

Aproximaciones a lo real en el cine de Everardo González

Approaching the real in Everardo González's cinema

Javier Ramírez-Miranda

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

jramirez@enesmorelia.unam.mx

Resumen

Cuates de Australia es la crónica de una catástrofe. Es el nombre de un ejido en el norte de México, donde las familias del lugar enfrentan cíclicamente el rigor del estío y sólo resisten por una tradición difusa, cuyas raíces se pierden en el tiempo. El desastre natural acarrea otros: la pobreza, la enfermedad y la migración. Cada año reúnen sus cosas y dejan el pueblo esperando las lluvias para volver. Al registrar las condiciones de vida, Everardo González hace la crónica de una catástrofe anticipada pero ineludible. Se vale de un estilo contemplativo y estático que atestigua la desgracia y la resignación. Esta cinta sintetiza mucho del trabajo de su director, por ello, este artículo analiza los mecanismos discursivos de la película, para poner en cuadro las condiciones de vida de esta comunidad, y para proponer una visión política del asunto, pero plantea el análisis del cuerpo completo de la labor del cineasta del que este filme se puede considerar como un resumen de sus búsquedas retóricas.

Palabras clave

Documental; migración; catástrofe; cine contemplativo; sequía.

Abstract

Cuates de Australia is the chronicle of a catastrophe. It is the name of an ejido in the north of Mexico, the families of the place cyclically face the rigor of the summer and only resist by a diffuse tradition, whose roots are lost in the time. The natural disaster causes others: poverty, disease and migration. Every year they gather their things and leave the village waiting for the rains to return. When recording the conditions of life, Everardo González chronicles an anticipated but inevitable catastrophe. It uses a contemplative and static style that testifies to misfortune and resignation. This work analyzes the discursive mechanisms of the film to put into context the conditions of life of this community, and to propose a political vision of the subject. Likewise, it raises the analysis of the complete body of the work of the filmmaker, from which this tape can be considered as a synthesis of his rhetorical searches.

Keywords

Documentary; migration; catastrophe; contemplative cinema; drought.

1. Introducción

El drama de las ciencias humanas es que debemos considerar a los seres humanos como cosas. Y esto no es verdad: el humano es "el otro", y el otro no es jamás una cosa.

Jean Rouch

Cuates de Australia (2013), es un ejido en la sierra del Estado de Coahuila, al norte de México, habitado por familias que, cíclicamente, enfrentan una catástrofe anticipada: cuando la temporada de estío azota con rigor, los pobladores resisten en el sitio, sólo por una tradición difusa e incomprensible, cuyas raíces escapan a su conocimiento. Este desastre natural acarrea otros: el de la pobreza, el de la marginación, el de la recurrente enfermedad y, finalmente, el de la migración, que es la única constante para los lugareños; pues, al agotarse el agua, los habitantes reúnen sus cosas y abandonan el pueblo por meses, esperando las lluvias para volver. Así, la comunidad es dejada a su suerte, destino que vive con una resignación absoluta: "Dios es el que manda la agua, sabe por qué no nos la ha mandado...", son las palabras en la película de una señora que no comprende, pero asume su circunstancia.

Al registrar las condiciones de vida de esta población, Everardo González¹ hace la crónica de una catástrofe que resulta paradójicamente ineludible, a pesar de ser predecible y recurrente, debido a su origen natural; como lo refieren sus raíces etimológicas, la catástrofe tiene que ver con aquello que retorna, que da vuelta sobre sí y, de esta manera, hace un movimiento de conversión y tiene un desenlace que termina en muerte. La sequía de la población es un acontecimiento para la colectividad que lo padece, es brutal pero no es repentina; y, aunque ese es uno de sus aspectos relevantes, el que más interesa al cineasta es el de la perturbación social que conlleva. Así lo menciona el sociólogo Lowell Carr: no todo temporal, terremoto o riada es una catástrofe; las catástrofes se definen por sus obras (1932: 211), en este caso, por sus resultados.

Para su exploración fílmica el director se vale de un estilo fotográfico contemplativo, estático y que en su aparente "no pasa nada", atestigua la desgracia y la resignación. Este trabajo analiza los mecanismos discursivos utilizados en la cinta, para poner en cuadro las particularidades que caracterizan la vida de la comunidad y, por consiguiente, para proponer una visión política del asunto.

Al inicio de *Cuates de Australia*, la serie de sonidos que se escuchan, remiten a la vida nocturna del campo: grillos y otros insectos son la única señal que se presenta al espectador, quien sólo puede ver una pantalla oscura. Junto con el sonido de pisadas, la luz de una lámpara va abriendo pequeños espacios a la mirada; indicando así que quien porta la lámpara se traslada, quizá para mostrarnos algo. Este movimiento de una mirada que se abre al desplazarse es, en buena medida, lo que constituye el cine de Everardo González. Pero ahí hay sólo un comienzo, y sobre tales imágenes corren los créditos iniciales. Conforme el filme avanza, la actitud de los hombres los revela como cazadores nocturnos, que disparan sus armas y continúan su camino hacia la presa: el cadáver del venado constituye el fondo sobre el cual aparece el título de la película. Este inicio es también una manera de expresar aquello de lo que la cinta nos quiere hablar: la relación entre lo mostrado, un lugar que se nos revela como marginal, y un vínculo particular con la vida y con la muerte.

Cuates de Australia es el cuarto largometraje de un cineasta que ha explorado diferentes formas de aproximación a lo real a través del documental que, antes que un formato, se establece como una actitud centrada en el principio del registro y en una relación esencialmente

distinta con la realidad que lo que plantea la ficción. El documental se expresa mediante la construcción de un discurso y hace uso de diferentes formas de aproximación: de la distancia que crea la memoria, del lugar del testimonio como dispositivo y, finalmente, de la colaboración participativa del sujeto "documentado". Esta distancia entre la retórica y lo real se muestra como muy problemática, así que no es casual que haya sido central en los debates de la teoría cinematográfica, por lo menos desde la posguerra (Bazin, 1990: 23-32)².

El lugar del cineasta Everardo González en los filmes que dirige es patente, y en cada una de ellas se hace notar por diferentes fórmulas; se trata de la elaboración del documental como un diálogo, como una construcción donde el cineasta puede ir cediendo terreno frente al sujeto que es filmado. En algún momento de cada una de sus películas, la voz del cineasta que pregunta irrumpe en el discurso y recuerda que hay alguien detrás de la cámara, que estamos en presencia de una confección, nunca de la realidad empírica.

Desde su primer largometraje, *La canción del pulque*, las obras del cineasta muestran una capacidad de acercamiento testimonial. En ellas, el director observa algo que sucede, lo registra y construye un discurso basado en hacer ver eso que, hasta entonces, estaba oculto a la mirada. Sin embargo, a partir de *Los ladrones viejos* y sobre todo en *El cielo abierto*, él ya no es el testigo, sino el que recoge el testimonio. La memoria de un pasado lejano es la base de estas cintas; por ende, el uso del material de archivo resulta clave.

En *Cuates de Australia* hay un regreso al testimonio pero con una diferencia esencial: el director atestigua y arma el discurso, pero los habitantes de ese lugar, aportan más que un testimonio. Hay una colaboración intensa entre el sujeto filmado y el cineasta, que se explica por un proceso de compenetración entre ambos. No es que en sus cintas anteriores no haya esta integración, es que en *Cuates de Australia* la construcción de la película está posibilitada por ella. En su trabajo, el documentalista pro-

cede aproximándose a sus personajes, lo cual permite la filmación; pero la forma en que se da dicho acercamiento propicia diferentes formulaciones y, con ello, diferentes formas documentales.

2. El registro testimonial

Según Antonio Weinrichter, "la esencia del documental es el estar *ahí*, el registro en tiempo presente de una situación de la realidad", captar en directo, servir de testimonio (Weinrichter, 2004: 77). Cabe recordar que la distinción entre ficción y no ficción no se basa sólo en sus propiedades textuales intrínsecas, sino también en el contexto extrínseco. Pero el vínculo entre extrínseco e intrínseco se construye a partir de un nexo entre el documentalista, el espectador y el discurso donde lo real emerge como el centro. Carl Plantinga cita a Wolterstorff, y su teoría de los mundos posibles, donde nos recuerda que en la narración se nos invita a considerar un cierto estado de las cosas como una ficción imaginativa y, por tanto, "adoptar la postura ficcional en torno a un estado de cosas no significa afirmar que el estado de cosas sea verdadero, no se trata de preguntarse si es real, no es solicitar que se haga real, no es desear que sea cierto. Es simplemente invitarnos a considerar dicho estado de cosas" (Plantinga, 2014: 39). Por contraste, las películas de no ficción son aquellas que afirman que el estado de cosas que presentan ocurre en el mundo real. Las no ficciones afirman una creencia en que ciertos objetos, entidades, estados de cosas, eventos o situaciones realmente ocurrieron o existieron en el mundo real, como se presentan.

Trevor Poncha afirma que "un cineasta muestra que algo sucede cuando intenta que el espectador tenga percepciones particulares, impresiones, creencias o ciertos tipos de conocimientos como resultado de ver una película o secuencias filmadas" (Plantinga, 2014: 47); pero lo que particulariza la utilización de estas estrategias en la no ficción es que todas se usan para hacer afirmaciones del mundo real, y los cineastas toman una postura asertiva hacia lo que presen-

tan, más allá de la retórica empleada. *La canción del pulque* (2003), es una película basada en ese principio: el cineasta toma su lugar, hace presencia y su cámara capta, aunque el filme no es el recuento automático de ese registro. Para el director, el rodaje de un documental es apenas el inicio de una serie de decisiones que comienzan con la elección de un tema y una historia: "personalmente me siento atraído por historias que plantean una serie de puertos de llegada y la posibilidad de construir e interpretar la realidad a partir de las herramientas cinematográficas. Personajes susceptibles de contradicción y transformaciones" (González, 2012: 102).

Desde ese punto de vista, una película como *La canción del pulque* le permite sumergirse en un ambiente particular que tiende inevitablemente a evocar una época pasada, un lugar remoto en el tiempo que, no obstante, emerge como presencia viva. La pulquería, el escenario de la acción, es como un rescoldo del pasado, un lugar de convivencia de "toreros retirados, boxeadores retirados...", como afirma el "Cantarrecio", uno de los habituales de aquel lugar y a quien sigue la cámara constantemente.

Everardo encuentra en este espacio la posibilidad de múltiples "puertos de llegada", es el sitio del entrecruce de diversas historias, el lugar donde los borrachos se desahogan, recuerdan y conviven. Hay un personaje viejo que cuenta, con una voz apenas audible: "antes había más de sesenta pulquerías en la ciudad...", frase que parece remitir a un tiempo muy lejano cuando en la ciudad había múltiples expendios de pulque (bebida alcohólica del altiplano mexicano), pero también a un lugar distante. La película recuerda así que la Ciudad de México fue, con sus incontables establecimientos de pulque, un sitio de gran consumo; a pesar de que la bebida se produjese en puntos lejanos a la metrópoli. De hecho, la verdad que el director propone tiene que ver, en primer lugar, con una construcción que parte de un registro cercano, pero distante. Tensión que se juega todo el tiempo, entre un presente vivo, aunque decadente, y una serie de distancias que se abren en el tiempo y el espacio.

El título del filme no es gratuito. Las canciones que aparecen a lo largo de la cinta, buscan una musicalidad que organice el espacio fílmico. Si en el orden clásico, la imagen ordena el discurso y el sonido funciona para evocar un ambiente y un pasado, hay en este cine una inversión de estos términos. Mientras la música organiza, la imagen evoca. Y esto que funciona en *La canción del pulque* se repite con fuerza en el resto de su filmografía.

3. La memoria

Sobre un esquema y bases diferentes, *Los ladrones viejos* (2007), es una película construida en torno a la memoria; en la que los testimonios dan cuenta de un pasado lejano que no sólo se recuerda sino que, al hacerlo, se reconstruye. Donde los personajes recrean el pasado, pero lo leen de manera diferente, ya que lo resignifican al mantener presentes algunos sucesos, mientras olvidan otros y al unir lo que queda, variando la composición. Porque narrar es ordenar; y ellos, mientras narran el mundo, lo ordenan en una forma que sólo parece existir en su memoria.

Hay un punto de partida basado en eso que Weinrichter llama "confianza en el testigo", es decir, un formato cuya verosimilitud proviene justo del espectador presencial del acontecimiento, quien desplaza el "estar ahí" por la memoria y el testimonio de quien "estuvo ahí" (Weinrichter, 2004: 43). Dice Everardo González que, en su origen, la cinta no estaba pensada como una cadena de testimonios; sin embargo, al encontrar que todas las entrevistas serían con personajes que estaban en la cárcel, "tuve que cambiar de ida y basar la narración en los testimonios; de otra manera, la película estaría permanentemente haciendo referencia a las historias de prisión, y a mí me interesaban los años de libertad de los ladrones, los momentos de sus peripecias" (González, 2012: 97). En consecuencia, las decisiones formales de la producción del documental están condicionadas por el contenido temático, y reproducir el testimonio implica entonces un compromiso con un querer

decir que sólo se concreta en formas específicas de utilización de la imagen: al testimonio de un pasado remoto se le contrapone una imagen que remite a aquel lugar en el tiempo, para así ponerlo en el centro de la narración por encima del presente de esa enunciación.

Pero no es que el cineasta sea un simple testigo. Al hacer, toma los hilos de los recuerdos, las memorias y las reconstrucciones para formular un discurso y transmitir ciertas ideas; así, la película da cuenta de una sociedad en transformación. Además, a lo largo de la cinta se hace patente cómo las formas de ejercer el oficio del robo han adquirido nuevas características y connotaciones en el tiempo. En sus recuerdos, esos ladrones reivindican la nobleza de su oficio, la violencia no ejercida y la corrupción de la que ellos, antes que ser parte, son víctimas; por ello, se ufanan de haber cometido grandes delitos sin usar armas ni otras formas de agresión directa. El contraste con la violencia gratuita y desmedida de los "delincuentes de hoy" es transparente.

De esa manera tiene lugar una reflexión sobre el sistema de administración y procuración de justicia, el cual, como los mismos ladrones refieren, sólo quiere culpables, nunca justicia. Por eso, ellos emergen como víctimas del aparato del Estado mexicano, lo que conlleva a identificar sus acciones con las de Robin Hood, aquel que robaba a los ricos para dar a los pobres.

En *Los ladrones viejos* el héroe es Efraín Alcaraz Montes de Oca, el *Carrizos*, cuya figura genera identificación e incluso simpatía en el espectador. Sin embargo, es en torno al antagonista, el *Drácula*, que se construye una estructura fílmica que, en varios sentidos, depende de la ausencia. Primero, porque no aparece presencialmente, sino en unas cuantas fotos. Tampoco lo hace su argumento, que debería contrarrestar el punto de vista del *Carrizos*. Por último, se niega a dar su testimonio, dejando la interpretación al cineasta y, sobre todo, al público, quien juzgará sobre el discurso propuesto.

Ahora bien, existe una utilización particular de las imágenes de archivo: la evocación de una

época pasada y, con ello, la presentación al espectador del ambiente de un lugar especial. En otras palabras, sirven para viajar en el tiempo, vieja función del aparato cinematográfico. Además, al utilizar los materiales de noticieros fílmicos de las décadas anteriores, la película quiere recordar el trabajo de otros cineastas, por lo que no queda ausente el homenaje. La música funciona de manera semejante, pero añade un sentimiento de nostalgia; así, la canción *Y volveré* del grupo Los Ángeles Negros, recurrente como *leit motiv*, habla de un pasado mejor que quizá algún día renazca, "quizás mañana brille el sol". Es la gloria perdida por los viejos delincuentes que no se resignan a perderla del todo, aunque sólo la conserven en su memoria.

Esta tensión constante entre pasado y presente, posibilitada por la memoria y el archivo, tiene una última función: propiciar un ejercicio reflexivo en el espectador; pues a pesar de que la película trata centralmente el tema de la justicia, no se tiene una explicación unívoca del fenómeno delincuencial. Hay, eso sí, una serie de inversiones a partir de la cercanía con el espectador de los ladrones viejos, decadentes, abandonados, que se confiesan ante la cámara. Rostros que, cerca del final, se suceden abriendo la cinta a múltiples explicaciones.

No obstante, tiene lugar un último gesto: la imagen de un noticiario de los años setenta, donde una reportera entrevista un niño pequeño que llora, pues un agente le ha quitado el cajón de bolear zapatos con el que gana algo de dinero. A la pregunta expresa de "¿qué vas a hacer mientras?", el niño contesta simplemente "pues a ver qué hago...". Aquí ya no se trata de la justicia que quiere culpables, sino del aparato de justicia que fabrica delincuentes.

4. El uso del archivo y el cine como consecuencia

En la historia del cine hay una importante producción, especialmente documental, que recurrir a material de stock, producto de un registro

realizado en condiciones y con intenciones diferentes a las que el nuevo material pretende. Detrás de esta reutilización, hay desde luego una búsqueda de verosimilitud, un esfuerzo argumental que acude a imágenes que evocan la presencia real, el registro verdadero. Si bien se puede admitir que lo registrado en el metraje sucedió, eso no implica que sea la totalidad (ya que sólo es una parte de ella) como tampoco se puede afirmar o negar su veracidad. Menos aún cuando la mediación entre lo filmado y lo mostrado es mayor debido a la búsqueda de lo que podemos denominar *efecto de la realidad*.

Según Georges Didi-Huberman (2013), una imagen es un corte practicado en el mundo visible, que "arde" al entrar en contacto con la realidad de la cual proviene, al ser sustraída y, por tanto, salvada del olvido. Aun cuando se trate sólo de una huella de lo que fue, su razón principal de existir es servir a la memoria, sobrevivir, "a pesar de todo" y de formas distintas. "Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: «¿No ves que ardo?»" (Didi-Huberman, 2013: 36). Si ese es el cuestionamiento de la visualidad producto de un reciente registro de lo real, ¿qué preguntará aquella en la que se ha decidido sobreponer a este metraje uno previamente manipulado?

Si en *Los ladrones viejos* el uso de imágenes de archivo tenía la intención de hacer una evocación, en *El cielo abierto* (2011), le permitiría no sólo llevarla a cabo, sino ir un paso adelante; ya que, al jugar con estas imágenes, se reconstruye un proceso que entrelaza los acontecimientos históricos, la evolución personal y el desarrollo fílmico a través de la recurrencia del testimonio.

El cielo abierto deja constancia de una predilección por retratar a los actores sociales en proceso de transformación. Esta cinta, antes que el retrato del líder espiritual, es la recopilación de testimonios de hombres y mujeres que, al tiempo que muestran los entresijos de su relación con el cardenal, se ven inmersos en un cambio más personal, en una acción política. Es el mis-

mo proceso en el que está incluido el prelado. Si como hemos visto, el cine de Everardo González gusta de visibilizar lo que no se quiere ver, esta cinta en particular tematiza esta situación. *El cielo abierto* se teje justo en torno a la forma en que una comunidad "hace ver" sus problemas y de qué modo ellos se entretejen con la escena política de un país en convulsión.

Es verdad que la memoria tiene un lugar central, pero el material de stock es cuestionado y utilizado de una forma novedosa y el cineasta intenta "hacer arder" estas imágenes también, en una tensión entre la imagen construida y su origen en la realidad de la que ha sido arrancada. En este caso, el problema del documentalista se centra en cómo conservar ese equilibrio entre dar verosimilitud al discurso y al argumento que trata de sustentar mientras aprovecha materiales que fueron registro de otras intenciones. Es decir, de qué manera se puede conservar la esencia del documental, el "estar ahí", cuando el argumento visual es testimonio de un pasado diferente.

El director ha estructurado su película como una misa de *Réquiem* por Monseñor Arnulfo Romero. Su deseo es reproducir un ritual de sacrificio, pero mientras lo narra, se detiene y describe el transcurso de concientización que atravesó el propio jerarca en su contacto con el pueblo. Quien cursó una transformación que no deja de ser ejemplar; dado que, al percatarse de las condiciones reales de vida de su grey, tomó distancia de las posiciones de la jerarquía católica y optó por la gente. Dicho camino se puede equiparar con el proceso de transformación de los muchos personajes que lo testimoniaron y, al final, con el esfuerzo del cine por tener un contenido político: mostrar para hacer ver.

El discurso de la Teología de la Liberación (que, para una parte del campesinado en El Salvador de los años ochenta, se vuelve una forma más tangible de espiritualidad que la del mismo paraíso ofrecido) fue la vía del Arzobispo para un acercamiento mayor hacia una franja de la población, donde se encontraban los más pobres del país. Se puede establecer un paralelismo entre esta forma de discurso y aquel que estable-

ce la cinta; la cual tiene la intención manifiesta de conformar una "película sencilla", pues para Everardo González el cine es una consecuencia: "mi trabajo no necesariamente está dirigido a los entendidos del cine. Es la vida que tengo. De esto desayuno, como, ceno y me desvelo. Se ha vuelto un estilo de vida; mis películas son sólo una consecuencia" (Ramírez, 2011: 25).

5. La colaboración participativa

La distancia que el cineasta establece frente al espectador tiene que ver con otra: la que se entabla entre el director y los personajes de la película durante el rodaje. En *Cuates de Australia* se genera una gran cercanía, que se hace evidente en diversos momentos de intimidad, que el filme atestigua. Por el contrario, las primeras tomas del rancho son distantes, la cámara apenas observa a la distancia mientras, en una serie de planos de establecimiento, le muestra al espectador el lugar que visitará a lo largo del documental. Pero muy pronto contraponen dos imágenes: la de los caballos que se aparean y el testimonio de un niño sobre sus pesadillas, cuya voz se empalma con la imagen de los animales.

En la siguiente escena, una pareja ve por el ultrasonido el desarrollo de su hijo en el vientre, en tanto el sonido deja escuchar el canto "cardenche", un canto de dolor que regresará en momentos claves de la cinta, no en balde su nombre remite al cardo, una planta con espinas punzantes. Estrategias de este tipo le permiten al documentalista contrapuntar todo el tiempo, a la vez que muestra la vida de una comunidad que, en su cotidianeidad, convive con la muerte al afrontar la sequía. De modo que se trata de un cine que muestra y cuestiona, que denuncia y confronta.

Las tomas se prolongan constantemente como obligando al espectador a una reflexión que surgiría de la contemplación, ejemplo de ello son algunos momentos de *La canción del pulque*. Característica que en *Cuates de Australia*, a diferencia de sus anteriores películas, le permite regodearse en el paisaje. Más aún, la belleza na-

tural del desierto, la fauna y la vegetación le dan oportunidad de observar los ciclos de la naturaleza y la manera en que la vida de esta comunidad se integra a ellos. Los lapsos conforman una forma de acercamiento y experiencia, que están marcados por la presencia contrastante de niños y viejos a lo largo de la cinta.

A los periodos de tiempo se enlaza el problema del agua, central en el filme. Así, éste emerge como una denuncia de las miserables condiciones de vida de los habitantes de aquel municipio. Para ello, no recurre nunca al miserabilismo que estos discursos gustan en ocasiones apelar. Se trata de una condición naturalizada, interiorizada. Aunque cada año deban realizar un éxodo, los pobladores siempre regresan porque "¿a dónde vamos a ir?" o como afirman en otro momento "Pa' tener un pedazo de tierra hay que sufrir, ¿por qué no se va la gente? Porque aquí nació, aquí creció, aquí todo...".

La imagen casi inicial de la película, la del embarazo, es el comienzo de la historia de aquel niño; y la sequía que deben enfrentar se muestra como una condición difícil para el pequeño también, la cual es subrayada por las palabras del doctor: el embarazo es de alto riesgo porque hay poco líquido. A la desnutrición de la madre le sigue de manera natural la del bebé. Pero además, este hecho nos devuelve al problema inicial, el de la falta de agua.

La vida dura del desierto se dificulta aún más cuando la ausencia de lluvias hace descender el nivel de sus únicas fuentes. Los viejos buscan agua mientras los alumnos de la escuela leen: "Los niños de la ciudad conocen bien el mar, mas no la tierra". Mientras avanza el documental, vemos a los chicos peleando para no tener que tomar aquella agua turbia, que es la única que tienen; vemos a los animales perder peso, a los hombres desesperar. Vemos, en fin, la pobreza descarnada y vemos, sobre todo, eso que no queremos ver.

Agotado el líquido, la población debe emprender su éxodo anual: el gesto de cerrar la puerta de la casa vacía anuncia la esperanza del regreso. Sólo la cámara se queda y atestigua la

decadencia total y la muerte. En una escena de tremenda fuerza visual, un potrillo avanza sin ningún ánimo, ha sido derrotado por la sequía y pronto caerá al suelo; más tarde, las aves de rapiña, que ya volaban sobre su cabeza, se harán cargo de sus restos.

Las siguientes escenas muestran la lucha entre los coyotes y los zopilotes por la carne de los animales muertos. El vacío de la comunidad abandonada enmarca el lugar de la muerte en este ciclo. La naturaleza salvaje, reclama su lugar mediante las aves carroñeras, los coyotes y el hervidero de insectos, frente a la obra humana abandonada e inútil. Las tomas de las casas vacías no hacen sino subrayar el hecho: los ganchos de ropa asidos al tendedero que no sujetarán nada, los cajones de la ropa vaciados a prisa, el lugar de una ausencia, aquel que todos han dejado atrás. Todos, menos la cámara que sigue registrando. Cuadros más tarde el ciclo se cierra. Al tiempo que vemos el nacimiento del niño en un hospital, las nubes se posan sobre el ejido, comienza la lluvia y el curso de vida y muerte reinicia su lapso. A partir del agua todo renacerá, como la vida de la comunidad, una vez que todos regresan a sus casas.

El cineasta se vale de un grado importante de compenetración con la comunidad, pues sólo en un marco de colaboración intensa se puede entender la proximidad de muchos personajes y el registro de momentos íntimos. Hay una relación creada entre los individuos y la cámara, cuando hacia la mitad de la cinta, un enfrentamiento entre dos niños va subiendo de tono, hasta el grado de suscitar un reto a golpes; el más pequeño de ellos se defiende aludiendo a la presencia de la cámara. Es verdad que en ese momento ella representa un resguardo, pero también es cierto que los personajes tienen conciencia de su presencia, como lo hace patente la señal del niño. Al final, la película insiste en el tema fundamental: la vida sigue, siempre sigue, recomienza. Pero sólo lo saben ellos, los que están en contacto con la tierra, con la naturaleza y son capaces, por ello, de leer sus señales.

6. La vida continúa

En 1990, el cineasta iraní Abbas Kiarostami regresó a los sitios que pocos años atrás había recorrido durante el rodaje de *La casa de mi amigo*. La región había sido azotada por un terremoto y las huellas de la devastación saltaban a la vista. Kiarostami rodó en ese lugar *La vida continúa* (1992), un filme en donde constató la posibilidad de una existencia que sigue hacia adelante a pesar de las tragedias, que cuenta una historia de búsqueda y encuentro a la que la frase que da título a la cinta da explicación.

“La vida continúa” parece querer decir el cine de Everardo González y la secuencia de *Los ladrones viejos* cerca del final, donde se ve a los presos hacer su vida cotidiana, lo ejemplifica. La vida siempre continúa, aún en prisión, aún en el desamparo, aún después de la muerte. Pero no se trata de una resignación moral como la que propone un credo; la vida continúa porque ese es su sentido, seguir. Los asistentes a “La pirata”, la pulquería de la película, saben que la vida continúa, los testimonios dan fe de esta continuidad. Los feligreses cuyo líder espiritual fue asesinado, lo saben también, su vida sobrevivió a muchas otras muertes. Esta formulación es más evidente en *Cuates de Australia*, donde la vida sigue más allá de la tragedia, de las desgracias, de la pobreza; porque la vida siempre renacerá, el ciclo se cierra para empezar de nuevo, el ciclo de la vida y de la muerte.

7. Conclusiones: Un cine político

¿En qué medida puede considerarse este cine como un cine político más allá de la relativización posmoderna de “todo es político”? Evidentemente y de manera central, estas cintas refieren a los grandes problemas del hombre en comunidad, es decir, a lo político: el acceso a la justicia, el desamparo, la igualdad. Pero, como recuerda Jacques Rancière (2012), “una situación social no basta para hacer un arte político, como no basta una simpatía evidente por los explotados y los desamparados” (127). En principio, se debería añadir al tratamiento de esos

temas una manera de representar capaz de hacer “inteligible esa situación como el efecto de ciertas causas y la muestre productores de formas de conciencia y afectos que la modifican” (Rancière, 2012: 129).

En México, la larga tradición del cine político y militante ha contado con notables ejemplos; debido a que la suma de un tema y una forma de expresarse han generado un arte eminentemente revolucionario y militante, cuya intención manifiesta es mover las conciencias y propiciar la acción y el cambio social. Por su parte, una buena porción del cine contemporáneo, sin dejar de ser político, ha abandonado el esfuerzo de ser explicativo y movilizador. Se trata de un cine que, al mostrar, quiere hacer ver, que obliga a hacerlo; pero que ha perdido el sentido unificador, organizador y explicativo que le daba su politicidad; al tiempo que han surgido nuevas formas de establecer la relación entre arte y política. La pregunta ya no es si la película es o no política, sino de qué manera concreta lo es, a qué temas alude y de qué estrategias se vale.

Everardo González apela a su espectador de diferentes formas. Como hemos visto, a lo largo de su trayectoria ha transitado por diversas formas de aproximación con lo “real” y ha expresado un mundo al buscar una verdad. Pero es una verdad cinematográfica, la única que el cine puede expresar. En otras palabras, el documentalista está consciente de la imposibilidad del arte de imitar al mundo, pero apela a la posibilidad de construir una verdad filmica. A diferencia de la tradición de varias décadas en el cine latinoamericano, él evita hacer un cine de explotador, hace más bien uno del desamparo. La estética de este arte está marcada por la exploración de la vida de aquellos que nada tienen, que viven al margen, pero que saben seguir viviendo. En la pulquería, en la reclusión, en un rancho aislado. Los sujetos filmados por Everardo González, retratan el esfuerzo cotidiano por la subsistencia.

El primer acto político del cine tiene que ver con visibilizar y este cine se esfuerza por hacer ver. De ahí que el director traiga a la pantalla situaciones que suelen estar ausentes en ella y a

las cuales procura no despojar de su dignidad. Los delincuentes presos, quienes purgan largas condenas, son considerados en toda su extensión de sujetos. Everardo se niega a llamarlos “sus personajes”, con ello evita cosificarlos y, así, mantiene su humanidad. Quizá siguiendo la afirmación del cineasta y antropólogo francés Jean Rouch, que compone el epígrafe de este artículo: “el humano es el “otro” y el otro, no es jamás una cosa”.

Dicha frase resume uno de los aspectos más importantes de su praxis: su apertura a la gente (producto de su formación como antropólogo y su admiración por el trabajo de Robert Flaherty) y, por consiguiente, la reducción de la distancia entre director y sujeto filmado. Características con las que innovó la labor de los cineastas etnográficos, otorgándole a sus películas un lugar importante en la historia del cine (Henley, 2009: 310-339). Estas últimas, al igual que sus obras escritas, conforman el legado de Rouch hacia los documentalistas que, como Everardo González, buscan obtener una representación a partir del acercamiento en tiempo y espacio con aquellos individuos cuya vida quieren resaltar.

Así que, por diferentes vías, la obra del director de *Cuates de Australia* establece relaciones con lo real, parte del testimonio, se vale de la memoria, del archivo y de la colaboración para expresar una visión del mundo que implica un posicionamiento fuertemente político. Una visión sobre la justicia, una postura que quiere hacer ver los problemas de las comunidades que observa. Este cine abre un real a la mirada, visibiliza un mundo en conflicto y habla de problemas humanos mientras dice, a pesar de todo, la vida sigue, siempre sigue.

Notas

1. Everardo González es un cineasta mexicano nacido en 1971 y formado en el Centro de Capacitación Cinematográfica, donde realizó su primera película en el año 2003 (*La canción del pulque*). Ha realizado desde entonces una carrera en el documental mexicano que le ha valido múltiple reconocimientos, como el premio Ariel que otorga la Academia Mexicana de las Ciencias y Artes Cinematográficas entre varios más.

2. En su *Ontología de la imagen cinematográfica* (1990), André Bazin puso el acento en la tensión entre realidad e imagen a partir de la "manipulación" que el cine clásico había conformado como vehículo retórico; de ahí que distinga entre dos tipos de cineasta, los que creen en la imagen y los que creen en la realidad. En buena medida, este texto resulta fundacional de una serie de debates que la teoría cinematográfica había de retomar en las siguientes décadas y que dan cuenta de una intensa discusión en torno al estatuto de la realidad en el cine.

Referencias Bibliográficas

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Carr, L. J. (1932). Disaster and the Sequence-Pattern Concept of Social Change. *American Journal of Sociology*, 38(2), 207-218. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/2766454>
- González, E. (2012). La fortuna. En T. Huezo (coord.), *El viaje... rutas y caminos andados para llegar a otros planetas*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Henley, P. (2009). *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Plantinga C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez G. (30 de agosto de 2011). El cine como consecuencia, entrevista con Everardo González. *Frente* (22).
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T & B Editores.

Sobre el autor

Francisco Javier Ramírez Miranda es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Maestro y Doctor en Historia del Arte por la UNAM. Profesor investigador de la licenciatura en Historia del Arte de la UNAM. Autor de *Ibargüengoitia va al cine* (Universidad de Guanajuato, 2013). Dirige Montajes, Revista de Análisis Cinematográfico.