



Nunca regreses (Dir. Leonardo Díaz, 2013).

Selección de cortometrajes en el FICG, o el visionado de la forma reducida

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ

delfosfera@hotmail.com

*Universidad de Guadalajara,
México.*

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i23.386](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i23.386)

A Gerardo Salcedo

Con este ensayo realizo un ejercicio doble. Por una parte, hago una reflexión sobre la actividad de los comités de selección de los festivales, en este caso del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Por otra, ligado a lo anterior, pretendo indagar en el caso de los cortometrajes que concursan para ser seleccionados, y que por sus condiciones de producción y el número considerable de obras que participan fungen como termómetro social, es decir, como indicadores de fenómenos, temas y acontecimientos que afectan a la sociedad en un periodo específico y se filtran principalmente en estas representaciones de corta duración. Finalmente, me interesa ver cómo de alguna manera los tratamientos de estos temas atienden a ciertos modelos estéticos.

Para este ejercicio partimos de los cruces entre la experiencia y la observación derivada de algunas dinámicas de la selección, y concluimos con un breve análisis de una obra representativa que aborda el tema del narcotráfico y el crimen organizado, con el fin de plantear un diálogo entre el efecto que expone la sensibilidad social del espectador, en este caso especializado. En el fondo se trata de comprender dinámicas para la selección de cortometrajes una vez expuestos algunos casos que nos lleven a reflexionar sobre

esta práctica. Finalmente quiere ser una sugerencia a otros analistas a realizar este ejercicio que pueda derivar en una posible cartografía de obras de corta duración en festivales, que atienda estos cruces entre la obra y el visionado, entre la ética y la estética, entre el tema y la forma, entre aspectos cuantitativos y cualitativos.

1. COMITÉ DE SELECCIÓN: EXPERIENCIAS Y TRANSFORMACIONES

Para la edición 27 de 2011 fui invitado a formar parte del comité de selección de cortometrajes en el FIGG. Desde entonces, salvo una ocasión en la que seleccioné largometrajes, he recibido aproximadamente 300 cortos por año de la región de Iberoamérica, según varíen las políticas de programación. Regularmente se distribuyen en tres comités que se asignan por países. Siempre he revisado las obras de México y algunas veces de España y de otras de regiones de Latinoamérica. En esta última edición, en la que cambió de dirección el festival, surgieron otras políticas de selección y programación. Las producciones se distribuyeron indistintamente por lo que recibí incluso obras de países con escasa presencia como Puerto Rico, Panamá y República Dominicana. También dentro del corto, se asignaron los nuevos comités por modalidades de representación y hubo una sección encargada de documental, otra de animación y otras de ficción. En promedio llegan más de 1 000 cortometrajes por año para crear entre 5 y 6 programas de 2 horas aproximadamente. Por la reducción considerable del presupuesto, en 2020 al parecer serían 5 programas, o menos, que finalmente no se realizaron por la emergencia surgida de la pandemia de la covid-19. En todo caso, la sección de cortos es una de la más sacrificadas en términos de inversión de viáticos.

Edición tras edición no solo he atestiguado la reducción del presupuesto, sino el cambio del formato y soportes tecnológicos del cine análogo al digital. De hecho, al hablar de largometraje, Gerardo Salcedo, director general de programación hasta 2019, puntualmente indicaba que en 2011 se recibieron 75 películas en celuloide; en 2012 fueron 50; en 2013 solo 1, y en 2014 el mundo audiovisual se transformó y todo fue proyectado en formato digital. Si al principio recibíamos cajas

llenas de DVDs, desde hace cuatro años el visionado se realiza a través de la plataforma Eventival.

Cabe decir que, al verlo en retrospectiva, quizá el relativamente fácil acceso a la tecnología permita un estándar técnico aceptable en la realización pero también en general una disminución en la calidad estética; quizá por una parte se deba a que la mayoría de los creadores pertenecen a una era de mayor exposición a las gramáticas audiovisuales de videojuegos, videoclips, piezas de Internet, y por otra, por la inmediatez en la generación de imágenes que carecen de significados y reflexión más profunda del universo semántico que las sostiene.

La cultura visual, ligada a lo tecnológico, se ha transformado. Los cambios también se perciben en el terreno de lo estético y en las temáticas según las regiones y naciones, según los acontecimientos sociales, culturales, políticos o económicos que se “filtran” en las producciones. Me percaté que para la edición de 2020, por ejemplo, Brasil presentaba una preocupación por la política, extrañamente expresada en varios cortos a través de diálogos en el interior de departamentos; algunas producciones de España, en cambio, mostraban una preocupación por la gentrificación.

En otras palabras, problematizan la tensión entre lo global y lo local, entre la *agenda-setting* –esa sugerencia de los medios a ponderar ciertos temas sobre otros y afectar la construcción de la realidad social–, la opinión pública, la propia experiencia de vida, y las necesidades expresivas influenciadas por su entorno social y el círculo de producción al que pertenecen: un país, una región, una escuela, un grupo de cineastas, entre otros.

Lo que me hace pensar en el viejo postulado de Marc Ferro (1980), que indica que el cine abre un camino hacia zonas psico-socio-históricas de una sociedad. Y a la también antigua pero no menos contundente idea de Pierre Sorlin (1985), de que el cine no sólo representa sino muestra lo que en determinado momento se considera “representable”. Así, manifiesta que la realidad social se filtra por la mirada de los cineastas que construyen discursos en productos culturales y les otorgan condición histórica.

2. EL CORTOMETRAJE: UN TERMÓMETRO SOCIAL

Si bien se podría problematizar este aspecto, es decir, realizar un análisis de las tendencias temáticas y estéticas tomando como universo los cortometrajes recibidos para 2020, poniendo énfasis en las dinámicas de selección y el análisis del programa final, por ahora es pertinente delimitarlo a casos concretos. Sin abandonar la idea de las dinámicas de selección, quise seguir la hipótesis de que quizá por la cantidad de obras presentadas y por las generaciones a las que pertenecen sus creadores, que son principalmente jóvenes, por las condiciones y formas de producción muchas veces dotadas de mayor velocidad en la realización y libertad expresiva, logran conectarse más rápido con la realidad social que otro tipo de metraje de grandes presupuestos creados para cubrir expectativas del sistema industrial o de festivales. En ese sentido el cortometraje se mantiene como un termómetro de las preocupaciones y situaciones que más aquejan los contextos sociales de producción.

“En el cine, el corto es el territorio más libre” –dice el director y periodista Roberto Fiesco (citado en Cruz, 12 de septiembre de 2015). Definido por su paradigma de duración o como perteneciente al enorme mundo de las minificciones, algunos estudios como el de Matthias Bütsch (2004) argumentan que el cortometraje es un tipo de cine autónomo cuya particularidad está en la *reducción como principio de la forma*, y la rapidez con la que puede crear emoción, empatía, captar nuestra curiosidad y mantenernos en suspenso; acentúa que goza de una capacidad de “conectar de manera casi inmediata con el espectador [...] propiciar la reflexión y la búsqueda del significado” (Bütsch citado en Meier, 2013, pp. 27, 37).

La abrumadora cifra de más de 2 000 cortos revisados durante 8 años en la práctica de selección –sin contar el año que dediqué a la selección de largometraje–, no me permite la titánica labor de desarrollar una cartografía de las tendencias estéticas y temáticas, ni trazar líneas estilísticas según regiones y escuelas, que definitivamente las hay y muy marcadas por países e instituciones, algunas con particulares estilos: Argentina tiene al INCAA y a la Universidad del Cine; México a IMCINE, y a escuelas como el CCC, el CUEC de la UNAM o el DIS de la Universidad de Guadalajara; España tiene la ECRAN, la productora FREAK, y la Comunidad madrileña; por mencionar tres países e instituciones con sello distintivo; o incluso visiones independientes y

autorales que sobresalen en cada edición como las obras confeccionadas en Chile o en Portugal. Por tal motivo en este caso me iré a terrenos de la tematología y me centraré en un espacio geográfico y en un tema específico: el problema del crimen organizado en México, que ha sido una de las preocupaciones dominantes para los creadores junto con la migración y la sexualidad.

Con la producción de cortometrajes entendida como “termómetro social” –sin argumentar que el largometraje no lo sea– quiero resaltar que hay una tendencia temática muy marcada de la producción derivada de la crisis del Estado de derecho que ha sufrido México desde el sexenio de Felipe Calderón que intentó legitimarse con una guerra abierta contra el narcotráfico, guerra declarada el 1° de diciembre de 2006 cuando se sentó por primera vez en la silla presidencial. De antemano una guerra que a sus primeros diez años dejó poco más de 100 000 muertos y, de acuerdo a datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), tomados por la revista *Proceso*, desde 2013 ya dejaba 121 683 homicidios (Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón, 30 de julio de 2013) y 30 000 desaparecidos (A diez años de la guerra contra el narco, 11 de diciembre de 2016) derivados del crimen organizado. Por supuesto en los últimos años las cifras han ido en aumento.

Al llegar los primeros 10 años de la declaración bélica, se tuvo la sensación de cumplir la máxima creada por Stalin, que decía que “Un muerto es una tragedia, un millón de muertos es una estadística”. Sin embargo, pese a que la necropolítica es parte de la vida cotidiana, el malestar social se reflejaba en las representaciones cinematográficas. Por ejemplo, en las últimas 5 ediciones del festival, a partir de 2015, se podrían contar más de 50 cortometrajes mexicanos aproximadamente –pues otros países como Colombia también han mostrado la misma preocupación aunque con menor intensidad– cuyas historias tienen como eje central el tema, y muchos otros más que lo hacen implícita o tangencialmente.

Entre ellos, con afán de ser selectivos aunque discrimine otros de buena factura, podría tomar los casos de ***El camino de Felipe*** (Juan Manuel Fernández Chico, 2015) cuyo protagonista es un anciano indígena en el norte del país que debe conseguir dinero para la operación de su esposa por lo que ofrece sus servicios al crimen organizado; ***El ocaso de Juan*** (Omar Deneb Juárez, 2016) que trata sobre un

jornalero del estado de Colima cuyo capataz lo obliga a desaparecer el cuerpo de una mujer asesinada que deja un bebé; el mismo director realizó **Una canción para María** (2017) en el que una niña también colimense junto con su padre huyen con dinero de la mafia tras un tiroteo; **El Palomo** (Iván de los Santos, 2016) que aborda la historia de un velador en una comunidad rural de Nuevo León quien desde su cuarto de circuito cerrado escucha una balacera, su perro se escapa y al término del turno va a buscarlo, pero al encontrarlo en el descampado descubre algunos cuerpos inertes amagados y uno aún con vida, por lo que debe decidir si ayudarlo o huir a salvo sin involucrarse; **Aire quemado** (Yamil Quintana, 2016) donde muestra un día de niños sicarios de una comunidad de Morelos que son perseguidos por soldados y uno de ellos es asesinado, finalmente el protagonista termina llorando lleno de sangre e hincado sobre la falda de su abuela ciega; **Chambelán** (Fabián León López, 2017) donde el crimen organizado compromete a un chambelán profesional de fiesta de quince años a entregar a su novia para la trata de blancas el día de su fiesta de cumpleaños; **Nos faltan** (Lucía Gajá, 2017), un corto experimental que recurre a la animación, que denuncia el crimen de Estado de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, ocurrido en 2014; **Rutaceae** (María Fernanda Guerrero, 2019), donde una mujer de un pueblo de Aguascalientes acosada por el narco, siempre espera a su hijo desaparecido; y **Nunca regreses** (Leonardo Díaz, 2014), que muestra cómo adolescentes del estado de Michoacán se enfrentan a sus ritos de iniciación al ser reclutados por el crimen organizado.

La mayoría de estas obras fueron ganadoras de premios reconocidos. De alguna manera son el *mainstream* formal en el mundo del corto. Todos —a excepción de **Nos faltan**— son películas de “ficción breve”, según la clasificación de Hilmar Hoffmann (1981), que marcan diferencia con el “cortometraje de ficción” cuyo desarrollo es autónomo a las convenciones del largometraje. Por su parte, Meier (2013) remite a lo que para Saara Cantell (2004) sería el “cortometraje metafórico” cuyas estrategias sustituyen o transfieren un significado por otro sea en su nivel ideológico, dramático o plástico. Las primeras sugieren en el espectador una idea cuyo contenido supera la acción; la segunda contiene la acción que orienta la comprensión del espectador, y la tercera se basa en la semejanza o contraste de un contenido representativo

(Cantell citada en Meier, 2013). Finalmente, Richard Raskin (1998) propone que la peculiaridad del corto de ficción radica en una serie de dicotomías: 1) Casualidad / Elección, 2) Consistencia / Sorpresa, 3) Imagen / Sonido –en donde el autor indica que predomina muchas veces la imagen al sonido, lo cual consideramos que no tiene cabida, pues el sonido es fundamental para la mayoría–, 4) Personaje / Objeto, y 5) Sencillez / Profundidad, lo que ayuda a generar una emoción más profunda, además de que permite al espectador un tiempo y espacio para la reflexión, de ahí que la metáfora otorgue un significado que enriquece la interpretación (Raskin, citado en Meier, 2013).

Como podemos ver, salvo **Chambelán**, los demás se desarrollan en ambientes rurales. No significa que el problema no esté presente comúnmente en el entorno urbano, pero sí que la manifestación más evidente y descarada del narcotráfico prolifera en los contextos que capitalinos llaman provincia, donde la atmósfera de la inseguridad y este tipo de mitología permea de manera atroz la vida cotidiana tanto de ciudades medianas, pequeñas como de pueblos y comunidades. No se trata tampoco de una selección consciente de los comités. Más bien los creadores parecen elegir un tipo de realidad social y sus contextos y no otros.

No es de extrañar que el punto de vista en todo momento se ponga de parte de las víctimas, así sean niños sicarios en **Aire quemado** o adolescentes reclutados en **Nunca regreses**. Incluso el fenómeno del narcotráfico y crimen organizado se convierte en un síntoma que está en el fondo de otras historias como **Una canción para María** en la que un enfrentamiento o “ajuste de cuentas” desata la trama, por poner un ejemplo. En el fondo todos atienden a la sensibilidad humana que se ve trastocada por un fenómeno multidimensional que los jóvenes o incluso experimentados cineastas no pueden ni quieren evadir.

Podemos ver que en las historias golpeadas por el narco que construyen estos cortos, surgen “las otras historias” en un nivel implícito como la relación padres e hijos en **Rutaceae** o en **Una canción para María**; la del noviazgo y pareja en **Chambelán** y **El camino de Felipe**; el aspecto laboral y la orfandad en **El ocaso de Juan**; la solidaridad que pierde un hombre ante los demás por temor pero la fidelidad que gana con su mascota en **El Palomo**; la mitología a seguir y el futuro roto de la infancia y adolescencia en **Aire quemado** y **Nunca regreses**.



Nunca regreases (Dir. Leonardo Díaz, 2013).

3. **NUNCA REGRESES: SENSIBILIDAD SOCIAL Y ESTÉTICA**

Volvamos al caso del premiado *Nunca regreases* y a una anécdota de trasfondo relacionada con el ejercicio de los comités de selección y con la forma en que algunos cortos también tocan nuestra sensibilidad, y cómo la objetividad de los criterios de evaluación convive con la subjetividad de nuestros propios gustos, historias de vida, estados de ánimo, entre otros aspectos. El fenómeno social también se teje con esa valoración estética y de producción, que nos lleva a defender unas obras y a descartar otras, y ceder de la misma manera cuando ocurre lo contrario, es decir, cuando la sensibilidad estética y social toca las fibras existenciales de algún otro miembro del comité de selección.

La anécdota se refiere a la edición 29 de 2014, cuando durante la última ronda del comité me encontraba fuera de la ciudad, por lo que mi participación fue virtual. Teníamos la preselección y los colegas presentes en las oficinas del festival proponían los últimos títulos de su preferencia, los cuales en reuniones previas nos llevaron a varias discusiones. Al final coincidimos casi en todo por lo que de pronto Gerardo Salcedo, director de Programación, indicó que el programa ya cumplía con el tiempo estipulado, por lo que habría que cerrar la selección. Como de costumbre al final habría que repasar los títulos, y me percaté que *Nunca regreases* había quedado fuera siendo que lo presentaba como uno de mis cortos favoritos. Una de las locaciones

es el Lago Camécuaro, ubicado a unos minutos de la ciudad en la que pasé buenos años de mi vida y en la que cursé mi posgrado, y donde atestigüé una manifestación exponencial del crimen organizado que afectaba todos los terrenos de la vida cotidiana, desde instituciones de gobierno hasta vecinos adolescentes que eran reclutados por el crimen organizado. También es la ciudad donde nació el director, Leonardo Díaz, a quien yo no conocía. Segundos antes del cierre manifesté mi inconformidad, por lo que Gerardo Salcedo expresó, a manera de broma, que lo incluirían solo porque yo tenía una relación sentimental con las locaciones; aunque por supuesto, de antemano reconocía los valores estéticos y de producción del corto. Mis pares del comité contentos con sus títulos no pusieron objeción y se incluyó en los programas para la edición 29. Al final del festival ***Nunca regreses*** había ganado el premio al Mejor cortometraje iberoamericano¹.

¹Según el sitio oficial del CCC (<https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2014/1193-nunca-regreses>), el corto tuvo corrida durante sus primeros años de vida a partir del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, Marzo 2014 donde obtuvo el Premio a Mejor Cortometraje Iberoamericano y otros como Festival Internacional de Cine de Guanajuato (México, julio, 2014); FIC Monterrey (México, agosto, 2014); Premio a Mejor Cortometraje Mexicano; World Film Festival Montreal (Canadá, agosto, 2014); Sydney Latin American Film Festival (Australia, septiembre, 2014); Festival Internacional de Cine de Morelia (México, octubre, 2014); Premio a Mejor Cortometraje Michoacano y Premio Especial I SAT; Oaxaca Film Festival (México, octubre, 2014); Zagreb Film Festival (Croacia, octubre, 2014); BRNO 16 (República Checa, octubre, 2014); Premio del Público a Mejor Cortometraje; Festival Internacional de Cine en Sonora (México, noviembre, 2014); Campeche Film Festival (México, noviembre, 2014); Festival Sayulita (México, enero, 2015); Festival Internacional de Cine de Mérida y Yucatán FICMY (México, enero, 2015); Premio a Mejor Cortometraje; San Diego Latino Film Festival (EUA, marzo, 2015); Festival Internacional de Cine Universitario LANTERNA (México, marzo, 2015); Premio a Mejor Director; Festival Nacional Universitario de Cortometraje en Video Corto CINEMA (México, marzo, 2015); Premio a Mejor Cortometraje Ficción; LAKINO Latin American Film Festival (Alemania, abril, 2015); Cannes Film Festival / Semaine de la Critique / Muestra Festival Internacional de Cine de Morelia (Francia, mayo, 2015); Vaughan Film Festival (Canadá, mayo, 2015); Premio a Mejor Cortometraje, Premio a Mejor Actor; Festival Internacional de Cine en el Desierto (México, mayo, 2015); Premio a Mejor Cortometraje Latinoamericano; Festival de Cine Mexicano de Durango (México, junio, 2015); Festival de Cinema Latinoamericano de Sao Paulo (Brasil, julio, 2015); Festival Biarritz Amérique Latine (Francia, septiembre, 2015); Festival FILMAR en América Latina (Suiza, octubre, 2015); Shorts México (México, septiembre, 2015); Festival de Cine México-Alemania Cinema (México, septiembre, 2015); St. Petersburg International Festival of Debut and Student Films Beginning (Rusia, noviembre, 2015); Paris Courts Devant (Francia, diciembre, 2015); Pune International Film Festival (India, enero, 2016).

Desconozco los criterios y discusiones que tuvo el jurado final –compuesto por Karla Castañeda (animadora y realizadora, México), Danièle Cauchard (académica, Canadá), Claudia Landsberger (promotora, Holanda), Antonio Mazón (programador, Cuba), y Maurice Seezer (compositor, Irlanda)–, pero lo cierto es que la obra contaba con valores de producción y realización, con una propuesta estética y un anclaje en la representación. Con todo, lo que quiero rescatar de la anécdota, es que no se trataba de una “relación sentimental” sino de una sensibilidad social que pudo cruzar todas las esferas que componen el festival: funcionarios, colaboradores, público, comités, jurado, y cineastas. Las leyendas y mitificaciones del crimen organizado se iban convirtiendo en nuestra propia realidad y cada vez se acercaban más a nuestras puertas, a la de los vecinos y a la de nuestros familiares.

El director cuenta en entrevista: “A un ser querido le sucedió una tragedia y esto me llenó de rabia, fue la gota que derramó el vaso y me prometí que haría algo en su honor, en su recuerdo, y me decidí a contar una realidad apegada a mí” (Torres, 9 de octubre de 2014). Por lo que se comprometió a producir en 16mm (terminado en digital), con actores no profesionales de la región, la historia de “dos jóvenes amigos [que] deciden aceptar un trabajo, sin saber que quizá nunca podrán regresar al mismo lugar ni a la vida que solían tener”, según se escribe en la sinopsis.

De acuerdo con la manera en que se nos presentan los materiales de la historia, nos percatamos de que “la otra historia”, la que subyace al primer nivel de la trama, en realidad es un tratado sobre la amistad. Y es cuando cobra sentido la frase de Stalin, de que cuando no es estadística, “una muerte es una tragedia”. Una tragedia que le ocurrió al director, quizá no precisamente de esa forma, pero que la convierte en una metáfora sobre la manera en que se acerca este fenómeno del narcotráfico y el crimen organizado, y nos hace ver que no todo se trata de crimen y de violencia sino de la relación de estos con la economía, la política, la cultura, la mitología, el arte, también se trata de ideas y conceptos que se incrustan en la mentalidad, en los cambios en las nociones de Estado de derecho, seguridad, pero también de amor, amistad, solidaridad.

Es por ello que resalta “la otra historia” y la manera en que se cuenta explícita e implícitamente. En ese sentido, con todo y que sean “películas de ficción breve”

como se menciona antes, logran una poderosa metáfora, como dice Saara Cantell, porque “muestran una historia estructurada en tres partes, construyen una metáfora, y abordan un tema humano y social que emociona y hace reflexionar al espectador [construyen] una segunda historia y permiten un segundo nivel de interpretación” (Cantell citada en Meier, 2013, pp. 19-20).

Una máxima expresada por teóricos y analistas que ha pasado al lugar común, es que el significado depende tanto de la voluntad creadora como de la libertad de interpretación del espectador. Pero Marcel Martin, en su clásico libro *El lenguaje del cine*, indica que ese mecanismo reposa en el hecho de hacer “aparecer un segundo significado ya por la semejanza de dos imágenes (*metáfora*), ya por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento que les confiere una dimensión expresiva suplementaria (*símbolo* propiamente dicho)” (Martin, 2002, pp. 101, 107). Según este autor, la metáfora en el cine se da por la yuxtaposición de dos imágenes que se confrontan con el montaje y producen un efecto psicológico para introducir una idea. Por su parte se habla de símbolo cuando el significado reside *en la imagen misma* que oculta un valor más profundo. Si bien la metáfora –mencionamos anteriormente– se categoriza según su dimensión ideológica, dramática y plástica; el símbolo será según su composición simbólica de la imagen (significado más amplio y profundo que el contenido material), y por su contenido latente o implícito (forma más pura en el que la imagen tiene su propia función) y que se divide como la metáfora en símbolos plásticos, dramáticos, e ideológicos.

Estos mecanismos ayudan a la construcción e interpretación de significados no solo ideológicos sino emocionales. Independientemente del uso convencional de la estructura dramática del largometraje –inicio, confrontación y resolución–, teóricos insisten que este tipo de cortos generan un arco del suspenso mucho más intenso, breve y condensado que obliga al espectador a una conexión más directa por el manejo del espacio/tiempo, a una mayor reflexión de los significados morales y emocionales; enfatizan el suspenso, pero también la empatía, la curiosidad y la sorpresa. Volvemos a la reducción como principio de la forma.

Nunca regreses puede ser representativo del cortometraje que llamamos *mainstream* –por su condición estética derivada, que no dependiente, en alguna medida

del largometraje narrativo—, cuya forma es elegida para representar y expresar valores estéticos y sociales relacionados con el tema del crimen organizado y sus efectos en la sociedad. Como la mayoría de las obras mencionadas, mantiene una estructura dramática dividida en tres actos, con un vertiginoso arco del suspenso, una poderosa metáfora e imágenes simbólicas.

La narración de 16 minutos nos muestra la manera en que los adolescentes tras una tarde de contemplación, ocio y charla, se han enlistado como “soldados” de un cartel y esperan una camioneta que los lleva a un descampado para custodiar una finca. En medio de juegos que ponen a prueba la amistad, irrumpe al parecer la banda contraria con disparos. En el enfrentamiento, mientras intentan huir, uno de los jóvenes es alcanzado por una bala y la amistad queda rota [FIGURAS 1 a 4].

Más detalladamente podemos ver que el argumento está estructurado en 5 secuencias. La historia comienza en un paradisíaco lago y en una tarde pacífica en donde vemos a lo lejos a dos amigos adolescentes de espaldas que se masturban en una lancha. Después, tirados en la hierba charlan sobre una mujer y observan el sol. Mario explica a Cristian que el sol son estrellas. Acomodados en las raíces de un árbol, Mario toca con guitarra la melodía que volverá a aparecer en el clímax de la historia. Cristian recibe una llamada y pregunta por “los fierros” (armas). En la secuencia 2, esperan en una solitaria carretera a un grupo del crimen organizado que recogerá a Cristian, pero que para obtener más dinero involucran al tímido amigo. En el camino, Mario, a diferencia de Cristian, se percibe cohibido y temeroso. Ya en la secuencia 3 se encuentran al fondo de una finca de adobe, donde “el sonido del campo” denota el aburrimiento que Mario reclama. Cristian lo reta a un juego de emoción en el que ambos apuntan sus rifles cargados a los rostros. Uno incita al otro a que dispare. La breve tensión pronto se disipa y termina en risas interrumpidas por el sonido de un disparo. En la secuencia 4, la cámara en mano sigue a Cristian que se acerca a la barda que delimita la finca y observa cómo dos miembros de su banda son abatidos. Una camioneta irrumpe el espacio, le disparan mientras él logra escudarse en una trinchera. Los sicarios, igual o más jóvenes, se bajan y lo acorralan, pero Mario desde lejos mata a uno y Cristian logra huir. Vuelve el tema musical de la secuencia 1. Ahora Mario queda acorralado pero sigue a Cristian que corre a un descampado atrás de la

finca. Un sicario les apunta con su rifle. El disparo impacta en Mario y Cristian voltea a verlo estupefacto mientras en cámara lenta tira el rifle y levanta las manos. En la secuencia 5, Cristian está ahora solo acostado en la raíz del mismo árbol donde escuchaba a su amigo tocar guitarra. Recuerda o imagina una escena en la que juegan a luchar en el agua. Nuevamente hace una llamada. Aparece en una angosta carretera esperando al jefe de la banda que se detiene y saluda mientras dice: “Sin rencores”, a lo que responde Cristian: “Sí, sin rencores...”. Ya en la camioneta aún detenida que vemos en plano lejano, escuchamos al jefe que sentencia: “Sabes perfectamente que las cosas tenían que ser así”. A lo lejos, en el cristal trasero ahumado se dibuja la silueta de Cristian que de pronto sostiene una pistola y dispara. En un plano medio en la cabina, con cámara lenta y un sutil *dolly in*, aparece lleno de sangre y asustado se baja y corre. Volvemos a un plano lejano en el que vemos a Cristian correr a lo lejos. En negro aparece la dedicatoria: “A quien me enseñó a ver el sol” –de hecho la luz del sol siempre está presente– y después aparecen los créditos con el tema musical. Al final llega una brevísima escena poscréditos donde los amigos ríen mirando a la cámara (quizá un plano arruinado durante la producción por la inocente carcajada que, poco a poco en cámara lenta, se dibuja en los actores naturales).

El argumento expone una serie de símbolos y metáforas que menciona Marcel Martin (2002). La yuxtaposición de planos en todo momento teje a los personajes con el contexto, con los paisajes, con los árboles, con los cerros, con la luz del sol, entre otros. Ese contexto en relación con los otros personajes ofrece como resultado un tipo de sujeto inserto en un determinismo social. Otros significados que surgen de las metáforas tratan conceptos como la valentía, la sexualidad, la construcción del género y sus rituales de paso y de iniciación. Podríamos detenernos en una imagen simbólica, en la escena donde aparentemente tiene lugar la confrontación que pone a prueba la amistad. Ocurre en la secuencia 3, luego que el aburrimiento obligue a los amigos a “meterle más emoción” y apuntarse con sus respectivos rifles en planos y contraplanos divididos por un solo plano lateral que marca el cada vez mayor acercamiento del cañón a los rostros. Esa imagen simbólica construye el significado que concentra los conceptos mencionados –valentía, machismo, madurez, amistad–, un nivel de expresión que reside en la imagen misma, que al final inaugura el arco

del suspenso en la confrontación de la historia explícita donde tiene lugar la balacera, la puesta a prueba de la verdadera valentía que se aloja en Mario más que en Cristian. En esa imagen parecen materializarse aspectos de la mitología del narco que siguen jóvenes de muchas localidades, que se relacionan con el poder y el estatus. En las primeras dos secuencias, Cristian exige “los fierros” que representan justamente aspectos de la masculinidad que se van detonando desde el inicio con la masturbación y las constantes alusiones a la virilidad. Los rifles, icono fálico, son recibidos para “defender” algo que ellos mismos desconocen –un MacGuffin hitchcockiano– pero que simbólicamente se trata de la defensa –quizá será más un simulacro precoz– de las masculinidades que se viven durante la amistad adolescente y en esos contextos sociales. De ahí que “nunca regreses” podría ser un grito desesperado para jóvenes que huyen del determinismo social, a la vez que una metáfora contenida en la resolución para la venganza simbólica del director y la venganza material del personaje.

PALABRAS FINALES

Estas estrategias narrativas y de estilo dotan de peculiaridad a los cortometrajes de ficción sobre el crimen organizado. Es el cortometraje *mainstream* que, fuera del documental, busca un efecto espectacular con estrategias formales para generar ciertas emociones, en el que el drama humano incluye un imaginario de la narcocultura-narcopolítica-necropolítica y de la sociedad civil como víctima, escenas de acción a veces condensadas o sugeridas y los demás elementos expuestos por Raskin: consistencia/sorpresa, sencillez/profundidad, además de un vertiginoso arco del suspenso. Así articula el tema, acaso morboso (de atracción y repulsa), y la reducción de la forma para atrapar al espectador: ciertas resoluciones expresivas, narrativas y de estilo, con un tipo de realismo entre lo costumbrista y lo espectacular, con un tipo de dramática que pone en choque los conflictos humanos.

Podríamos detectar otros rasgos de forma y estilo en otros casos y líneas temáticas de fuerte presencia en el corpus de obras que concursan edición tras edición en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Hablemos de la mencionada migración o la sexualidad. Esta última por ejemplo va más hacia el género del drama; fuera del

ámbito heterosexual, tiende a la exposición de los cuerpos sobre todo en las prácticas homosexuales, más que nada masculinas, o a la sutileza con metáforas y el fuera de campo en el ámbito femenino. Los subtemas más presentes en las últimas ediciones han sido el incesto, las relaciones intergeneracionales, el despertar lésbico-gay (muchos con tratamientos similares): seguramente se ha tratado de un diálogo con las transformaciones sociales y políticas de años recientes como la nueva ley para el matrimonio del mismo sexo, la homofobia, entre otros cambios de lo público y lo privado.

Finalmente concluimos resaltando al menos tres aspectos: que la forma y el fondo son una entidad indisoluble con el paradigma de duración; también, sin olvidar esas sensibilidades y subjetividades: gustos, experiencias, tendencias, entre otras influencias de los miembros del comité, y desde un ideal para la selección en festivales, que esta forma de expresión se debe evaluar como un dispositivo autónomo más allá de la autorización que le otorga el largometraje; finalmente que este termómetro social debe ser analizado en otras líneas temáticas y estilísticas que se condensan en determinados periodos, para lograr una cartografía que intente comprender las dinámicas de representación social y propuestas estéticas propias de lo que por fortuna está dejando de ser el patito feo de la cinematografía. 🍷



Nunca regreses
(Dir. Leonardo Díaz, 2013).

Bibliografía

- A diez años de la guerra contra el narco: 1000 000 muertos y 30 000 desaparecidos. (11 de diciembre de 2016). *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/policia/10-anos-guerra-narco-100-mil-muertos-30-mil-desaparecidos>
- BRÜTSCH, M. (2004). Die Kunst der Reduktion. Zur Dramatik des Kurzfilms! *Film-bulletin*. Suiza: Winterthur.
- CANTELL, S. (2004). Poetry on Screen or Visualised Jokes? An Approach to the Genres of Short Fiction Films. *P.O.V.*, (18). Recuperado de https://pov.imv.au.dk/Issue_18/section_1/artcl2A.html
- CRUZ, A. (12 de septiembre de 2015). El corto es territorio libre; es el hermano bastardo del cine. *La Jornada*. Recuperado de <https://lajornadasanluis.com.mx/cultura/el-corto-es-territorio-libre-es-el-hermano-bastardo-del-cine/>
- FERRO, M. (1980). *Cine e historia*. Ciudad de México, México: Gustavo Gili.
- MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.
- HOFFMANN, H. (1981). Zur Entwicklung der Sprache des (Kurz-)Films. En J. Horstmann (ed.), *Sprache des Kurzfilms*. Paderborn, Alemania: Schöningh.
- A diez años de la guerra contra el narco: 1000 000 muertos y 30 000 desaparecidos. (11 de diciembre de 2016). *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/policia/10-anos-guerra-narco-100-mil-muertos-30-mil-desaparecidos>
- BRÜTSCH, M. (2004). Die Kunst der Reduktion. Zur Dramatik des Kurzfilms! *Film-bulletin*. Suiza: Winterthur.
- CANTELL, S. (2004). Poetry on Screen or Visualised Jokes? An Approach to the Genres of Short Fiction Films. *P.O.V.*, (18). Recuperado de https://pov.imv.au.dk/Issue_18/section_1/artcl2A.html
- CRUZ, A. (12 de septiembre de 2015). El corto es territorio libre; es el hermano bastardo del cine. *La Jornada*. Recuperado de <https://lajornadasanluis.com.mx/cultura/el-corto-es-territorio-libre-es-el-hermano-bastardo-del-cine/>
- FERRO, M. (1980). *Cine e historia*. Ciudad de México, México: Gustavo Gili.
- MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.
- HOFFMANN, H. (1981). Zur Entwicklung der Sprache des (Kurz-)Films. En J. Horstmann (ed.), *Sprache des Kurzfilms*. Paderborn, Alemania: Schöningh.
- Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi (30 de julio de 2013). *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/348816/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>
- MEIER, A. (2013). *El cortometraje. El arte de narrar, emocionar y significar*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Nunca regreses / Never Come Back (3 de diciembre de 2015). *Centro de Capacitación Cinematográfica*. Recuperado de <https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2014/1193-nunca-regreses>
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- RASKIN, R. (1998). Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film. *P.O.V.*, (5). Recuperado de https://pov.imv.au.dk/Issue_05/section_4/artc3A.html
- TORRES, I. (9 de octubre de 2014). Entrevista sobre el corto Nunca regreses. Recuperado de <http://igtorres29.blogspot.com/2014/10/entrevista-sobre-el-corto-nunca-regreses.html>

Filmografía

DÍAZ, L. (Director). (2013). *Nunca regreses*. México: CCC.

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ (México) es Doctor en Ciencias Humanas. Sus áreas de investigación son la historia y el análisis del cine, así como la cinematografía latinoamericana. Sus publicaciones más recientes son: “Flujos de exhibición cinematográfica entre México y la India. Del multiplex al *streaming*”, en *La Colmena*, núm. 111, p. 93-101, sep. 2021; y “Tijuana imaginada. Cine de intervención y espacios de la otredad”, en *Filmar la ciudad* (Universidad de Guadalajara, 2020).