

Y que la música te salve

BETINA KEIZMAN¹

Ya no vivo aquí, la segunda película del director mexicano Fernando Frías de la Parra, nos invita a hablar de música. Es sabido que la división de las artes se regula, en lo que a la época moderna se refiere, con el nacimiento de la Estética. Entonces se reorganiza una división de lo sensible, es decir, los modos y las correspondencias de cada arte, que Hegel ordenó desde las expresiones más materiales a las más expresivas, se establecen en relación con usos particulares de la percepción y de los sentidos. Con la llegada del cine, en 1923 Ricciotto Canudo, uno de sus primeros estudiosos, redefine una vez más la partición entre las artes en un “Manifiesto de las siete artes” que incluye el nuevo medio.

A nadie asombra que los avances del ordenamiento coincidan con una pugna en torno a sus límites o con la pulsión por traspasar fronteras instituidas que, junto al propósito de denuncia o de crítica social, se conservan, aún, como un rasgo fundamental en las formas artísticas del presente. Tal vez esta reflexión inicial resulte desacertada, tal vez grandilocuente, para referirse a la película de un director mexicano casi desconocido, pero este supuesto error prueba, una vez más, la vigencia de rigurosas jerarquizaciones en las ecologías críticas y artísticas contemporáneas: *Ya no estoy aquí* es la segunda obra de un director mexicano de escaso reconocimiento, ganadora del premio del jurado y del público a la mejor



película en el Festival Internacional de Cine de Morelia y candidata a sumarse al universo de las películas de países “emergentes”, con temáticas potencialmente atractivas, en este caso, una película sobre jóvenes, relacionada con la música y en el contexto de la frontera norte de México.

El caso es que *Ya no estoy aquí* actualiza un gesto irreverente en relación con las fronteras estéticas al introducir la música, sus poderes de comunión y la felicidad que es capaz de irradiar, como protagonista fundamental de una historia de corte realista, incluso testimonial, que sin

¹ Buenos Aires, 1966. Escritora y académica de la Universidad Alberto Hurtado.

embargo propone al espectador una experiencia muy diferente a la de numerosos productos cinematográficos de argumentos afines, aquellos que se suman a la creciente cartografía de los temas de frontera, migración e identidad.

Tuve la oportunidad de ver *Ya no estoy aquí* en un cine de Buenos Aires. El director mexicano Fernando Frías había volado varios miles de kilómetros para participar de la primera exhibición en sala de su película, que hasta entonces había circulado exclusivamente por festivales. Ahora sospecho que en ese viaje demostró su aprecio, y una significativa dosis de nostalgia, por la experiencia de la sala de cine, una experiencia en regresión y destinada al anacronismo porque ha sido paulatinamente suplantada por una expresión más pobre, hecha de intercambios y recomendaciones de lo que cada uno ve en su casa, individuos desgajados de lo colectivo que cohabita, frente a la pantalla disminuida de la televisión o un ordenador.

Ya no estoy aquí desarrolla la historia de Ulises, un joven de 17 años que vive en las poblaciones de Monterrey y es líder de los terkos, pandilla de cultura kolombia, los llamados cholombianos, amantes y bailarines de una cumbia ralentizada y nutrida por los ritmos del vallenato y el porro. El desvío de la historia surge cuando Ulises confirma el destino de su nombre al verse obligado a emigrar, un mojado más para Estados Unidos, huyendo del cartel de los F. Debe huir porque la política o estrategia de los F exige monopolizar el ejercicio de la violencia y del poder, erradicando banditas disidentes y otras pandillas, sea ejecutándolas, obligándolas a unírseles o forzando a que se disuelvan en el conjunto indiscernible de una población sometida. Solo que los terkos y los Kolombias se resisten, están demasiado orgullosos de su propia identidad, sus cortes de pelo, su vestimenta, sus bailes. La historia transcurre contra el telón de fondo del

periodo presidencial de Calderón y su “fallida” guerra contra el narco. Enfrentado a su propia fragilidad, Ulises huye al otro lado, donde lo único que lo espera con los brazos abiertos son las desventuras del migrante, la falta de lazos, el desconocimiento del idioma, sufrir la agresión de ajenos y carnales, exacerbada en su caso por su vestimenta, el corte de pelo y un estilo general que él insiste en conservar. A partir de ese momento, los flashbacks contrastan los espacios reducidos de Queens con los cerros regiomontanos; las escaleras y los callejones de la ciudad migrante, pasillos y veredas iluminadas con tonalidades verdes, rojas y azuladas contra los planos amplios de las calles que suben y bajan con los cerros de Monterrey, o la posición de vigías que los terkos mantienen en las alturas, en una edificación inconclusa que los ubica por encima de la ciudad. A cada lugar corresponde una geografía urbana pero también una corporalidad de los sujetos: en Queens, Ulises aprende a ser un fantasma, un recorte de perfil, un excéntrico cuya imagen quiere registrar un fotógrafo al paso o apenas alguien que atrae la atención de una joven norteamericana de origen chino, interesada en vestirse como él y convertirse en su novia y seguidora, por encima de la brecha del idioma. Quizás Ulises se descubre a sí mismo, en ese momento, como una isla de una isla, un archipiélago sin lazos, el hablante de una jerga impenetrable, incluso para los latinos, un idioma díscolo, lleno de vergas (no digas vergas para todo, se irrita Ulises frente a Lian, en fin, una mala copia china y norteamericana que ridiculiza su propia identidad). Una copera colombiana que conoce en NY y que lo aloja solo por una noche diagnóstica que la batería de su aparato de música está agotada porque la versión de las cumbias que Ulises le hace escuchar es lenta, rebajada, y en este diálogo se establece con humor el juego de

reformulaciones culturales que nutre a todas las culturas.

Aunque el dolor del abandono es inevitable, la película sorteja los lugares comunes de la estética de la pobreza y de la precariedad, porque la silueta del rey Ulises, aunque astillada por la violencia y por la disolución de la migración, conserva un resto misterioso que resiste toda reducción. En ese sentido, Fernando Frías capta perfectamente la experiencia de la juventud, su terquedad y las certezas, también la incompreensión y un enigma que rehúye plasmarse, aunque expresa una experiencia vital que la película roza, insinúa, testimonia, un acto y una existencia que no se concreta en una apreciación directa y que solo se alcanza, tal vez, por medio de la música. Al final, Ulises elige volver; es natural, si nunca quiso partir.

Lo señalé antes, la película tiene dos protagonistas, Ulises y la música, y esta última aparece tanto como registro propiamente sonoro como en relación con las cualidades afectivas y comunitarias, sus cualidades salvadoras. En el cuento *Maldito gato*, el talentoso Juan Emar imagina una ácida parodia a la estética criollista con un jinete que según avance y retroceda sobre el lomo de su caballo, accede a discriminar relaciones variables con el espacio y el tiempo o consentir un abanico de percepciones olfativas que retrazan su relación con la naturaleza que lo entorna. En *Ya no vivo aquí* la música también crea una cápsula donde Ulises se refugia. Las escenas de baile, formando círculos como si volara, comprometiendo las piernas, los brazos, torso y cabeza expresan bien esta plenitud extrema, la emoción brotando de cada poro con la música de Lisandro Meza que contrasta con la figura hermética del protagonista cuando no baila. Juventud y comunidad se refugian en el interior de esa cápsula y desde allí ofrecen resistencia al viaje migratorio y a la violencia desatada por los carteles de drogas, los militares y la

pobreza. Sería fácil afirmar que la música representa para los jóvenes kolombias un recurso de identificación cultural, que expone un registro generacional y de clase, a la vez que establece las múltiples capas migrantes y culturales que nutren a esa comunidad, así como su necesidad de expresar, por las letras de las canciones, una estética sensiblera licuada en cuotas de dolor y pérdida. Todo eso es cierto, pero la película también enhebra un armónico deteriorado de excesos, grabaciones caseras y deficientes, emisiones radiales con ritmos y registros que aportan a esa cápsula feliz ritmada por la amistad.

Como no puede ser de otro modo en la pugna entre un mundo interior y una realidad feroz, al final esta guarida de sonido y movimiento se destruye. Es irremediable. Hay dos escenas terribles que representan esta disolución: la primera transcurre en NY, cuando Ulises se acerca fascinado a un músico callejero que toca en un andén. Acaba de huir de sus excompañeros y se refugia en un instante de paz que abarca todo el plano de la imagen, hasta que desde un ángulo sus perseguidores se introducen, lo atacan y lo extraen del cuadro, lanzándolo al interior del tren donde aparecerá, en la escena siguiente, golpeado y sangrando. Más definitivo aún es el cierre de la película, donde Ulises recupera su posición de vigía en alturas, ya sin su pandilla, con el pelo cortado y ropa común, pero con los auriculares puestos y abstraído de todo, baila en el interior de su cápsula de sonido, otra vez encontrándose a sí mismo, hasta que el equipo se rompe o la batería se agota, en cualquier caso, el sonido se corta e irrumpen los ruidos exteriores de sirenas, disparos y helicópteros, quebrando la cortina musical que lo ha protegido.

Acabados los créditos, la película ofrece una selección de fotos y videos de detrás de la escena con los actores no profesionales que prestan su cuerpo y su acción a *Ya no vivo aquí*. Esas imágenes subrayan lo que

podía deducirse, que ellos son los terkos, refrendando un grado de continuidad referencial que, en un último acierto, Fernando Frías eludió explicitar cuando descartó el género documental. Quienes aparecen detrás de la escena son y no son los personajes de la película, se asemejan pero con diferencias significativas de calidad de imagen, de gestualidad y postura, la identificación es incompleta, una mala copia o está sometida a distorsión. Del mismo modo la música que elaboran para conmemorar su propia saga cinematográfica no es una cumbia rebajada sino un rapeado. También muchos planos de Ulises en Nueva York estaban distorsionados por un vidrio manchado o los cuadros del grupo, en el recuerdo, se enmarcaron en negro, subrayando la memoria como puesta en escena y la película, un orden de representación.

Al alero de la música, también crece otro gran protagonista que es el lenguaje, una poesía vernácula, cargada de neologismo y repeticiones que ritman el habla y que multiplican el uso que gran parte de la literatura nortea ha hecho de la misma materia, pongo el ejemplo de Luis Humberto Crosthwaite en *Estrella de La calle sexta*, o lo que el vendedor de copias piratas de música expresa del siguiente modo: “esto es perso, mi carnal”, “pero te lo dejo porque es del barrio y para el barrio y porque están cayendo las estrellas del cielo”. Cuando las estrellas caen del cielo todo se pierde: “que tristeza que me da y me da, la lejanía, que tristeza que me da y me da, estar lejos de la tierra mía”, repite la letra de Lisandro Meza. *Ya no vivo aquí* es una película desoladora porque trata de la pérdida, porque confirma que niñez y juventud son un país al que no se puede regresar o al que solo se regresa transformado en música y bajo la condición de abandonar el cuerpo al otro lado del viaje. Sin embargo, la película también alimenta otras sensaciones. Lo confirmo porque, a la salida del cine, los espectadores sonreían y

tarareaban la música, que los cubría igual que un manto capaz de protegerlos de los males de la existencia.