samantha Hernández, Honduras

Por **Olvin Otero**

En un plano general se vislumbra la inmensidad de una ciudad, mientras un desfile de personajes anónimos recorren la plaza central de Tegucigalpa. De pronto, entre esa multitud la cámara concentra su atención en una figura, de quienes segundos atrás hemos conocido apenas cinco letras. Este personaje semi-anónimo observa sigilosamente su alrededor. De golpe y sin retraso, este personaje-figura conjura con su voz tres dimensiones de su vida: es un violinista, homosexual y ateo que vive y respira en el centro de Tegucigalpa. Esa revelación definirá el tránsito de la película y prepara una aventura llena de manifestaciones y declaratorias.

¿Qué hace un músico en una ciudad violenta? La obviedad salta a la luz como una verdad ausente de subjetividades y discursos sentenciosos, o quizás no. Estamos ante una visión, con recursos expresivos ya transitados en películas de no ficción, pero con un despliegue y elementos que potencializan su eficacia narrativa.

Samantha Hernández decide retratar una Tegucigalpa onírica, descrita con frases polisémicas en palabras de un paladín que, con interludios de su vida, describe a la ciudad como un agente sonoro, con vida propia y texturas audibles definidas. En la película seguiremos a este personaje-figura, que con su voz da testimonio a sus avistamientos, nos conduce por los rincones de su mente y de la ciudad misma. Una ciudad que escuchamos como él la percibe; hay música en el aire, hay frecuencias bajas. La película obliga a ver y escuchar a lo que él presta atención y no solo eso, sino a tomar en cuenta sus expresiones, sus risas y modulaciones de voz, ambas son consecuentes con lo que ve.

¿De dónde viene? Un extraterrestre en una ciudad que ha decidido esquivar toda maldad y tomarla a su antojo, volverla suya. El pesimismo nunca asoma a pesar de rezar con frecuencia sobre un futuro incierto o de momentos que para muchos podrían ser el último. Pero, ¿quién no lo piensa? Así bien, en *Merlo*, todo se va abriendo como capas estratificadas, una metamorfosis con elementos de referencia imaginaria, sueños y recuerdos difuminados ante la imposibilidad de representación gráfica, un acierto de su directora que ha dotado de personalidad la película con capacidad para abrir y cerrar con un torbellino de emociones en apenas diez minutos; el tiempo preciso que necesita para concentrar su mensaje estético.

La cámara alterna el recorrido entre ese ecosistema urbano y la personalidad misma de una figura que acaba por completar una historia sobre las libertades, dos caras de una misma moneda, todo alejado de posibles tratos previsibles. Las secuencias funcionan al lograr acercarnos a la intimidad de su espacio, el hilo narrativo recorre las extensiones de su cuerpo, las expansiones de su universo y barren con la corrección. Cada transición deja un golpe sobre nuestras concepciones. Así también como parte de esas intimidades, la luz palpita en los exteriores mientras el arma de nuestro héroe recorre oculta en un estuche con cerraduras y correas bien cerradas.

En su laboratorio — un edificio de pisos amarillos —, las sombras cobran protagonismo, la luz incandescente se apaga y apenas señala su rostro, otro estuche se abre para conspirar en sus rituales que configuran el sentido de su vida. Basta con ver los encuadres que centran su mirada para notar que algo cambió. Esta ceremonia, ordena, orienta y controla sus declaraciones políticas; una burla para las convicciones de una sociedad conservadora como la hondureña. *Es lo que yo quiero hacer. Yo quiero hacerlo y puedo hacerlo*, la cámara recoge las imágenes de esas afirmaciones, la noche acoge la ciudad que pronto es asaltada por un abanico y pintura: estamos en otro espacio un espectáculo lleno de luces de neón. Acá no hay voces que nos expliquen lo que vemos, pero un rostro da fe de otro microambiente provisto de desfachatez, mientras el cuerpo danza al son de una electrificante música. Propios y extraños ven los movimientos de una silueta dotada de libertad, sin barrotes que la aprisionen

En *Merlo*, la carga dramática varía entre los espacios recorridos, aunque no podremos negar que se constituye de forma definitiva cuando en un turbio cambio de escena, el coraje y la bravura se transforma en música. Estamos en otro lugar distinto, más pulcro, huele a formalidad y esplendor. Pronto los sonidos de la ciudad —de sus calles y su gente— cobran sentido. El arma enfundada sale de su escondite, ese acto intensifica el goce. Faltarán palabras para describir el agobio y belleza a partes iguales que generan las notas de un violín que proclama libertad. Notas tocadas a gran velocidad con una sonoridad endiablada que consiguen asombro y fascinación. Es su música la que trasiega su sentir y comunica a un universo sus deseos, su sensibilidad y visiones de una ciudad, de un país. Tres ambientes, tres mundos, la ciudad de día y de noche.

Nuestro protagonista se ha formado un armazón con su propio lenguaje, entre sonetos, abanicos y blasfemias que interpelan a ese «algo» que parece ser un todo. Es un personaje que huye de las definiciones, tan real, que existe en una ciudad que vibra.



OBSERVARSE DE NUEVO OTRA VEZ

De nuevo otra vez (2019) de Romina Paula, Argentina

Por **Manuela Barrueco**

Como tantas preguntas que me generan intriga saber si otros se cuestionan, googleo: «¿Qué diferencia hay entre ver, mirar y observar?» La primera respuesta rápida del buscador ofrece la siguiente frase: «Observar: nos dice el diccionario que es -en primera instancia- examinar atentamente algo o alguien... Esto significa que para observar tenemos que ver y mirar al mismo tiempo. Observar transmite la idea de prestar atención cuidadosa sobre algo o sobre alguien».¹

Podría seguir buscando en profundidad las definiciones de ver y mirar, pero me queda resonando en la cabeza la frase «prestar atención cuidadosa sobre algo» y sobre todo la palabra «cuidadosa». Porque es cierto que cuando observamos algo, lo que sea, lo hacemos con cuidado, con precaución. Y cuidar algo es cargarle una atención extra a aquello, con un miedo a veces imperceptible. Más cuidar a alguien, nos hace responsables de su bienestar. Sobre todo si cuidamos a alguien menor, frágil, vulnerable.

Imagino esa atención cuidadosa como aquella responsabilidad que describe Romina Paula en la película sobre «la maternidad», ese concepto del cual el mundo tanto espera. Digo imagino porque no soy madre, pero crecí en una sociedad patriarcal donde ser madre casi que imposibilita a las mujeres a seguir siendo mujeres para limitarlas solo a *ser madres* y donde la maternidad está romantizada al punto de condenar socialmente a quienes decidan no tener hijos o no querer tenerlos.

En la película Paula define a la maternidad como un amor que, aunque quisiera, no podría evitarlo porque la persigue y la agobia. Como una sensación de responsabilidad que no la abandona nunca, así como un miedo constante a que deje de estar todo bien. Pues la maternidad es para ella lo que *observar* significa para Google: Prestar atención cuidadosa sobre alguien.

En esta película la directora decide observarse a sí misma en su rol de madre y de mujer. Desromantiza la maternidad, ese vínculo dependiente y de extrema felicidad construido por la sociedad. Se permite verse desmotivada en el cuidado del niño, logra visualizar la culpa que la acompleja el ser madre, duda de la estabilidad en su pareja, y se atreve a sentirse deseada y deseada.

Esto que menciono, Paula decide representarlo, más allá de en los diálogos, en las escenas donde conversa con su madre o con su alumno: su hijo se encuentra en la profundidad del plano, ella es consciente que él está allí, pero a su vez, que su madre también lo está observando cuidadosamente, como si esto la empujara a desligarse de esa atención obligada. Su hijo está en segundo plano, justo cuando ella busca ponerse a sí misma como prioridad.

¹ <https://espanolaldia.wordpress.com/tag/diferencias-entre-ver-mirar-y-observar/>

También, Romina P. se observa atravesada por el feminismo, como si éste la apuntara con un proyector e inundara con él su cuerpo, su cara, su piel, su familia y su imagen de familia. Y es a través de la observación, que reconstruye el pasado y el futuro: el primero, con fotografías y efectos de sonido, dándole un sentido menos estático que el de la sola imagen plasmada en el papel; el último, formando nuevos escenarios, entre proyecciones que la atraviesan a ella acompañada de distintos personajes como opciones que varían, tal como aquellos stickers recortables de las revistas con los que podías vestir de diferentes formas a un dibujo. Y es mediante este registro que pone en comparativa dos decisiones que trascienden el tiempo. Por un lado, el legado familiar que la formó hasta ser quien es hoy, la lengua materna: el idioma alemán, presente en sus raíces, transmitido de generación en generación desde hace cientos de años. Por el otro, la herencia que ella dejará: la reconfiguración de la figura de la mujer siendo madre y siendo mujer, por separado cada una de ellas. Una mujer que deconstruye los parámetros establecidos que le enseñaron y aprende sobre amistad, sexualidad, deseo, responsabilidad y libertad. Una mujer que sea entre otras cosas madre, pero primero mujer.

Y si hablamos de observar, podría destacar lo *bien mirada* que está esta película, ya que «desconcierta y renueva el lenguaje y el pensamiento»,² no solo porque irrumpe en el equilibrio inicial en el que transcurría la vida de la protagonista, sino porque abre la puerta a ideas nuevas que provocarán nuevas decisiones. *De nuevo otra vez* funciona como aquello que menciona Walter Benjamin sobre la legibilidad de las imágenes, donde la imagen permite más que tan solo verla denotada. Observar algo o a otra persona es sencillo porque, en principio, solo requiere del esfuerzo de la vista. Pero observarse a sí misma implica tener al menos un objeto reflectante que devuelva una imagen propia.

Si mirar una imagen sería como dice Huberman: volverse capaz de discernir el lugar donde arde,³ entonces la directora adquiere esa capacidad. Utiliza el elemento fotográfico para mirarse y verse en posibles situaciones y ante hipotéticas elecciones, como si pudiera observarse, decidir, refutar y definir(se) sólo al verse plasmada en una foto.

En este universo construido por Romina P., las cosas son cuando existe registro de ellas, cuando arden en contacto con lo real.⁴ Cuando se encuentran siendo miradas, en otro contexto distinto a aquel al que pertenecieron cuando la imagen fue tomada, al diegético, al de origen. Este documental también funciona como obra, en el sentido material, donde Paula se vuelve a observar cuántas veces le haga falta.

Es en el final, luego de observarse, de aprender y aceptar los consejos y los cuidados de su madre, donde la encuentra aquella escena, ya no proyectada con un aparato (aunque sí registrada por uno), donde vuelve al hogar, lejos de la ciudad, con su marido y su hijo nuevamente, como clímax de sus conflictos, luego de aceptar que la primera que no se ve es ella misma.

La ciudad y su desorden, como un cuaderno de borradores donde hace y deshace, escribe, y vuelve a escribir; y las sierras, con el mejor de los horarios para retratar el cielo (según los que amamos el atardecer), como el escrito, la conclusión final, el encuentro consigo misma y con la resolución de aquellos conflictos, o al menos el haberlos podido reconocer.

Romina Paula dirige y actúa esta película con el rostro muy cerca de las cenizas. La realiza para sentir que éstas aún arden. Y lo logra, porque están prendidas todavía, y se reavivan, porque así funcionan las cenizas cuando sopla el viento. El viento viene a mover aquello que está quieto o calmo, a veces viene a molestar, pero otras veces llega justo a tiempo para apaciguar el calor que las cenizas siguen provocando.

^{2 3 4} Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo, Cuando las imágenes tocan lo real (Arte y estética), Círculo de Bellas Artes, 2013, 104.



ALEGORÍA Y FE: HUMANIDAD EVOCADA

Cuentos de Carretera (2013) de Elizabeth Figueroa y Nolban Medrano, Honduras

Por **Alejandro Rivera**

La escena es peculiar: en un plano general en blanco y negro vemos la carretera de fondo, un automóvil pasa veloz en tránsito indistinto, la distancia evoca la atmósfera de lo rural; la vegetación seca parecería ser no más que el olvido de lo cotidiano; el cielo abierto y el derruido cerco a lo lejos en conjunción de elementos, presentan la figura de un hombre que se proyecta diminuto ante el tamaño de las enormes estructuras metálicas alineadas en un parque de eólicas a las afueras de la ciudad. Lo que hará esa figura humana es lo importante, el plano abierto muestra cómo el hombre se libera de su abrigo y se prepara para inclinarse en actitud de respeto, lo coloca en el suelo, y entonces sucede: el hombre se arrodilla —y ahora desde un primer plano que se abre poco a poco— en actitud de búsqueda levanta las manos, une los dedos en un símbolo riangular y reza, le reza a una de las inmensas estructuras proyectada contra el cielo limpio: un humano rogando a un metal.

¿Por qué creemos en lo que creemos? la pregunta se ha abierto espacio a lo largo del tiempo hasta presentárenos hoy como cuestión innegable. Todos en algún momento hemos estado cerca de ella, la hemos escuchado, se nos ha planteado o quizás hasta hemos decidido concienzudamente ignorarla, cualquiera sea el caso el hecho es que, es imposible referirse a ella como a cosa superficial, difícil abordarla sin traer al terreno la reflexión que parte de nosotros y nos evidencia. *Cuentos de Carretera* (2013) película de Elizabeth Figueroa y Nolban Medrano, asume el asunto implícito en la pregunta y propone una voz, su voz; participa de la cuestión humana que, en sus conflictos y vivencias nos recuerda lo mucho en lo que convergemos, y que, conscientes o no, en algún momento de nuestras vidas hemos sido afrontados a *creer o descreer*.

Cuentos de carretera está narrada en seis capítulos, cuatro de ellos son los principales: *Sinécdoque*; *Se vende*; *Cruzando la autopista* y *Santa Eólica*. El título de la película ya nos adelanta la naturaleza de lo que serán los relatos: breves historias, escasas descripciones, mínimos diálogos, personajes potenciados en sus acciones y un final que para cada historia deja la expectación en vilo; curiosamente así también se define «el cuento» en el campo de la literatura¹, y es que, si bien es cierto mucha de la naturaleza literaria se halla en la del cine y viceversa —hermosa simbiosis— en esta película la relación cobra importancia, sobre todo, en esa similitud de disposición. No es cuestión de simple semejanza que se podría establecer entre un *prólogo* —como se llama el primer capítulo— y un epílogo —nombre del capítulo final—, sino más bien, de cómo funciona esa distribución similar a la de un producto literario para abonar al significado que posteriormente el espectador podría dar al conjunto; ese elemento se relaciona con otro igualmente caracterizador: el tono casi enigmático de la película. Desde las escenas iniciales vamos configurándonos ciertas dudas: ¿qué hacen esos tres personajes, en esa calle lejana de tierra y porque lucen tanta *pompa* en un lugar tan poco usual? ¿Quién es ese anciano que con esa rústica pala al hombro desentaja con ese sombrero de época que viste?, ¿por qué una mesa con comida en medio de esa polvareda?, ¿por qué aparecen los mismos personajes al final de toda la película, pero ahora relatando una cosa distinta? Son esas dudas que van surgiendo las que mantienen el interés entre relato y relato hasta llegar al fin. Podría también suceder que acabada la película surjan otras cuestiones como ¿qué es lo que acabo de ver?, ¿qué tenía que ver este relato con el otro? Afortunadamente esa intuición del espectador —abonada por los cambios en los que se nos detalla el título de cada episodio— nos lleva a reparar en la estructura

y en sus nombres. Nos vemos movidos a volver a los capítulos y *sentarnos a leer* la película como si de un *libro* de imágenes se tratara, reparar en cómo cada parte válida las posibles ideas que tengamos y una vez (analizado) *leído* su epílogo, encontrar esa idea global, un mensaje antes de *cerrar la tapa*.

La película también recurre a ciertos aspectos de enunciación simbólica. Si bien es cierto el cine es por sobre todo puesta en escena de símbolos constantes y es inherente para quien lo crea, pensar cada elemento que entrará en escena como un significante ² —y que todo puede llegar a serlo— en *Cuentos de Carretera*, las piezas se han colocado de forma asertiva. El abordaje del tema en que la *fé* se confronta con el raciocinio, se ha enriquecido con la disposición de elementos que —en su mayoría sutiles— abonan al significado y al carácter general de la obra. La película nos lleva a reparar en los detalles, y no por ello acaba siendo un producto cinematográfico críptico.

Ese asunto de «símbolo, rasgo y mensaje», podemos repararlo en uno de los capítulos, la escena del hombre arrodillado ante la eólica no pertenece al primer capítulo, más bien es el último de los que desarrolla el relato como tal. Lo importante de este episodio —*Santa Eólica*— es que nos arroja luz sobre el eje de la película. Ese hombre que inicialmente camina sobre una carretera, se le ve cansado y con cierta preocupación, se encuentra a la orilla del camino con una estatuilla (versión miniatura de una de las eólicas reales de la zona) y se nos insinúa que el hombre tiene un problema, busca ayuda, abre la bolsa en la que encuentra la estatuilla y hay también un trozo de papel con las siguientes palabras: «No parecen, pero son muy poderosas, no lo dudés, acércate a ellas, estoy seguro que cualquiera podrá cumplir tus deseos...» aquello sugiere la solución al conflicto, entonces ocurre lo ya descrito, él se arrodilla y «mágicamente» se resuelve el problema que tenía, había quedado varado en el lugar, y aparece —luego de rendir culto a la eólica— la mujer que lo rescata en un automóvil; la situación es jocosa, sobre todo al final cuando la estatuilla queda abandonada; será que ¿ya no necesitamos aquello en lo que creemos una vez que vemos cumplido lo que solicitamos? Ahora otro personaje, un joven, toma la estatuilla y el mismo trozo de papel, pero este lee también el reverso, habían otras palabras: «No parecen, pero son muy poderosas, no lo dudés, acércate a ellas, estoy seguro que cualquiera podrá cumplir tus deseos... y si ninguna de las dos hermanas te hiciera caso, descuida que mujeres hay muchas. Dale este recuerdo (la estatuilla) a mamá. Pedro», el capítulo cierra de esa forma y resulta aclarador, y es que la película tiene un ritmo en el que claramente no hay afán de explicarnos todo a primera instancia, es hasta que llegamos a este relato que asistimos al valor entre los capítulos. Funciona como recurso metafórico de este episodio, la estatuilla de la eólica, centro de adoración al que dedicó su fé el hombre y esa misma representa, en contraste, algo distinto al primero. A aquel joven le pareció más bien algo absurdo. Partiendo de esa puesta de elementos: la estructura de la película y su puesta en escena es la que permite llegar al tema de la creencia una vez que se analizan los elementos vinculados, puestos allí para significar.

Y así podríamos ir encontrando en los otros capítulos elementos de valor connotativo. En *Sinécdoque*, los binoculares cumplen la función de ver a través de una parte un todo, —otra vinculación con lo literario, eso es una *sinécdoque* en el oficio poético—; en el capítulo de *Se vende una vela caída* remite a ese credo sobre lo supra normal, y no está colocada en la escena de forma trivial porque en el capítulo no hay ningún diálogo, todo es evocativo; en *Cruzando la autopista* el suicida ve en el escupitajo lanzado al vacío, su figura misma arrojada, y halla en ella la reafirmación de su abandono, a no creer en los demás, ni en sí mismo; en *Prólogo* y en *Epílogo*, la mesa abundante, enorme para tres, con sus uvas y sus copas no pueden remitir más que a la pompa, se vincula esto con los diálogos de los ostentosos comensales que con su charla dejan entredicha la cuestión de la fé y el no creer en lo que no se ve.

Lo que podríamos catalogar como determinante en la propuesta de la película, se enmarca siempre, y como ya he dicho, en potenciación del tema: en todos los capítulos hay autos, que remiten a la apresurada forma de moverse en la ciudad y ese ajeteo, pareciera representar la distancia que se establece con la reflexión, los autos aparecen siempre distantes en el momento en que los personajes llevan a cabo sus reflexiones ¿será que hay indiferencia en cuanto a eso de reflexionar sobre lo que somos?; en todos los capítulos los personajes buscan algo y todos son ubicados en caminos de ascenso: el hombre varado

en una carretera empinada; la madre y sus hijas en una calle anexa al bulevar hacia arriba; el anciano y su herramienta en el empolvado camino también hacia arriba) como si esto fuera síntoma de la forma que los personajes cargan con esa búsqueda; todos están en lugares aislados: la acera de una autopista en la que nadie se detiene, un puente poco transitado, una casa abandonada; en los capítulos se usan elementos que remiten al cielo: un avión que pasa y que el suicida ve en su reflexión del mundo que se le presenta pequeño; unas escaleras que al subirlas suponen abandonar la seguridad.

Entonces estamos ante una película que configura lo que entra en escena como algo que enuncia, que no es azar el que inicie con una referencia hacia el comportamiento de las águilas, elemento que según (Chevalier, 1986) remite a la labor del culto sacro; que tampoco es azar que el capítulo de *Sinécdoque* haga alusión al juego, al amor y al odio como representación de ese *todo* que somos como humanos; que el número al que llama ese hombre que busca comprar una casa sea una secuencia de 6-6-6, que el puente se llame «Los esclavos» y que llegado al lugar tenga que poner en tela de juicio su valor ante la posibilidad de creer que existen otras realidades ajenas a su lógica, y es que, todo eso y los otros aspectos hablan de una bien pensada confluencia de lo técnico con lo narrativo, a fin de reforzar las distintas aristas que se desprenden del tema.

A *Cuentos de Carretera* le bastan 20 minutos. No es una película que haga suya la extensa narratividad para cerrar. Se decanta por lo simple para reflejar esas situaciones cotidianas: un hombre busca una casa que se vende; una mujer se queda con sus hijas en medio de la calle porque un carro no enciende; otro hombre camina por una carretera; una muchacha busca una dirección y pide a un desconocido que le regale una llamada; situaciones que podrían ser catalogadas de intrascendentes dictan elementos caracterizadores de la película. Y a pesar de que son varios los aspectos que aborda, no tiene como intención brindarnos las respuestas del asunto, es más bien un estímulo para el ejercicio de reflexión sobre el respeto a la disidencia y la diversidad, si de creer en algo se trata o no —el último diálogo en *Epílogo* es explícito en esto—. También muestra cómo en lo rutinario, en eso común hay siempre circunstancias en las que se podría ahondar, ¿por qué cuando nos enamoramos estamos más dispuestos a creer en ciertas cosas y a abandonarlas cuando fracasan? ¿existen las coincidencias o más bien todo es parte de un destino del que deberíamos tener la fé de que ya está dictado para nosotros? ¿por qué es mejor actuar y solucionar una situación en lugar de detenerse a invocar o lanzar plegarias? ¿por qué es mejor caminar de lejos de aquellos que se ufanan de su intelectualismo, en descrédito de la actitud abierta a otras posibilidades o creencias?.

En esa inteligente forma que entrelaza los escasos diálogos y que los suplanta por connotaciones en objetos, planos y acciones de los personajes, en ese alejamiento del debate en el terreno de la *fé* como algo puramente religioso es en donde sin duda, existe la calidad cinematográfica de esta película, presentando lo cotidiano como una valoración de tonos trascendentes.

Cuentos de carretera potencia su forma a la vez que es fiel a su voz, cumple con despertar el interés del espectador que asume un papel interpretativo activo y es además reflejo de que el cine hondureño merece ser valorado en su diferencia, propuesta y buena ejecución.

REFERENCIAS

Chevalier, J. (1986). Diccionario de Símbolos. Barcelona: Herder.

Marchese, A. (2013). Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. España: Ariel.

Martín, F. B. (2001). Breve diccionario vasco de símbolos cinematográficos. Bilbao: Desconocida. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/11502119.pdf>

Figuerola, E; Medrano, N. [Latino Estudio] (2013) CUENTOS DE CARRETERA. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=F7yNhN7XOjQ&t=918s>

¹ Marchese Angelo brinda la caracterización en su diccionario de retórica

² Bayón Fernando debate el asunto en su ensayo sobre el símbolo en el cine



SI LA CIUDAD DE GUATEMALA FUERA UN ANIMAL SERÍA UN CHUCHO CALLEJERO

José (2018) de Li Cheng

Por Isabel Messina

Si la Ciudad de Guatemala fuera un animal sería justo eso, un *chucho* callejero, de esos coyotíos mestizos, tan feos como bonitos, siempre simpáticos por su carisma de avivados. Listos, para evitar ser atropellados se cruzan las calles por las pasarelas que ni la gente usa. Aquellos *chuchos shucos*, malolientes, de pelo tieso, opacados por el tierrero de las calles y el humo espeso de los buses. Anónimos, mimetizados en el gris de la ciudad. A veces hasta invisibles por estrategia de sobrevivencia, pero que dejan evidencias de su paso por ahí en cualquier lado. Los que se echan en donde sea, porque toda banqueta es buena. Los que comen tortilla porque es lo que hay; desgarran bolsas de basura por la noche esperando encontrar un pedazo de pollo. Los que andan, aunque cojeando. Golpeados, pero resilientes, que saben que vivir es andar. Dueños de calles, plazas, parques, arriates. Los que reciben tantas patadas como caricias. Los que le ladran a los malvibrosos, los que se andan con desconfianza, pero se acercan a gente de buen corazón. Los que hacen jauría y los solitarios, los mismos que tienen la libertad en sus patas y la realidad en sus costillas. Así las y los que viven la Ciudad de Guatemala, como José, el protagonista de la película cuyo título es el nombre de este joven de veintitantos años, que vive en una área marginal de la zona 7 capitalina, que trabaja vendiendo *shucos* en uno de los tantos puestos cerca del Liceo Guatemala. José vive solo con su mamá, ella trabaja vendiendo comida en donde puede; todos los días desde la madrugada hasta que anochece ambos se enfrentan a la tenuidad de colores y la intensidad del ajeteo cotidiano que implica la ciudad. Porque hay que ir a trabajar, hay tráfico y por lo tanto hay que madrugar. «A quien madruga dios lo ayuda» dicen los mismos que acusan a los pobres de ser pobres porque quieren. A los que madrugan en ciudad de Guatemala no los ayuda nadie. No los ayuda la mano a veces soberbia, a veces apenada, que asoma con un par de monedas desde la ventana de un auto de vidrios polarizados, desde los cuales se vuelve la ciudad más oscura e inhóspita en el imaginario *whitemalteco*. Los mismos *whitemalans* que romantizan la precariedad y la desigualdad, que celebran «mi bella Guatemala» exhibiéndola en prístinos paisajes de pobres y coloridos indígenas, retratos de una explotación piadosa que finge empatía.

Para vivir la Ciudad de Guatemala hay que despojarse de muchas cosas, pero primero del miedo, miedo de transitarla, pero también del miedo a verla, esa que se ve desde las ventanas destartadas de los buses. Desde esos marcos torcidos y oxidados, que a las obsesivas- compulsivas nos producen inquietud y desesperación, pero que no se pueden componer porque enderezarlo es desmontarlo todo y es desbordar la imagen. Es un riesgo grande, porque nada de lo que vemos es «lindo».

En *José* (2018), dirigida por Li Cheng, se desborda la imagen y nos enfrenta a la antiestética cotidianidad de la ciudad de Guatemala. Se apropia de esos elementos que normalmente estorban ante la pretensión de limpiar la imagen. La foto en *José* renuncia a los encuadres prístinos, a la imagen controlada, a los sonidos orquestados. Acepta la ineludible potencia sonora que está hecha de motores de carros, camionetas y motos, de bocinas, ambulancias, radios, predicadores, alabanzas, gallos y gallinas. La imagen se desborda aún más por la potencia sonora que amplía el paisaje.

Los cables, nos atrapan, parecen detener el cielo, estorban; para dejar de verlos hay que estar arriba de ellos o hay que estar en otro lado y en Guatemala pocos pueden darse ese lujo. La foto no los evita, más bien los exhibe. Esas conexiones infinitas aturden de la misma manera el ruido que no para ni ahora, en toque de queda. De la misma manera esos planos generales de las esquinas, que dejan abierta la posibilidad de desplazarse, de moverse, de transitar incesantemente, o de pararse a esperar. No es la vida contenida en un plano sino lo que un plano puede contener de la vida que allí sucede.

Es una mirada que observa, en ese sentido por ratos desaparece el artificio, la fotogenia no se celebra a sí misma, sino a la realidad que está contando. De esa manera la organiza a través de imágenes que existen y con las mismas personas que las animan. No se evitan espacios, se usan, de la misma manera que los cables, las mallas de hierro, las ventanas de los buses, no limitan lo que vemos y tampoco lo contienen, solo lo median. Esos son los elementos que dan fuerza a la película más que la historia en sí misma. Porque es una historia de un amor frustrada, que desafía la moralidad heteronormada que sostiene la marginalidad y la justifica.

La película deja la sensación de que se quieren mostrar las cosas donde están y no donde tienen que estar. No evita nada, ni los cuerpos desnudos de José y Luis, quienes viven su historia de amor, encontrando felicidad en esos momentos robados a la sobrevivencia: las escapadas en moto, los encuentros amorosos en los hoteles del centro, detener el día para mandar un mensaje. Una historia de amor, sin tanta intensidad dramática, que no se cuestiona a sí misma solo se acepta en su felicidad y en su tristeza. La sobrevivencia obliga a dejar nuestros apegos atrás y a hacernos cargo de nuestras responsabilidades que nos comprometen con el presente, imposibilitando el futuro.

De la misma manera la Ciudad de Guatemala, epítome de la sobrevivencia. La vida en el día a día se refleja en esos momentos de esperas felices y de esperas inciertas en las esquinas, que son para eso, para esperar. Espacios en los que no se va el tiempo, sino transcurre la vida y no solo la de José, sino la de todos los que habitan la ciudad de Guatemala, la de los chuchos callejeros también.



¿ES POSIBLE EL AMOR A PRIMERA VISTA?

Un lugar en el Caribe (2017) de Juan Carlos Fanconi

Por **Guillermo Martínez**

El cine hondureño ha tenido una evolución considerable desde que en 1962, el director Sami Kafati rodará la primera película hondureña: *Mi amigo Ángel*. Desde entonces, la producción cinematográfica se ha intensificado y cada año son más las historias que logran ver la luz en la pantalla grande, ocasionando que el cine nacional adquiera una relevancia importante en la vida cultural y social del país catracho.

Como parte de esa trayectoria de buenas oportunidades, en las que han convergido diversos contadores y contadoras de historias, se encuentra el guionista y director Juan Carlos Fanconi, quien estrenó en el 2002 su primer largometraje *Almas de la media noche*; diez años después incursionó en la ciencia ficción con *El Xendra*, una película sobre expediciones y eventos paranormales; y finalmente en el 2017 estrenó su tercer largometraje que se llamó: *Un Lugar en el Caribe*, una aventura romántica en la isla de Roatán que trajo a la pantalla hondureña a los talentosos José Zúñiga y Daniel Zacapa.

El primero es un actor hondureño que reside en Estados Unidos desde que tenía siete años y que ha tenido diversas participaciones en películas como: *Twilight*, *Mission Impossible 3*, *The Dark Tower*, entre otras. El segundo también es un actor hondureño que creció en San Francisco y por lo tanto se nacionalizó estadounidense; ha tenido participaciones en diversas producciones, una de las más destacadas fue en la aclamada película *Seven*, del director David Fincher y protagonizada por Brad Pitt y Morgan Freeman.

Zúñiga y Zacapa comparten pantalla con la actriz mexicana Gabriela de la Garza, la actriz paraguaya Lali González y los actores argentinos Rodrigo Guirao Díaz y Gastón Pauls. Todos ellos se pusieron bajo la dirección de Fanconi, quien acudió a situaciones muy convencionales para asegurar con *Un Lugar en el Caribe*, de una forma muy telenovelesca, que el amor a primera vista sí existe; la pregunta es: ¿le creemos?.

La película cuenta tres historias separadas: la primera se centra en Gael Castillo (José Zúñiga), un reconocido escritor que reside en Estados Unidos, pero viaja a la paradisíaca isla de Roatán para tener un descanso necesario y la inspiración para su próxima novela. Ahí conoce a Camila (Gabriela de la Garza), la novia de Fernando (Gastón Pauls), quien además de ser su mejor amigo, también es su editor. Mientras Camila le enseña la isla a Gael y realizan diferentes actividades turísticas, la atracción entre ambos comienza a crecer rápidamente.

Mientras esto sucede, también conocemos a Sofía (Lali Gonzalez) y su padre, Marcelo (Daniel Zacapa), ambos pierden un crucero, lo que les obliga a permanecer más tiempo en la isla. Aquí es donde la segunda historia encuentra su forma: Sofía conoce a Paolo (Rodrigo Guirao Díaz), un italiano dueño del hotel donde ella se hospeda con su padre. Paolo es un «don juan», pero al ver por primera vez a Sofía todo el juego que él había establecido cambia repentinamente.

La tercera historia se enfoca en Marcelo, quien por su parte explora la isla, manifestando una depresión que venía resintiéndose desde hace ya varios años. Entra a un bar para ahogar sus penas con alcohol y ahí conoce a Ángela (Ana Clara Carranza), de la que termina enamorándose.

El cine es un medio que permite que las historias abandonen el papel o el pensamiento (sea donde sea que se refugien) y respiren en un entorno diferente; uno que utiliza los lugares, las personas y los objetos para formar imágenes con sonidos que comuniquen lo que está escrito. La historia es uno de los elementos que le da vida y propósito a todo lo demás, es la que establece los alcances del mensaje que el cineasta construye para el público. ¿Qué sería de una película sin historia? A nivel personal sólo se me ocurre un vacío inmensurable de secuencias sin razón o sentido.

Pero aún con todo y el peso que conlleva, ese vacío hubiera sido preferible para *Un Lugar en el Caribe* que lo que Fanconi terminó escribiendo para la película. No hay coherencias narrativas en nada de lo que la misma cuenta. Da la impresión de que este director se preocupó más por enlazar su película a un estilo predeterminado (el de las comedias románticas hollywoodenses), que explorar una narrativa más original, arriesgada o incluso una que fuera también más representativa de Honduras.

Aproximadamente alrededor de una hora y cincuenta minutos, las fallas en el guión y las actuaciones se ven reflejadas en un elenco que se la pasa diciendo diálogos insostenibles, desde un simple saludo, hasta lo cotidiano de los encuentros y los reencuentros, ninguna de esas interacciones humanas (que son básicas) se conciben manifiestan con la normalidad que necesitan para funcionar. Las pausas, el tono de las voces y el movimiento corporal es exagerado; las parejas que se forman parecen incómodas diciendo lo mucho que creen amarse, o recitando versos de poemas sacados de un libro de segunda como moralejas reflexivas en el momento más decisivo de la película, para luego mirarse de una forma seductoramente extraña y prolongada.

Fanconi le dice a su público que le apueste al amor a primera vista, le anima a darle todas sus expectativas y aunque la intención pueda ser aceptable, el resultado cinematográfico se distancia mucho de ese mensaje. Las imágenes manifiestan duda creativa, como si el propio director comenzará a improvisar en el proceso, dejando que los elementos superficiales sean los que encaminan los conflictos a un desenlace general y predecible. Hay una duda que lo consume todo y en consecuencia una película que sufre mucho de esas pocas ambiciones que, desafortunadamente, son el único motor de arranque para *Un Lugar en el Caribe*.

La historia puede ocurrir en cualquier lugar del mundo y no pasaría nada, Fanconi ha hecho una película hondureña sólo de nombre, donde Honduras como país es el gran ausente. La producción toma parte de un elenco extranjero sobre el nacional para utilizar la isla de Roatán con el mismo uso que cualquier buen publicista le hubiera dado a cualquier otra isla que comparte los atractivos turísticos. El entorno no respira, su gente no respira, Honduras...¡no respira!

Pero fuera de las expectativas que apuntan a un cine más extraordinario, *Un Lugar en el Caribe* no funciona ni siquiera en las propias reglas que la misma película establece en su metraje. Fanconi le da al amor un tratamiento de fantasía de telenovela, en un esquema de comedia extranjera, con un compilado de conflictos absurdos que hacen imposible creerle lo que está diciendo, tanto como guionista y director.



UNA MIRADA AL INTERIOR DE UNA NIÑA BIEN

Las niñas bien (2018) de Alejandra Márquez Abella, México

Por **Grecia Juárez**

En 1987 Guadalupe Loaeza publicó su primer libro titulado *Las niñas bien*, que llamó la atención porque narraba relatos breves sobre las mujeres de la alta sociedad mexicana, a través de sus viajes al extranjero, estudios, pasatiempos, placeres y preocupaciones. Poco más de 30 años después, Alejandra Márquez Abella tomó aquel ejemplar como inspiración para hacer una película con el mismo nombre, pero con la libertad de desarrollar personajes específicos, a partir de los relatos.

El argumento se centra en Sofía —Ilse Salas—, una mujer que vive entre la opulencia e idiosincrasia de la clase acomodada que poco a poco empieza a ver cómo su mundo se derrumba cuando ocurre la crisis financiera del 82 en México, a raíz de que el negocio de su esposo empieza a tener problemas económicos. Desde que la película comienza, la *voz en off* de la protagonista repasa los preparativos de su fiesta de cumpleaños, una elegante celebración con amistades. De pronto, vemos sostener conversaciones entre las que se alcanza a escuchar un «no hablemos de política», y se susurra a espaldas de los otros invitados. Aunque pareciera, no todo es perfecto. En ese primer encuentro se plantean dos situaciones: la relación discretamente complicada de Sofía y su esposo, y la plática que esta tiene con su amiga sobre una «nueva rica» que quiere entrar en su círculo social. Ambos presagios de lo que va a ocurrir más adelante.

Pasar de un estatus alto a una situación económica menos favorable, debe tener sus dificultades, al menos eso es lo que deja ver una película que muestra el terror de sus protagonistas por perderlo todo. A lo largo de la historia del cine mexicano se han realizado películas de diferentes géneros cinematográficos que tratan esta temática, comedias en las que el espectador se divierte al observar al rico tomar el transporte público por primera vez, lavar su ropa a mano, ir al mercado, entre otras tareas ordinarias. La torpeza, entonces, se convierte en un circo que divierte al público, y desde ahí se hecho películas como *Mirreyes vs Godínez* (2019), *Nosotros los nobles* (2013) o *Qué culpa tiene el niño* (2016), en las que muestran a los ricos como seres ajenos a la realidad de la población promedio, quizá desde un lugar en el que sería fácil juzgarles, sin embargo, lo que Márquez Abella hace es evitar esos convencionalismos, logrando que la empatía con sus personajes, sea parte de la experiencia. Mientras que los ejemplos anteriores se basan en el estereotipo de los ricos malos y los pobres buenos, en esta película esos extremos no existen; Ana Paula, —la nueva rica— sabe vengarse de los comentarios incómodos de Sofía, y esta, al mismo tiempo, comparte un lazo casi maternal con Toñis —su nana de toda la vida—. Ambas actitudes demuestran que, ni una es tan inocente como parece, ni la otra es tan superficial como para no resentir la lejanía de su verdadera madre; aunque el dinero le haya dado una vida de ensueño —no así de felicidad—. Notorio por su la jaula de oro, cuando Sofía está sentada de espaldas a la cámara, hablando por teléfono con su mamá, sin poder contarle sus problemas económicos, pues sabe que no va a encontrar apoyo ahí. Así es como esta película se torna en una pesadilla para la protagonista —y también para nosotros, que estamos con ella—, por medio de una banda sonora que intensifica la sensación de pánico cuando empieza a escuchar cuchicheos a su alrededor en el club, y de allí tiene que empeñar sus joyas —aunque no personalmente, claro está— y huye con el único carro que le queda cuando llegan a embargar su casa. Y si ante toda la presión Sofía nunca explota o hace una «escenita», es precisamente por la naturaleza de su personaje, pues una niña bien no tiene permitido explotar ni hacer rabieta en público. Su única opción, entonces, es mantener las apariencias hasta el final.

Más allá de un retrato de los vicios de la alcurnia mexicana, *Las niñas bien* también es una exploración a las preocupaciones femeninas de un sector que a veces pareciera no se elige mirar de cerca. Perder el estatus, en la vida de Sofía no solo es una catástrofe, también es un evento que saca a relucir las áreas de su vida que no están bien: el esposo incapaz de hacer algo por mejorar la situación o las amigas de toda la vida que, de repente, empiezan a preferir a alguien más; problemas que antes, en tiempos de bonanza no existían, aparentemente.

Sin embargo, a pesar de que creció en una situación de privilegio, desafortunadamente hay aspectos de la vida femenina de los que ni siquiera un personaje como el de Sofía puede librarse; a ella también le toca aguantar a su esposo, cuando llega en medio de la noche pidiendo tener relaciones sexuales, aunque ya está dormida, solo para que, minutos después, él se disculpe no por haberla despertado, sino por no haber podido «cumplirle». Y aunque la directora no se detiene completamente en esos detalles, los pone porque son clave para comprender la experiencia de las mujeres que está retratando.

Si alguna vez Roberto Gavaldón exploró la psique femenina en *Días de otoño* de 1963, Alejandra Márquez también aporta una nueva mirada sobre las representaciones de mujeres en el cine nacional, esta vez, sobre personajes que a menudo se frivoliza, pero que en esta película se desarrollan más allá de las superficialidades.



CUANDO EL MUNDO ESTÁ EN VENTA REVELARSE ES NATURAL

Las marimbas del infierno (2010) de Julio Hernández Cordón, Guatemala

Por **José Sum**

La primera toma abre con una entrevista tipo documental —naturalidad y realismo— lo cual Hernández Cordón ya se siente muy cómodo y que va justo como se necesita para relatar los problemas de una sociedad que, a pesar de su situación, encuentra maneras de crear y sobrellevar el día a día. Así lo concluye en la dedicatoria al final de la película: «Este es un homenaje a la gente que conozco y que realiza proyectos impensables en un país como el mío».

Don Alfonso (Tunche) un músico marimbista de rasgos indígenas narra su situación, en un cuarto vacío lo acompañan tres objetos, una mesa, un sillón —en el cual duerme—, y una marimba que lleva la leyenda «Siempre Juntos». La marimba es un instrumento de percusión melódica, parte de los símbolos patrios de gran significado de pertenencia para la Guatemala tradicionalista, sobre todo en algunos lugares del territorio Quiché. Y en el altiplano guatemalteco los domingos se dedican a escuchar este tipo de música en su versión más *pura*.

Es evidente lo que trata de visibilizar el director de la película: la desigualdad, para mostrar las condiciones que viven muchos guatemaltecos a diario. Después de que don Alfonso pierde su empleo, El Chiquilín, un joven guatemalteco capitalino lo ayuda a esconder su marimba para que no se la roben los extorsionistas; y con el afán de ayudarlo lo presenta con un amigo, el Blacko, reconocido personaje del Metal guatemalteco, doctor de profesión y satánico, de esos que hacen evidente la discriminación y estigmas de la sociedad guatemalteca conservadora. Los simbolismos son claros y aparecen en varios momentos, una secuencia de la pared después de que Chiquilín termina de pegar los afiches de la nueva banda fusión de *Heavy metal* y marimba instrumental, lo dice todo: «cuando el mundo está en venta revelarse es natural», este es el objetivo de nuestros personajes, reflejos de la crisis del país. Lo que da paso a la creatividad y reinventarse sin importar lo que se tengan que hacer a diario, robar, engañar o incluso reírse de su desgracia para aceptar y normalizar los problemas sociales e ir en persecución de los sueños aunque las circunstancias sean imposibles.

La cámara lejana siempre hace de espectador, fija la mirada en los detalles de una puesta en escena de una gran fuerza en la composición de sus encuadres; los no actores que se personifican a ellos mismos y que por momentos hace que no sepamos diferenciar si lo que vemos en pantalla es ficción, el director asimismo los asfixia con esa mirada, los pone incómodos, cambiando cada tanto, el rumbo de la historia. Una de las escenas más importantes es donde los tres personajes se reúnen para desarrollar un nuevo proyecto musical en el cual es notable la diferencia entre uno y otro —representando la diversidad de un país en donde la mayoría son personas indígenas— Hernández se acerca, y los mira sin miedo para hablar de la transculturización que existe, de que los personajes son utilizados, despreciados o estigmatizados por su etnia, condición o preferencias, pues la película como tal, es un ejercicio, en el cual este director busca contar las historias de sus amigos en Guatemala, demostrando que con pocos recursos pero con muchas ganas se puede hacer cine de calidad en un territorio como el de Guatemala, en el que como bien lo dice: *no se deja de creer y crear*.



EN LA PIEL FEMENINA

Las herederas (2018) de Marcelo Martinessi, Paraguay

Por **Patricia Galeano**

Las herederas (2018) tanto por su calidad cinematográfica como también por su inesperado reconocimiento internacional fue en su momento la película del año en Paraguay. Marcelo Martinessi, con una sensibilidad única, logró retratar ese círculo social perteneciente a la aristocracia paraguaya en el que creció. Con sumo cuidado se evidencia el clasismo y la hipocresía reinante, aún en un país sumamente conservador y marcado por la ideología cristiana. El elenco, que se conforma únicamente por mujeres, va narrando una historia a través de la piel femenina. La película nos hace reflexionar y preguntarnos: ¿Qué significa ser mujer en Paraguay? ¿Qué significa ser mujer y pertenecer a una clase social alta? ¿Qué significa ser mujer mayor de 50 años? O, además de mujer, persona mayor y de clase alta; qué significa ser también lesbiana.

Hablar y visibilizar relaciones lésbicas y/o homosexuales a través del arte y de manera masiva en Paraguay es ponerse la soga al cuello y ponerse en contra de un sector amplio de la sociedad. Hablar de diversidad sexual y querer visibilizarla es todavía un desafío en un país en donde las personas LGBTIQ+ no tienen protección legal, donde no hay leyes contra la no discriminación y donde la mayoría de las autoridades e instituciones se declaran abiertamente en contra; abalándose en referencias bíblicas por encima del supuesto Estado laico. Todos estos tabúes se acrecientan tratándose de adultas mayores que son todavía más invisibilizadas, incluso dentro del propio colectivo. Por lo general lo que sucede también es que estas personas mantienen todavía muy presente el temor y el rechazo vivido por la dictadura, por lo que se mantienen ocultas o bajo un disfraz impuesto por el deber ser.

La película narra la historia de Chela y Chiquita, dos mujeres de 60 años que tienen una relación amorosa. Nuestras protagonistas, pertenecientes a familias de clase alta y que han vivido en la opulencia durante toda su vida, ahora se encuentran en decadencia. Invadidas por las deudas, deciden vender todos los objetos de valor que han pertenecido a sus familias por décadas. Chela, deprimida y en completa dependencia hacia Chiquita, se ve casi obligada a transformarse cuando esta última termina nada más y nada menos que en el pintoresco paisaje de la cárcel de mujeres «El Buen Pastor» acusada por fraude.

Desde el primer momento, vemos a Chela en un primer plano casi sin luz escondida detrás de la puerta —mirando, y luego nosotros con ella, en una cámara subjetiva—, siendo testigo de la venta de uno de los objetos pertenecientes a esa vida pasada y de varias vidas pasadas a lo largo de la historia de su linaje familiar. Podemos ver cierto paralelismo entre el espacio y ella. A lo largo de la película todos los objetos se venden y se van yendo, y el espacio —la gran mansión que una vez fue— se vacía y se transforma. Igualmente, pero a la inversa, la personaje que inicia vacía, sin ganas de hacer nada, incapaz de tomar las riendas de su vida, de hacerse cargo de su situación económica, de su nueva realidad, de tomar decisiones sola; comienza un abanico de cambios que la van llenando de *algo*. El comportamiento y las actitudes de Chela recuerdan a un común de mujeres de la clase alta e incluso de media que nunca pudieron ni necesitaron hacerse cargo de su vida completamente, porque otros ya planearon y tomaron las «mejores decisiones» para su porvenir. Mujeres que vivieron y se educaron bajo los dictámenes de su padre y luego bajo el yugo del marido, que nunca conocieron el trabajo ni mucho menos la necesidad.

Mujeres cuya gran labor fue organizar actos de beneficencia en alguno de esos clubes famosos de Asunción; que fueron educadas con el único fin de ser madres y acompañar «bonitas» a sus importantes maridos a galas y a grandes eventos sociales. Sin embargo, de a poco vemos el cambio, la transición que realiza el personaje de Chela a través de esos detalles simples como una mirada, un gesto, una mueca; en planos llenos de silencios, de esperas y susodichos que resultan en elementos importantes de la película. Planos que irán relatando los diversos sentires. Chela va llenándose de vida, de coraje, de deseo, de dudas existenciales que la ponen al límite y que la obligan a actuar, a hacerse cargo de su vida, como trabajar de «remisera» para señoras de la alta alcurnia. Comienza a llevar a cabo acciones antes impensadas, hechos que luego terminan intensificándose al conocer a Angie, personaje llega a su vida para terminar de moverle el piso y todo su mundo. Pues despierta en ella un deseo que es incapaz de aceptar ni de controlar cuando Angie se autoinvita a su casa y luego de unas cuantas copas de vino comienza a revelar historias de sexo o en el camino de regreso, escondida tras la puerta, cuando observa a Angie recostada en el sofá de manera provocativa, y al ser descubierta decide huir y encerrarse en el baño, en una lucha por frenar sus deseos. La película, sin caer en lo burdo o lo grotesco, muestra una escena de Chela masturbándose. De espaldas a la cámara, sentada frente a una mesita de luz llena de retratos fotográficos de juventud y con su alrededor desenfocado, con las tiras de la camisilla hacia abajo y con la mano derecha entre las piernas. Escuchamos. La escena nos hace replantearnos qué tanto hablamos del sexo o el deseo sexual en personas mayores; como si fueran temas exclusivos de la gente joven, como si el deseo sexual tuviera fecha de caducidad, sobre todo si se es mujer.

Sin duda, la película nos hace reflexionar sobre muchos temas, pero al final resulta inevitable preguntar qué es eso que nos transforma. ¿Es necesario estar en situaciones límites para dar un giro a nuestra vivencia? Chela, que al principio parecía tener tan arraigada la dependencia, se ve arrastrada por el trabajo y el deseo, a un cierto tipo de empoderamiento y de independencia. Se intuye incluso desde antes que Chiquita salga de la cárcel que ya nada será igual. Al final, Chela debe tomar quizá la decisión más difícil de su vida y puede verse cuando sale al balcón en medio de la noche, con el viento pegando en su cara, en su piel, en su pelo; donde esperamos la acción pero no llega a verse: solo sabemos que se ha ido.



IDEA VERSUS REALIDAD

Paraiso Travel (2008) Simón Brand, Colombia

Por **Sebastián Pérez**

Paraiso Travel, ¿acaso un tratamiento de la idealización, el amor romantizado y la creencia en el sueño americano? La película muestra la vida de dos jóvenes, Marlon y Reina, que deciden emigrar a New York, pero las cosas no son como las pensaban, siendo así que la confrontación con la condición de migrante ilegal, es la que mueve la película. El chico joven y enamorado, o al menos que cree estarlo, pone como accionar un amor idealizado. Mientras Reina, no profesa el amor igual que Marlon, pero lo convence de ir a Estados Unidos con la promesa de que ahí podrán consolidar una relación. En el proceso, dando a cuentagotas ese amor combustible, Marlon se pierde en la ciudad a raíz de un incidente con la policía, y así la película comienza su camino.

Marlon está cegado, ve en Reina todo lo que cree querer, ignorando completamente las señales de alerta, se encuentra tan inmerso en su propia cabeza que el mundo exterior desaparece y solo existen él y su amor (o su obsesión por ella). La película se centra en el presente, los personajes principales están recién llegados a New York y es a través de flashbacks entrelazados en la historia que nos muestran el camino, todas las adversidades que atravesaron para llegar hasta ahí. Nos muestra lo que viven y el cómo lo viven, un mundo nuevo y desconocido en donde se tienen que valer por sí mismos para sobrevivir; tanto como las ilusiones antes de emprender el viaje, el inicio de la relación de los protagonistas y las ganas de ir en busca de ese sueño idílico.

En *Paraiso Travel* podemos ver cómo el querer ir a Estados Unidos se convierte en otra obsesión que nace de un preconceito instalado en ese mundo que crea la película, en donde se mira al norte como la tierra de la libertad. La temática de migración y el llamado «sueño americano», bajo la idealización de los personajes. La película muestra que este sueño no es gratis, va a costar y mucho. Vemos agentes de viajes persuadiendo a los personajes principales para que paguen por el viaje que les va a cambiar la vida; y estos hacen todo lo que está a su alcance para pagar el precio. Marlon en su caso, termina robando a su familia y se va sin avisar. No piensan en las consecuencias o lo que puede acarrear esta decisión, simplemente actúan por impulso y deciden comprar una idea de futuro que socialmente es imposible de cumplir en Colombia. Invierten todo lo que tienen por un mundo de ensueños, aunque después se encuentren con otra versión no imaginada.

La película está cargada de misticismos, la fé en lo divino están arraigados a sus personajes, tal vez debido a su natalidad y al realismo mágico característico de Colombia. Vemos cómo en un intento de calmar la angustia de Marlon, Patricia lo lleva a visitar a una bruja para que le dé pistas sobre el paradero de su amada, y las respuestas no son las que espera. Marlon se rehúsa a afrontar la realidad, y en el proceso ignora todo lo bueno que ha construido hasta el momento, sin Reina. La idea de bienestar vale más que el mismo bienestar. «De gracias a dios que le dijeron que su Reina está bien» es la respuesta que da Patricia, quien considera que las visiones de una bruja son más que suficientes para despreocuparse de la situación. ¿Vale más el pensar que todo estará bien a pesar de las carencias, o el enfrentarse a la crudeza de la vida pero valorando lo obtenido?.

Establecida esa relación idea/realidad, la película como producto final cae en el mismo problema. La idea y la teoría se presentan con profundidad y riqueza en sus temáticas, pero llevado a la práctica, el resultado es otro. Por momentos la película se muestra con crudeza, vemos en pantalla cómo los personajes intentan atravesar la frontera escondidos dentro de troncos de árboles. Establecida esa relación idea/realidad, la película como producto final cae en el mismo problema. La idea y la teoría se presentan con profundidad y riqueza en sus temáticas, pero llevado a la práctica, el resultado es otro. Por momentos la película se muestra con crudeza, vemos en pantalla cómo los personajes intentan atravesar la frontera escondidos dentro de troncos de árboles atados a la parte trasera de un camión, e incluso vemos cómo algunos mueren en este intento, pero esta impactante imagen pronto es eclipsada por el melodrama. Retrata el amor, la obsesión e idealización llevando todo a la exageración y el absurdo, generando así un choque con la crudeza de las situaciones que están atravesando y el romanticismo desmedido.

La resolución de la película ocurre bajo la lluvia mientras los dos protagonistas discuten. Marlon por fin abre los ojos y se da cuenta de que ese amor que estaba en su cabeza nunca existió, Reina ya no siente la necesidad de ocultar su desinterés; sus vidas cambiaron y los motivos de cada uno están claros. Es potente esta revelación pero la presentación de estos conflictos se muestra de manera exagerada y cursi, lo cual lo vuelve anticlimático.

Dicho todo esto, si bien se aborda la temática de la migración, lo hace de manera superficial, se presenta como un acompañante y no como un núcleo narrativo. Propone a New York como escenario principal pero nuevamente se queda solo en la idea porque no se muestra la ciudad y lo pintoresca de la misma, en su lugar crea un micro mundo en donde todos los bares, restaurantes y lugares que visita son Colombianos, plantea una pequeña Colombia en una ciudad desarrollada. ¿Será esto reflejo de la misma ausencia de ciudades más desarrolladas en el país? O ¿simplemente se trata de una barrera idiomática? El montaje acelerado de la película muestra lo genérico de su contexto, New York se convierte en algo intercambiable. Cualquier otra ciudad grande podría cumplir con la función de mostrar al protagonista perdido en un lugar desconocido.

En conclusión, *Paraíso Travel* es una película con buenas intenciones y buenas ideas, pero que peca de romántica y no termina de materializar todo lo que propone. Retrata bien a sus personajes y la «colombianidad» de los mismos, pero cae y no conecta los conflictos, por esa misma romanización.

UNA FAMILIA (UN POCO DISFUNCIONAL) DE VACACIONES

Un Loco Verano Catracho (2015), Carlos Membreño y Herson Geovany Ortega

Por **Alexandra Jimenez**

Uno de mis mejores recuerdos de la infancia eran los viajes de vacaciones en familia, recuerdo que iba con mis papás; nuestros destinos nacionales eran La Ceiba o Tela y a veces viajábamos fuera del país a Orlando, FL. La experiencia de salir de casa para irnos de aventura y tomar carretera o avión era parte de lo que nos emocionaba a mi hermana y a mí, tanto que la noche anterior nos la pasamos despiertas imaginando lo que nos esperaba en el viaje.

En *Un Loco Verano Catracho* (2015), encuentro una historia con la cual me relaciono, porque me veo en el personaje de Francisco. Que aunque no lo hace a propósito se mantiene en conflicto y le lleva la contraria siempre a su padre; como a mí, pero con mi mamá.

La familia Barro se va de viaje y en el transcurso de las vacaciones ocurren cosas chistosas, dramas familiares y más. Desde un inicio se ve a Filiberto molesto con su hijo, Francisco, por alguna razón. Él está en el trabajo y encuentra la oportunidad para llevar a toda su familia de viaje a La Ceiba y Guanaja durante Semana Santa, al parecer él y su hermano -Quiro- habían tenido un conflicto previamente del cual se habla poco. Durante el viaje Francisco no suelta el celular y a cada hotel que van busca que tenga televisión, lo cual nunca consigue. Esto agudiza el conflicto entre Francisco y Filiberto. Sin embargo, vemos que cuando van al vía crucis, Francisco tiene un momento de reflexión cuando habla con la señora que le explica el significado de la Semana Santa. Desde ese momento lo vemos a Francisco más reflexivo y buscando enfrentar el problema que tiene con su padre. La gota que derrama el vaso con Francisco es cuando Gumer, su primo, comienza a salir con la hija del jefe de su papá, que a él también le interesa. Francisco quiere hablar sobre el tema con Filiberto, pero él lo evade, lo cual desencadena una crisis que casi lo lleva a suicidarse o por lo menos esa intención nos muestra. Al final vemos que Filiberto y Francisco tienen un momento para confrontar su realidad y deciden abrirse al otro para dejarlo entrar. La película cierra con una fiesta en la playa.

Carlos Membreño cuenta una historia bonita y compleja, pero la ejecución de la misma le juega en contra. Pues hay un uso excesivo del *product placement*, tanto visual como en los diálogos, que atrofia el desarrollo y por tanto, el visionado del film, desmejorando la experiencia cinematográfica. La secuencias están llenas de momentos que no hacen nada: un retén de la Policía Militar en la salida de Tegucigalpa hacia San Pedro Sula filmado de forma protagónica, más como una oportunidad de propaganda para el Gobierno de turno; transiciones entre las escenas y secuencias de forma bruscas y sin armonía natural con la historia. La selección de la música, de la canción «Un loco verano catracho», no para durante toda la película.

En definitiva, cierto es que la industria cinematográfica hondureña se está desarrollando, pero eso no significa que las películas deban ser carteles publicitarios en donde las marcas deciden dónde y cómo, pues llega un momento en el que el espectador se pregunta: ¿es una película o un anuncio publicitario?

Un Loco Verano Catracho promete una historia interesante, con la que claramente un sector de la sociedad se puede relacionar, no obstante, el juego al spot publicitario turístico y propagandístico, no deja que ésta tome forma y entregue una experiencia lúcida y limpia.



¿QUIÉN NO ACARICIA, HOY UNA MEDIA ILUSIÓN?

Whisky (2005) de Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll

Por **Michel Marx**

Cuando buscamos en el diccionario la palabra ilusión, nos encontramos con dos acepciones válidas pero alejadas entre sí, matices de este término. Por un lado, una ilusión es una imagen que no se asienta en la realidad, sino que procede de la imaginación o el engaño de los sentidos y, por otra parte, guarda un cariz de esperanza e ironía. Y este puente semántico es una de las claves para entender *Whisky*, película uruguaya dirigida por Juan Pablo Rebella y Juan Stoll, estrenada en 2004. La cual, notablemente ha pasado a formar parte del canon fílmico de Uruguay. Multipremiada en el exterior entre 2004 y 2005: Guadalajara, Washington, Transilvania, Miami, Cannes, Macedonia, Gramado, Chicago, Tokio, Puerto Rico, Grecia, Quebec, Premio Goya a la Mejor película extranjera. Al igual que en su tierra natal con el Premio a mejor película latinoamericana, dirección, actuación, guión, fotografía, y música por Críticos de Cine del Uruguay y por Cinemateca Uruguaya.

El largometraje cuenta la historia de tres personajes centrales, *Jacobo* (Andrés Pazos), *Herman* (Jorge Bolani) y *Marta* (Mirella Pascual). Los primeros dos, hermanos, la tercera empleada en la fábrica de medias. *Jacobo* es un hombre que se ha hecho cargo de su madre hasta sus últimos días y continúa al frente de la empresa familiar. *Herman* es su hermano menor, que se ha mudado hace años a Brasil, también tiene allí una empresa del mismo rubro y, *Marta*, la empleada de confianza de Jacobo en la fábrica de medias. Este triángulo de personajes sorteará la peripecia de convivir por unos días, excusa mediante el ritual de colocar la lápida en la tumba de su madre, una farsa. La simulación consiste en hacerle creer a *Herman* que *Jacobo* y *Marta* son pareja, es decir, tienen una vida familiar feliz, además de sostener con orgullo el negocio familiar. El largometraje nos muestra la vida normal previa de *Jacobo* y *Marta*, antes de *Herman*, la llegada de este y su recibimiento en el apartamento familiar; y la salida conjunta que realizan a Piriápolis (balneario costero al que concurrían asiduamente los hermanos en su juventud).

Whisky es un filme que requiere una polifonía de herramientas que permitan ver su riqueza y complejidad en la amalgama de géneros clásicos (*dramedy*). En primer lugar, porque no podemos «encajonarla» en tragedia o comedia. Contiene elementos evidentes de comedia, en la secuencia de ambas fotografías, la primera para dar prueba de la relación entre Jacobo y Marta como pareja y la segunda en Piriápolis con los tres personajes. En ambas, se recurre a la típica expresión «whisky» para recordar a los retratados de sonreír, teniendo como resultado unas muecas ridículas. También en la escena de Herman cantando en el karaoke del hotel como un galán y la primera puesta de las alianzas cuando a Marta se le cae el anillo debajo de la mesa, momentos clave en los que uno puede reír con soltura por la ridiculez de la situación. Toda la película está repleta de situaciones ridículas o molestas que obtienen reacciones, en su relación de causa y efecto, completamente desajustadas por parte del otro personaje. Este tipo de situaciones son las que vuelven a la película una comedia. Tal vez, la mejor muestra de ello sea la escena cuando Jacobo le dice a Marta que la va a necesitar en casa por la visita del hermano y ella asiente sin que se explique específicamente de qué se trata. Sin embargo, ambos sobreentienden naturalmente lo no dicho.

Si bien en críticas y análisis se ha planteado al film como un drama y la línea argumental planteada para la historia es dramática y los procesos de los personajes llevan a pensar en ese vacío sobre cuestionar la vida, las decisiones tomadas o no, la puesta de guión y visual no se enfoca de ese modo. Hay una clara atmósfera nostálgica, deprimente, gris y estancada. Muchos elementos contribuyen a ese clima. Por ejemplo, el diseño de producción en las locaciones. La fábrica oscura solo iluminada con tubos de luz que hacen un ruido terrible al encenderse, la maquinaria anticuada y ensordecedora que no permite la comunicación,

las paredes descascaradas, la cortina metálica a candado, la cortina de enrollar de la oficina de Jacobo que se rompe. Tal vez, el ejemplo más patético es el apartamento, donde aún persisten por allí viejas cajas de envíos de medias, tubos de hilo, una decoración asociable a décadas pasadas, junto a las últimas pertenencias de la madre muerta: urinal/chata, oxígeno, lámpara infrarroja. Pero no solo allí, también podemos verlo reflejado en otros espacios que frecuenta Jacobo como el bar donde desayuna rutinariamente todos los días, en los comercios que provee de productos, en el hotel al que concurren todos en Piriápolis. Todo en Whisky se mantiene estoicamente ante el paso del tiempo, resistiendo desde la inercia material de los objetos, que provoca una sensación dramática. Sin embargo, el conflicto no transita por allí de modo similar en los tres caracteres.

Los planos siempre fijos, como una constante de la situación en la que se encuentran los personajes, pero también como una crítica a la sociedad, una característica insoslayable del Montevideo retratado como un personaje más de la película. La creación de esa diégesis a partir de un mundo en sintonía con ellos y su historia. Tal vez por esta razón en varias críticas y reseñas se ha asociado la cinta de Rebella y Stoll con la obra del realizador finlandés Kaurismaki. La cotidianidad, la vida común, la crítica social, como elementos recurrentes de sus largometrajes. En Whisky el logro visual del inicio mediante la reproducción en loop de la rutina, con modificaciones tan ínfimas y sensibles que ayudan a dibujar de cerca a los personajes de *Jacobo* y *Marta*, su interrelación, su relación con el mundo. Las simetrías y los pequeños gestos que se sintetizan en los encuadres ajustados. Uno de los trabajos más pormenorizados de la filmación, patente en los videos de acceso público sobre las pruebas realizadas con laboriosidad en cada locación sin actores y con actores, repasados una y otra vez para subrayar el detalle. Muestra de ello es el encuadre en el ascensor del edificio de *Jacobo* a través de la ventanilla, en la sala de espera del aeropuerto, la caminata de *Marta* en el pasillo del hotel, sentado fuera de la habitación, la despedida de *Herman* en el desayunador del aeropuerto con la pista entre medio de él y *Marta*. La simetría en los espacios como síntesis de la perfección y seguridad, generando una antítesis frente a un mundo degradado en su propia represión constante, una zona de confort infeliz, dibujada como forzada para no afrontar el desastre del tiempo que sigue su curso en la vida verdadera. La fotografía que acompaña la construcción de la atmósfera, la música que abrocha con justeza tanto el sentir de desolación por momentos como el humor en otros.

La inestabilidad significativa de la historia solo se da a través de la evolución de sus personajes y en esto me gustaría señalar que solo tenemos un protagonista. Es complicado de admitir, ya que se trata de un filme minimalista y en apariencia parece que contamos con tres roles centrales. Sin embargo, al revisar la película, el único personaje que permite ver un conflicto y desenlace es *Marta*. Tanto *Herman* como *Jacobo* permanecen en su línea de inicio, aunque no indemnes luego de lo vivido. Toman su propia decisión estática: Herman vuelve con su familia y fábrica moderna a Brasil, *Jacobo* sigue en su vida solitaria y antigua fábrica de Montevideo. ¿Y *Marta*? No lo sabemos, solo podemos ver que no vuelve. En ella percibimos la posibilidad del final abierto. *Marta* es el personaje protagónico por varias razones. Primero, es quien permite que se dé toda la peripecia al aceptar la farsa de hacerse pasar por la esposa de *Jacobo*. Segundo, es quien a través de pequeños gestos a grandes acciones nos va demostrando un cambio. Mirella Pascual (*Marta*) construye desde pequeños gestos como tímidas sonrisas, la forma de acomodarse el cabello detrás de la oreja, la mirada viva ante algo que llama su atención. Tercero, es la única que verbaliza la incomodidad a su manera.

Es quien pregunta por lo que no se dice. Ya que los diálogos son mínimos, todo se sobreentiende o desentiende en el silencio, todo se resuelve en lo no dicho. Y, por último, es el único personaje pasible de tener una ilusión. Ese es el motor del conflicto y el cambio.

Como afirmé al comienzo, una ilusión es tener la posibilidad de esperar algo, imaginando una ficción. Y *Marta*, a pesar de todo, espera algo de la vida. Su primera ilusión es el acercamiento a *Jacobo*, ser vista de otro modo por un hombre que la ve pero jamás la mira. Allí descubre la ilusión de volver a sentirse mujer, arreglar un espacio a su manera, redescubrirse bella y deseable. Gracias a ello, abre las posibilidades a ser efectivamente parte del deseo del otro, a encontrarse con su diversión, con su humor, con su propia sonrisa. Ser dueña de su propio deseo, despertar y saber qué quiere, ese es el resultado de su peripecia. Sin embargo, *Herman* y *Jacobo* no la acompañan en el viaje. *Herman* porque no puede cambiar su forma de relacionarse con los otros, dando lo que considera que puede dar (un momento de satisfacción, una retribución compensatoria); *Jacobo* porque es incapaz de sacrificar su estoicismo crónico acumulado en años a cambio de nada y comparte con su hermano el significado primario de la retribución económica. Ninguno de los dos es capaz. En el triángulo de Whisky, los tres acarician una media ilusión, cada uno la suya propia. Pero solo el personaje de *Marta* es tan valiente para calzársela y salir a vivir.

AGRADECIMIENTOS

Admiración y agradecimiento a amigos y colegas, por haber compartido generosamente su saber y su pensar durante los encuentros que nos acompañaron:

Valentina Giraldo, crítica de cine (Colombia); **Eduardo Cruz**, crítico, co-fundador de la *Revista Correspondencias: Cine y Pensamiento* (México); y **Ulisses Da Motta**, realizador audiovisual y crítico (Brasil).

A todos los y las participantes que no publicaron aquí su crítica, pero que sin ellos nada habría sido igual:

Daniel Fonseca, Joaquín Ruano, Adriana Arana y María Dubón.

Al *Centro Cultural de España en Tegucigalpa* por aportar al desarrollo de la cultura hondureña, y latinoamericana.



centro cultural
de españa
tegucigalpa