

Mostración del tiempo, construcción de verdad en *Año bisiesto* (Michael Rowe, México, 2010)

por Francisco Javier Ramírez Miranda

Resumen: *Año bisiesto* es una película protagonizada por el tiempo mismo, una historia tejida en torno al calendario y el reloj. Va lentamente descubriendo las claves que anclan en el retorno de un tiempo circular la búsqueda de Laura por romper un camino de dolor. Según Deleuze “el tiempo siempre ha sido la puesta en crisis de la noción de verdad”, y al poner en escena el paso del tiempo mismo y obligar al espectador a contemplar la vida en su trascurso cotidiano hacia ningún lado, muestra las dificultades del cine de mostrar verdad alguna; así, imposibilitada de operar un cambio definitivo en su vida, Laura se deberá contentar con transitar el tiempo en su curso hacia ninguna parte. La propuesta formal no se detiene para mostrar el tedio cotidiano y no tiene pudor en contar explícitamente encuentros sexuales y escenas de intercambio sado-masoquista. Su contenido subversivo lo construye al contar la historia de una chica completamente distinta al canon de belleza y da cuenta de sus deseos, frustraciones, su soledad. Durante hora y media que dura la cinta, y un mes que dura la historia, Laura experimentará el descenso en una espiral que parece incontenible, que terminará por resolverse de una forma inesperada. Este artículo analiza la relación entre la mostración del tiempo y la discusión en torno a la noción de “verdad”, en los términos que lo plantea Deleuze en *Las potencias de lo falso*.

Palabras Clave: Cine mexicano – Michael Rowe – Relato falsificante – Cotidianidad – Mostración del tiempo

Abstract: Time itself is the protagonist of *Leap Year*, a story about calendars and clocks that unravels shedding light on the clues that anchor the constant return of circular time in Laura's quest to break away from pain. According to Deleuze time always stages the crisis of the notion of truth; therefore, staging the passing of time and forcing the spectator to focus on the aimlessness of daily life, underscores the difficulty of cinema to show any type of truth. Formally, the movie neither shies away from showing daily boredom, nor from explicit sexual encounters and sadomasochistic exchanges. Its subversive content results from focusing on the wishes, frustrations and loneliness of a girl that fails to meet the canonical notions of beauty. During the 90 minutes of the film and the month developed in the diegesis, Laura spirals downward until the unexpected allows for resolution. This article analyzes the relationship between showing time and representing "truth" as developed by Deleuze in *Las potencias de lo falso*.

Keywords: Mexican cinema - Michael Rowe - Falsifying account - Every day life - Staging of Time

Introducción

Año bisiesto es una película protagonizada por el tiempo mismo, y muestra una historia tejida en torno al calendario y el reloj. La cinta va lentamente descubriendo las claves que anclan en el retorno de un tiempo circular la búsqueda de Laura por romper un camino de dolor en el que se halla atrapada. Pero, según Deleuze “el tiempo siempre ha sido la puesta en crisis de la noción de verdad”, (Deleuze, 2004: 177). y esta cinta, al poner en escena el paso del tiempo mismo y obligar al espectador a contemplar la vida en su transcurso cotidiano hacia ningún lado, muestra las dificultades del cine de mostrar verdad alguna; así, imposibilitada de discernir entre lo real y lo imaginario, imposibilitada de operar un cambio definitivo en su vida, Laura se deberá contentar con transitar el tiempo en su curso hacia ninguna parte.

Año bisiesto contiene una propuesta formal que no se detiene para mostrar el tedio cotidiano, que va más allá de un “intimismo” desolador, que no tiene pudor en contar explícitamente encuentros sexuales y escenas provocadoras de intercambio sado-masquista entre los personajes. Pero su contenido subversivo lo construye mientras cuenta la historia de una chica completamente distinta al canon de belleza imperante. La protagonista ha llegado a la Ciudad de México proveniente de Oaxaca para trabajar como reportera para revistas. La cinta da cuenta de sus deseos, sus frustraciones, su soledad. Cuenta principalmente su aproximación a lo real mientras construye su propia realidad. Durante hora y media que dura la cinta, y un mes que dura la historia, Laura experimentará el descenso en una espiral que parece incontenible, que terminará por resolverse de una forma inesperada, y que recuerda el ciclo de la vida y el eterno retorno.

A partir de este ejemplo, pero teniendo como referencia las varias cintas que en el cine mexicano reciente tienen en el tiempo uno de sus elementos centrales, este artículo analiza la relación entre la mostración del tiempo y la discusión en

torno a la noción de “verdad”, en los términos en los que lo plantea Deleuze en *Las potencias de lo falso*.

Mostración del tiempo



Todo comienza con una imagen. El cartel publicitario de la película *año bisiesto*, (Michael Rowe, 2010), muestra una pareja desnuda; la espalda de la mujer está marcada por cruces, está tachada por signos como los que se ponen en el calendario para señalar el paso de los días. Estas marcas inscritas en la piel dan cuenta de un hecho que la película quiere constatar: la historia de esta mujer está determinada por el transcurso del

tiempo y la inscripción de su paso en la piel. Para ello el filme contará una historia que transcurre en un ciclo temporal específico. Para ello, pondrá constante énfasis en los elementos temporales que enmarcan este ciclo, la recurrencia del calendario, el contraste entre el día y la noche, los sonidos del reloj, la constante pregunta sobre la hora. Para ello también, la historia sucede en un espacio cerrado, en el departamento donde la cámara insiste en mostrar al mismo tiempo los actos cotidianos y el tedio que subrayan la soledad y el desamparo en el que se encuentra ella. El rastro del tiempo remite necesariamente a la huella del dolor que determina la vida de esta mujer, el ciclo que la película narra, será una espiral, un trayecto que ella pretende conducir, pero sus decisiones tampoco le permitirán romper el círculo en el que está inmersa y salir de su encierro.

En *Las potencias de lo falso*,¹ Gilles Deleuze afirma que considerando la historia del pensamiento “el tiempo fue siempre la puesta en crisis de la noción de verdad” (Deleuze, 2004: 177). Al hacer la distinción entre dos regímenes de la imagen en movimiento, distingue entre un régimen orgánico o cinético, que corresponde a la imagen movimiento y uno cristalino, que ya no responde a las conexiones sensorio-motrices del anterior y, por tanto, funda un nuevo régimen basado en imágenes ópticas y sonoras puras. Al régimen cinético se le opone uno crónico, y estos regímenes se diferencian en varios puntos que el autor se encarga de contraponer: las descripciones, la relación entre lo real y lo imaginario, la narración y la relación de la narración con la verdad, en donde la mostración del tiempo resulta crucial.

Para Deleuze, a partir de esta distinción, “la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante” (2004: 177), y esto surge a partir de la presentación del tiempo mismo, lo que pone en crisis la verdad es la fuerza pura del tiempo. Este nuevo estatuto de la imagen estaría dado entonces por un cambio en la forma de la narración, la cual ya no depende sólo del encadenamiento de imágenes articulado por el montaje. Mientras que las descripciones fílmicas crean a su objeto, ya no es el objeto filmado del que depende la descripción, sino que la descripción da forma a ese objeto. Surge de ahí una narración “falsificante”, lo esencial de este nuevo régimen, el de la imagen-tiempo directa, es que opera con descripciones ópticas y sonoras puras, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas y ya no cinéticas.

Años más tarde, Jean Luc Godard se preguntaba al inicio de su película *Allemagne neuf zéro* (Godard, 1991) si es posible narrar el tiempo, “¿el tiempo mismo en su esencia? No, no podemos, sería inútil. Un relato con las palabras:

¹ En este capítulo del segundo volumen de su obra sobre el cine, Deleuze habla de la “imagen-cristal”, establece una relación entre las formas de presentar y mostrar el tiempo mismo en la pantalla y las formas de representar un real que da lugar a una narración falsificante. Para este trabajo resulta crucial esta relación.

‘el tiempo pasaba, transcurría, seguía su curso’. Nadie en su sano juicio lo intentaría” (citado en Oubiña, 1998:148) Y sin embargo, muchos se han esforzado por responder a Godard, y mostrar el tiempo mismo en pantalla, ha sido una búsqueda constante en realizadores de las más diversas corrientes y orígenes. A lo largo de los años, han sido diversas las estrategias formales adoptadas para mostrar el *tiempo mismo*. Muchos cineastas han optado por una forma contemplativa, de largos planos con movimiento mínimos, de acciones comunes y corrientes, de la presentación de la vida cotidiana desdramatizada. Este manejo del dispositivo fílmico permite una descripción diferente del objeto filmado, y tiende a una narración crónica también, al retrato y mostración del tiempo. Hay que subrayar que esta estrategia no es nueva, se puede encontrar en cineastas tan diferentes como Ozu o Jarmusch. Respecto al cine de este último, David Oubiña ha escrito “un cine hecho de tiempos muertos, de oquedades, de silencios. Hay momentos en que todo está inerte dentro del cuadro (...) Se trata aquí de la irrealidad, con que el vacío impregna al presente” (ídem)

Para nuestro análisis resulta relevante constatar la utilización de este tipo de estrategias discursivas en diversas cintas mexicanas de la actualidad. En su estudio sobre *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008), Aleksandra Jablonska reconoce en el manejo de la cámara la apropiación de fórmulas ensayadas por otros cineastas, y encuentra en ello paralelos con alguna tendencia de la cinematografía latinoamericana reciente y con alguna porción de la producción mexicana. En estas películas “el tiempo transcurre lentamente, no hay acciones espectaculares ni tampoco grandes conflictos. Las narrativas suelen desarrollarse en espacios limitados, frecuentemente provincianos y contar situaciones cotidianas, en las que, sin embargo se desatan fuertes emociones” (Jablonska, 2011: 132). Este retrato narrativo se corresponde con una forma particular de puesta en cuadro, “la cámara parece comportarse como los personajes a los que retrata: reitera los mismos planos, es casi estática, subraya la monotonía y la repetición de las mismas acciones que dichos

personajes desempeñan en su día a día” (idem). La vida cotidiana es una constante del reciente cine nacional, con diferentes resultados, directores mexicanos han abandonado las grandes historias y las épicas heroicas para hacer los retratos de la vida simple y los problemas cotidianos de estos “otros” personajes que, al presentar sus historias, ganan una nueva visibilidad que se les había negado. Esta estrategia de “la cámara fija, las entradas y salidas de campo de los personajes, el uso del campo vacío-para hablar de las vidas comunes de personajes que no poseen ninguna cualidad extraordinaria”, es una constante que se puede rastrear en diversas producciones. Al conjunto de estas características del manejo visual, referidas a una puesta en cuadro particular, las denomina Jablonska “cámara autoconsciente”, en la medida en que

Revela su presencia mediante la repetición de los encuadres, así como un procedimiento particular que consiste en la construcción de cuadros ‘vacíos’ mientras espera que un personaje entre dentro del cuadro, haga algo y salga de él, para encuadrar nuevamente una porción del espacio. Lo anterior crea la sensación de que lo narrado es filtrado por una conciencia que desconfía de la imagen-movimiento y establece una distancia frente a los personajes que no aparecen sino como funciones del espacio y de un tiempo que transcurre lentamente. (Jablonska, 2011:133)

Es decir, la estrategia visual adquiere una dimensión más compleja. Los personajes se vuelven “funciones del espacio”, objetos de la descripción. El tiempo deja de ser objeto de la función narrativa para ser presentado en su transcurso, convirtiéndose en el objeto descrito por la cámara, mostrado por ella.

El tiempo como protagonista de la historia tampoco es nuevo en el cine nacional. En 1965 el debutante director Arturo Ripstein dirigió *Tiempo de morir*, una cinta que había escrito junto a Gabriel García Márquez y que por

necesidades comerciales acabó por ser un Western de los que por aquellos años el público consumía con avidez. La cinta narra la historia de Juan Sáyago, un viejo que regresa a su pueblo tras purgar una larga condena en prisión por un asesinato ocurrido en un duelo, sólo para encontrarse de nuevo con los mismos enfrentamientos, ahora con los hijos de su antiguo opositor, a quienes eventualmente volverá a desafiar con un trágico desenlace. La película es una reflexión sobre la inscripción del tiempo. Juan Sáyago une las consecuencias de los años y su marca en el cuerpo, evidente en la debilidad visual y física, en la lentitud de los reflejos, con la tragedia de los años perdidos, la madre muerta en su ausencia, la antigua novia casada, la casa en ruinas, los amigos decrepitos e incapaces de asistirlo ante los desafíos de sus nuevos opositores. El tiempo, subrayado por la presencia visual y sonora de relojes, se convierte en el personaje central, pero se trata de un tiempo cíclico que volverá a enfrentar a Sáyago a un trágico destino. La reflexión sobre el tiempo y su mostración van de la mano, y no es casual que justo en este momento fundacional de la “modernidad cinematográfica” mexicana,² se recurra a semejante tensión discursiva.

Aunque el tema resulta importante para esta generación y se repetirá en las primeras películas de Ripstein (*La hora de los niños*, 1969 o *El castillo de la pureza*, 1972), y en algunos de los trabajos sus compañeros de generación (*Familiaridades*, Felipe Cazals, 1969; *Reed, México Insurgente*, Paul Leduc, 1970, entre otros), será en años recientes cuando cobre mayor relevancia como tendencia.³

² La generación a la que pertenece Ripstein fue la encargada de implantar una cierta modernidad fílmica mexicana, en su oposición al clasicismo representado por el cine de la Época de Oro. Si bien Buñuel tenía una obra muy consolidada para ese momento. El maestro aragonés se convierte en el referente del grupo que en unos cuantos años logró establecer un primer archivo, iniciar la crítica profesional, la historización del cine mexicano, la enseñanza formal y los concursos que abrieran las puertas a nuevos talentos.

³ Estas formas discursivas estuvieron mucho menos presentes en la producción que a partir del régimen de Carlos Salinas de Gortari se denominó *Nuevo Cine Mexicano*, algunos de cuyos principales representantes han tenido un desempeño internacional muy destacado, entre ellos Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro o Alejandro González Iñárritu. Por contraste, la primera

Año bisiesto

La película comienza con una mujer que recorre los pasillos de un súper mercado y compra algunas pocas cosas, entre ellas varios paquetes de comida instantánea, botellas de vino y unas latas de frijoles. Mientras lo hace se cruza con un muchacho que hace sus propias compras. Ella lo mira con curiosidad, luego con deseo. Coinciden en las cajas, pero él sale primero y cuando ella lo busca en la salida, él se ha marchado ya y ella se queda decepcionada, buscándolo infructuosamente con la mirada; en este punto aparecen los créditos iniciales de la película. Esta es la única escena que transcurre en exterior, pues a partir de este momento y hasta el final, la cámara se mantendrá obstinadamente dentro del departamento de Laura, la mujer de la tienda a quien en estas breves escenas hemos visto como sujeto de deseo y haciendo algunas sencillas actividades cotidianas. Una sucesión de largas tomas frontales, sin movimiento de la cámara y con acciones lentas y dilatadas, es lo que constituye formalmente esta cinta. Los personajes entran y salen de cuadro, en ocasiones, la acción sucede fuera de cuadro y el sonido nos da noticia de ello. La imagen recurre al plano fijo e inmóvil, tanto como al tedio cotidiano para mostrar el tiempo en sí mismo.

A partir de este momento, seremos testigos de la vida de Laura, lentamente nos enteraremos que viene de Oaxaca, que ha dejado allá a su familia, que trabaja como reportera *free lance* para algunas revistas de la capital y que se encuentra sola en su departamento, viendo transcurrir la vida de los vecinos por la ventana. Al entrar al departamento, en la oscuridad sólo percibimos los sonidos que dan cuenta de su presencia: las llaves, la puerta, las bolsas, los tacones. Al prenderse la luz veremos algunos aspectos del departamento, luego en la recámara, desde un ángulo bajo una larga toma, la foto del papá en

década del siglo actual ha permitido que nuevos realizadores busquen también nuevas formas de expresión, algunos de cuyos ejemplos se pueden ver en las siguientes líneas de este artículo.

primer plano y después de la cama con un muñeco de peluche, a través de la puerta en la profundidad de campo alguna porción del resto de la casa. Ella entra y sale, se quita la ropa, se acerca a la foto del padre y la acaricia tiernamente. En el siguiente corte la vemos en la cocina preparando salchichas antes de sentarse en la sala a comerlas frente al televisor. La mayor parte de la duración de la película está constituida por imágenes de este tipo. Laura haciendo su vida cotidiana, vistiéndose, desnudándose, bañándose, orinando, preparando la comida, lavando los trastes, limpiando el refrigerador. Largas tomas con la cámara fija en cuadros suficientemente abiertos para ver a Laura integrada a ese espacio cerrado del que no saldrá la cámara sino en una toma casi al final.

Desde estas primeras secuencias se recalca el tema fundamental, el del tiempo. Mientras Laura cena suena el teléfono, se trata de su mamá. A lo largo de la película las llamadas telefónicas funcionarán para integrar al relato elementos de otro tiempo o espacio, elementos que están fuera del departamento o en otra ciudad, cómo Oaxaca, y también para dar antecedentes de la vida de Laura, del pasado de ella que cada vez que se manifiesta se muestra como algo doloroso. En esa primera llamada nos enteramos además de la fecha, es el último día de enero. Laura pasa la hoja del calendario que corresponde a febrero, es año bisiesto y ella tachará enérgicamente el día veintinueve, como queriendo borrarlo, el significado de esta acción se nos revelará más adelante, pero en este momento introducirá con fuerza el elemento temporal; al iniciar febrero comenzará también un ciclo en el que se desenvuelve la película, los recordatorios de la fecha serán constantes, pues el sentido de la cinta estará determinado por el trayecto hacia la fecha señalada, el día con el que concluye febrero, con el que concluirá también el ciclo que ha iniciado para ella.

Otra manera de integrar al mundo fuera del departamento es a través de la ventana. Por ahí, Laura observa a sus vecinos, la de enfrente tiene unas

macetas con plantas secas en el marco de su ventana y pasa largas horas con su novio, en la planta baja viven una pareja de ancianos que pasan el tiempo tomando el sol, ella los mira constantemente por una rendija de las cortinas.

Después de aquella primera cena, Laura se mira desnuda frente al espejo, se pone perfume con coquetería, pero acto seguido se viste un mameluco que le da un aspecto infantil, en la siguiente escena, despojada de la pijama hasta las rodillas, se masturba espiando a los vecinos por la ventana, mientras ellos platican despreocupados. Este contraste, entre la mujer coqueta que ejercita su sexualidad y la niña desamparada, se repetirá a lo largo de la cinta.

Las llamadas telefónicas, en la medida que establecen un contacto con el mundo exterior, tendrán un significado adicional. Laura construirá desde ahí un relato paralelo, una narración donde ella tendrá una vida idílica, rodeada de amigos, cenas elegantes, proyectos, trabajo. Ahí mentirá constantemente sobre lo que hace y lo que come. Esta vida falsificada y paralela a la real es otro espacio desde donde Laura manifiesta sus deseos y frustraciones, desde donde pretende escapar de la espiral dolorosa en la que se encuentra encerrada de la misma forma que el encierro físico del que apenas se atreve a salir. El relato falsificante del que hablaba Deleuze se ve aquí reforzado por el lugar que juega la verdad en el relato y la relación con la construcción de un personaje, el de Laura, que cuestiona también la posibilidad de un hombre verdadero.⁴

⁴ Según Nietzsche citado por Deleuze en *Las potencias de lo falso*, el mundo verdadero no existe, si existiera sería in-evocable, si fuera evocable, dicha evocación resultaría inútil. El mundo verídico implicaría la existencia de un hombre verídico, cuyas motivaciones resultan siempre muy extrañas y se emparentan con la venganza. Otro tanto se puede decir respecto al personaje de Laura en nuestro caso.



En varias ocasiones vemos a Laura arreglarse, pintarse, peinarse y salir para regresar tiempo después en compañía de un hombre distinto cada vez, con los que tiene fugaces relaciones sexuales. Ellos se van sin intentar ningún acercamiento, no intercambian ni sus nombres, ni intentan alguna otra cosa; hasta que llega Arturo, bajo las mismas circunstancias pero introduciendo cambios respecto a los encuentros anteriores: en principio comienza a violentarla: mientras tienen relaciones la golpea y la sujeta

fuertemente del pelo, pero después, intenta intimar, le dice su nombre, le pregunta el de ella, quiere saber más cosas. Será el inicio de una relación más estable si bien con sus particularidades. En los encuentros subsecuentes él llegará sin previo aviso y mientras sube las escaleras ella se desnudará rápidamente para estar lista a cumplir sus deseos. Y estos encuentros son cada vez más violentos, él la golpea, la orina, la pisa, le quema los pezones con un cigarro. Aunque la relación es también cada vez más tierna y cercana, al terminar la actividad sexual, se sientan a ver la tele, beben juntos, ella le ofrece la cena. Él constantemente le pregunta por su pasado, quiere saber cosas de ella, le ofrece datos de su propia vida. Será en esos diálogos que ella le contará que un 29 de febrero murió su papá. En esa misma escena, a la pregunta sobre “¿Cuándo perdiste la virginidad?” lanzada por Arturo, Laura

responde sólo con un gesto de desazón que deja abiertas varias interrogantes. Para el crítico Carlos Bonfil, este gesto sugeriría quizá la huella del abuso del propio padre, si bien “poco importa saber si Laura acompaña su duelo del recuerdo lacerante de un posible abuso en la infancia, perpetrado tal vez por su progenitor, o si su sometimiento incondicional es producto de una baja autoestima...” (Bonfil, 2010: 13).

Esta revelación explica mucho de lo que ha pasado hasta ahora. La muerte del padre la ha llevado a vivir en la capital para buscar trabajo, las constantes llamadas tienen que ver con la venta del terreno que le heredó el padre a favor del nuevo novio de la mamá. Y el año bisiesto le trae de nuevo el dolor de la perdida. Laura es una mujer de origen indígena, su tipo físico ha sido en general poco utilizado por el cine nacional, pues no pertenece al modelo de belleza dominante y pocas películas han sido protagonizadas en general por personajes que escapan a dicho canon. Una porción del cine contemporáneo que se produce en México se esfuerza por dar visibilidad a estos “otros”. Así, una película como *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008) es protagonizada por dos jóvenes migrantes jornaleros interpretados por “no actores”, gente común que, al contar una historia extraordinaria, no deja de dar visibilidad a sus problemas cotidianos. Así también, las películas de Carlos Reygadas se han esforzado por mirar a gente común y también por explorar otras formas de belleza, ausentes del cine hegemónico. En *Batalla en el cielo* (Reygadas, 2005) se narra la historia de Marcos, un chofer que se enamora de la hija de su patrón, pero no se contenta con exponer el romance imposible entre dos personas de diferente extracción social y racial, el relato se centra en los conflictos de Marcos, en su cotidianidad, en sus propias relaciones personales y familiares. Algunas de las escenas más provocadoras de la cinta tienen que ver con las relaciones sexuales que Marcos sostiene no sólo con la chica, sino con su esposa, mujer completamente ajena al canon, pero que le permite al cineasta desarrollar una escena de enorme fuerza visual centrada en el

encuentro de estos cuerpos cuya imagen había estado ausente en el cine mexicano.

Con Laura, la película crea un personaje de gran densidad. Ella debe jugar un rol maternal frente a su hermano menor, a quien protege, aconseja, acompaña, instruye. Lo lleva a la feria, lo pasea y, al final, debe consolarlo como a un niño cuando su novia lo ha dejado. Tiene clara conciencia de su situación social y la remarca cuando dice respecto a la novia de su hermano: *Se cree mucho por que es güerita*. Por contraste, cada vez queda más claro el lugar de Laura como una mujer además de sola desamparada: no es sólo la falta del padre, están además el abuso del novio de su madre, el papel que juega ésta presionándola, la lejanía de su familia, el lugar de sumisión que debe asumir frente a Arturo, el despido injusto de su trabajo. Son muchos los momentos que revelan a Laura como alguien que busca amparo. En un diálogo con Arturo ella dice:

—Allá abajo viven unos viejitos que son como mis abuelitos, enfrente vive una vecina que es mi mejor amiga, a veces cenamos con su novio. El edificio no es bonito, pero una se siente protegida.

Ese amparo es el que parece buscar, el que ha perdido a raíz de la muerte de su padre que este febrero le recuerda, en la forma de un dolor que el calendario le devuelve. Las referencias a Laura como una niña son múltiples, comenzando por el mameluco y el muñeco de peluche sobre su cama, siguiendo con sus salidas a la feria, sus juegos, sus actitudes. En una escena, sentada sobre la mesa juega con una botellita de burbujas, en otra, después de haber sido despedida de la revista, se esconde como espantada en un rincón. Es una niña, pero sobre todo, es una niña desamparada. Las tomas en que, después de sus encuentros sexuales, se acerca a Arturo, la muestran por un momento feliz de sentirse protegida por un hombre.



El tema del desamparo ha sido recientemente tratado por el cine nacional. Los dos primeros largometrajes de Fernando Eimbcke, *Temporada de patos* (2004) y *Lake Tahoe* (2008), bordan sobre la misma temática. En *Temporada de patos* se recurre también al recurso de un departamento, de un espacio aislado para hablar del desamparo y la soledad en que se encuentran los protagonistas, y este retrato tiene también una densidad política, según David Wood “*Temporada de patos* trata sobre las utopías y sus límites, sobre los pasajes entre lo extraordinario y la banalidad cotidiana (...) La cotidianeidad en este filme no se impone del todo sobre la utopía, ni la utopía sobre la cotidianeidad; los dos términos son más bien vasos comunicantes que coexisten, se entrelazan y se solapan” (Wood, 2012:16). *Lake Tahoe*, por su parte, narra el proceso de duelo de Juan, quien ha perdido a su padre, aunque la historia se tarda en revelar el motivo de la actitud que despliega el joven a lo largo de una cinta que, además, para dar cuenta de ello se vale de recursos formales semejantes, la cámara fija, los planos largos, el fuera de campo.

La espiral en la que se encuentra envuelta, lleva a Laura a comenzar a jugar cada vez situaciones más extremas. En una larga y muy lenta escena erótica, mientras ella lo toca y el juega con un cuchillo, Laura le susurra que le gustaría morir mientras hacen el amor.

—¿no te gustaría venirme dentro de mi mientras me muero? Y ver como me voy de este mundo mientras tu terminas y dejarme ahí...



Al terminar, le pide que en un siguiente encuentro la mate. Sería el crimen perfecto dado que nadie lo conoce, ni sabe de sus encuentros. Arturo acepta y la cita se establece para el último día de febrero, ella feliz prepara el acontecimiento, plancha su vestido blanco, consigue guantes para él, dispone el cuchillo y todo lo demás como para la culminación de un ritual, y espera paciente en el sillón. Al anochecer suena la puerta y ella emocionada corre a abrir. Pero no es Arturo, sino su hermano que llora desconsolado porque ha terminado con su novia. Al tiempo ella cae en cuenta que Arturo no va a llegar

y ahora ella llora inconsolable. Al final, vemos por primera vez la ventana desde el exterior, la vecina riega sus plantas y Laura cambia la hoja del calendario, a diferencia del paisaje helado que acompañaba febrero, marzo está ilustrado con un cromo de un día soleado. Laura ha franqueado la muerte, ha roto la espiral y se enfrenta a un nuevo comienzo.

¿Cuál es la dimensión política de esta cinta? Aunque hay varias respuestas posibles, tal vez habría que comenzar por dejar en claro la oposición contra el espectáculo cinematográfico que representa el hecho de la lentificación de la puesta en cuadro, la anulación del drama y la rarificación del movimiento. Las tendencias de un cine contemplativo a través de una cámara expectante que no teme poner en escena el paso mismo del tiempo, es un acto que muestra una rebeldía al cine como territorio de un espectáculo. En palabras de Laura Pardo, “esta postura estética es también política. Las renunciaciones implican militancia. La consigna es oponer fuerzas a la imagen (y la sociedad) espectacular” (Pardo, 2011: 105)

Como el cine de Reygadas, esta película da visibilidad a un segmento que se le había negado. Se trata de una historia que pone al mismo tiempo a una mujer que toma decisiones por sí misma y que no responde al modelo de belleza imperante. El contenido subversivo de la cinta está, como bien señaló en su crítica a la cinta Fernanda Solórzano, lejos de “las nalgadas”, en el retrato de un personaje marginal, pero “con opciones de vida y libertad de pensamiento y acción” (Solórzano, 2010). Por partida doble *Año bisiesto* es a un tiempo la mirada sobre las historias de las mujeres indígenas que migran a la ciudad que no había sido contada y que no se quería contar. Hace visible su problemática, pero despojándolas del halo de pureza cursi que impide acercarse a su situación real. Al retratar su intimidad, le quita este aureola pétrea en el que se han tradicionalmente desenvuelto y la vuelve a una dimensión humana con la complejidad que esto significa. La película mantiene un equilibrio entre el

retrato del individuo con sus motivaciones personales y su adscripción a un colectivo.

Este rompimiento de, al menos, una porción importante de la producción nacional, al intentar contar otras historias, abordar otras temáticas y utilizar otras estrategias discursivas, amplia su dimensión como dispositivo y abre la mirada a mundos nuevos para el cine, si bien, sus historias siempre han estado ahí, invisibles. Lo político, lo entendemos aquí como el espacio que da sentido a la existencia de un común, con Rancière, diremos que lo que se juega aquí es justo el *reparto de lo sensible* que constituye la mejor explicación de la relación arte-política. El autor llama reparto de lo sensible a “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas”, (Rancière, 2009: 9) el arte expresaría entonces una posición frente a este juego de distancias mientras propone una nueva forma de repartición y de encuentro al dar visibilidad a esos *otros* ignorados.

Ya hemos dicho, con Deleuze, que la puesta en cuadro del tiempo es también la puesta en cuestión del concepto de verdad. Quizá, la mayor dimensión política de una película de esta naturaleza tiene que ver con esta tensión con la verdad que el relato establece. No se trata de discernir en la diégesis las *mentiras* de Laura, evidentes para el espectador, se trata más bien de ubicar la construcción de un relato paralelo, de una vida posible, pero inaccesible para esta mujer. Las referencias constantes a la felicidad a lo largo de la película dejan claro que ésta sale del presente temporal de su relato: en el cuento inventado para sus familiares lejanos o en sus llamadas telefónicas (*—Estuvo aquí Miguel y fuimos muy felices*), en los breves momentos compartidos con su hermano (*—Vamos a la feria y seré muy feliz*), o en un futuro utópico (*—Un día voy a tener un hijo. Se va a llamar Ariel y vamos a ser muy felices lejos de aquí*). La felicidad está en otro tiempo o en otro lugar, como en los vecinos que mira por la ventana, por ejemplo. Ella parece estar condenada a este encierro,

la imposibilidad de morir subraya también esta condena pues ni esa vía de escape le está permitida. Pero la cinta termina con un guiño esperanzador.

Consideraciones finales

El cine tiene la capacidad de poner en escena el tiempo mismo, recurre a diferentes estrategias para ello, pero que se pueden resumir en dos: romper con la lógica del montaje y sus cortes y emplazamientos, y poner en cuadro narraciones que rompan con la lógica del drama, la vida cotidiana le resulta muy importante a esta estrategia.

Según Deleuze, la puesta en cuadro del tiempo es y ha sido la puesta en cuestión del concepto de verdad. La suma de estos elementos constituye, al menos desde mediados del siglo pasado, un nuevo régimen de la expresión fílmica.

El cine mexicano contemporáneo ha recurrido a diversas estrategias para poner el *tiempo mismo* en pantalla, dando como resultado cintas que contienen una serie de posicionamientos estético-políticos.

Año bisiesto da cuenta de una puesta en escena de este tipo. La mostración del tiempo permite transmitir el sentimiento de vacío, soledad y desamparo que constituyen al personaje, al tiempo que son el vehículo para contar una historia que es el tránsito por un espiral de dolor. Laura, quien entre su densidad de personaje es sujeto de deseos, intentará escapar de él, su presencia pone en cuestión la *verdad* del relato, pero a su vez, es incapaz de romper con el encierro en que se encuentra y del cual el departamento donde transcurre la cinta es metáfora.

Esta película tiene una serie de dimensiones políticas que van más allá de la narración. Tienen que ver con 1: la posibilidad de dar visibilidad a otro no

representado por el cine hegemónico, 2: una redistribución de espacios y tiempos a partir de esta nueva visibilidad, 3: el quiebre con el concepto del cine como espectáculo y 4: el lugar de la verdad y lo verdadero.

Bibliografía

- Bonfil, Carlos (17 de octubre de 2010) *Año bisiesto*, México: La jornada.
- Deleuze, Gilles (2004) *Imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós: Barcelona.
- Jablonska, Aleksandra (2011) "A câmara autoconsciente e a função das repetições em Lake Tahoe de Fernando Eimbcke" en *XII Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo: SOCINE.
- Oubiña, David (1998) *Filmología. Ensayos con el cine*, Manantial: Buenos Aires.
- Pardo, Laura (2012) "Nicolás Pereda, marcas de lo visible" en Claudia Curiel y Abel Muñoz (coordinadores) *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, México: Cineteca Nacional.
- Ramírez, Javier (2012) "Batalla en el cielo de Carlos Reygadas" en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual*, Argentina: ASAECA.
- Rancière, Jacques (2009) *Las distancias del cine*, Buenos Aires: Manantial.
- Solórzano, Fernanda (31 de octubre de 2010) *Año Bisiesto de Michael Rowe*, Letras Libres, México.
- Wood, David (2012) "Utopías y maneras de ver en Tlatelolco *Temporada de patos*" en Claudia Curiel y Abel Muñoz (coordinadores) *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, México: Cineteca Nacional.

· Francisco Javier Ramírez Miranda, Licenciado en Comunicación, maestro en Historia del Arte, cursa estudios de doctorado por la UNAM. Profesor de materias ligadas al cine. Autor de *Sentido e indeterminación en la cinta blanca*, *Principio de incertidumbre en El hombre que nunca estuvo o Carlos Fuentes y el cine*. Investigador para cintas como *Los ladrones viejos*, *Atrás de las sombras* o *Visa al paraíso*, entre otros. javierramirezmiranda@hotmail.com