

LA MIRADA COMO CONCEPTO

DE JUSTICIA

POR ESMERALDA REYNOTH

Crítica de *Mi amigo Ángel* (Sami Kafati, 1962)

Tegucigalpa, 1962. Mientras en el mundo las imágenes en movimiento discutían formas, diálogos, géneros, escuelas y miradas, *Mi amigo Ángel* (Sami Kafati, 1962) daba inicio a lo que podríamos llamar el primer film de ficción del cine hondureño. Así, el director escribe con su cámara una historia que desborda no solo al país mismo y su forma de conceptualizarlo respecto del régimen de violencia al que ha sido confinado, sino al propio cine centroamericano.

I

Mi amigo Ángel (Sami Kafati, 1962) cuenta un episodio de la vida de Ángel — Carlos Salgado—, un niño de unos diez a doce años que a partir de su entramado familiar es destinado a vagar por la ciudad de Tegucigalpa; hijo de un padre borracho, al niño no le queda más remedio que ayudar a su madre en el día a día para ganarse unas monedas como lustrabotas. Una travesía que será alterada por la violación de su madre —Ada Argentino Abraham—.

En este film, las figuras refulgentes de la cultura popular hondureña, idiosincrasia de la necropolítica son dispuestas como en fila: el niño trabajador, la madre violentada, el padre borracho, el violador, el otro niño-el amigo, sintetizando con ellas, todo un universo social, político y económico contundente, que sin ser ni buscar acercarse al documental logra un verosímil que hace indefinible la línea de lo real. La estrategia narrativa parece atravesada por un largo proceso de observación en la que se propone desde los primeros minutos del film en colocar al espectador como una especie de semi-diós maniatado. La cámara atraviesa la ciudad desde el sobrevuelo, flotando, obligando a mirar desde arriba. Mientras al son de un pulso tembloroso y vertiginoso se modifican los planos generales y se los vuelve imprecisos. El blanco y negro viste a la imagen con tonos que no hacen sino integrarse profunda e inmediateamente al ambiente arquitectónico de un paisaje de edificaciones tradicionales —vestigios del colonialismo— para poco a poco cerrar los planos y pasar a casitas ubicadas al borde de pequeñas lomas,

poniendo en detalle la madera y la chapa corroída. Del centro a la periferia, el director nos muestra las vértebras de una ciudad hundida en las honduras.

La dirección es transversal, el plano cenital cambia a contrapicado y se nos deja ver el vuelo de un ave, la de la muerte, la de rapiña siempre a la espera. Los siguientes segundos del film son fundamentales: corte a la madre con los ojos abiertos, corte al zopilote posado sobre un techo, corte al interior de la casa. Kafati trabaja con la premonición y nunca nos deja sin aviso, siempre hay un plano o un movimiento de cámara que da pistas acerca del conflicto siguiente. Una premonición que es y no es previsible al mismo tiempo, con la que el director parece encargarse de encontrar en la precariedad su propio concepto acerca de «lo experimental»; es manierista, e invita a ser leído como retrato propio del cine, porque devela el artificio y lo pone al servicio de lo emocional en sus personajes. En la búsqueda de nuevas nociones, Kafati rompe con los parámetros clásicos del cine y los dispone como herramienta para su narrativa fragmentada y caótica, en la que la dinámica de la mirada tensiona el sujeto de la ficcionalización y el sujeto de lo real.

Ya desde el título el film propone la unidad inseparable del ver y ser visto, por un lado desde la propia constitución humana: cuando el bebé nace, sólo existe porque otro lo mira. Y por otro, como activa consecuencia de la imagen, de la mirada cinematográfica y las múltiples formas de representación del desamparo. La pregunta sobre quién mira a Ángel y quién lo constituye como humano en la desdicha de una ciudad que tiene más que naturalizada la violencia hacia las infancias y que no le hace mella ver a un niño sólo vagando por las calles, se cataliza en la perspectiva «del amigo». Quien curiosamente aunque no dice más de dos o tres palabras (apenas audibles), es quien le da identidad a Ángel, porque lo llama *mi amigo...*, lo abraza y lo mira, en una suerte de acto de lealtad.

De allí que el título deba analizarse como un impulso de la acción vital de los personajes y la función principal del afecto, en tanto influencia en el ánimo. Pues el amigo, del que no se cuenta la historia, indudablemente se ve inscripto en los mismos preceptos de representación que Ángel.

La experiencia de él/los niños que deambulan viendo vitrinas y situaciones desde afuera —constantemente imposibilitados por vidrios o rejillas— aparece como pura expresión de sufrimiento, no sólo por la clara voluntad de Kafati en filmar planos casi expresionistas, llenos de angulaciones que expanden los rostros y los deforman en pantalla; primeros planos de constantes ojos atrapados en una realidad frustrante y mortuoria, que se convierten en *leitmotiv* del film; sino porque dispone sobre ellos la propia idea de justicia sobre lo voluntario y lo involuntario de su propio horizonte de vida, que debe ser comprendido a través de la escena en la que Ángel observa al pájaro enjaulado que se mueve de un lado hacia otro como buscando la salida.

Lo que constituye además, la transición hacia una de las secuencias más importantes del film, en la que Ángel en un primer plano se apodera del cuadro en su totalidad, con un tamaño desproporcionado, como un gigante que camina, atraviesa y es atravesado por las personas. Disponiendo a su yo en una especie de sueño, propio de la imaginación y fantasía infantil.

II

Sami Kafati fue un hombre de su tiempo, y nadie puede negar la herencia que consciente este film con el neorrealismo italiano, y mucho más con el Nuevo Cine Latinoamericano con películas antecesoras como *Tire dié* (1958-1960) de Fernando Birri, o *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Consciente o no con esta forma de ver al pueblo a través del cine, entraba al debate entre tradición y modernidad; lejos de la dulcificación de la pobreza, y sin sentarse sobre la autocompasión o el melodrama convencional, entendiendo que para entonces, la violencia había pasado de lo metafórico a lo visible, y que la representación cinematográfica del orden social de este tiempo debía responder a encontrar una estética hondureña como modo de lograr una cultura íntegramente independiente de la imagen ajena. Basta con volver a Glauber Rocha para entender que Sami Kafati, se ubicaba en el mismo gesto político de poner en valor el hambre hondureña y derivados.



EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Mi amigo Ángel es profundamente política. La crítica social que reclama está envuelta en la mutación de los seres humanos. El niño observa a su madre ser violada, y el mundo le da vueltas, mientras atrás, la banda sonora explota con un *rock & roll* como expresión estética y respuesta de ese joven criminal, envuelto en una catarsis de placer de quien no es consciente de haber cometido un crimen.

Estableciendo un diálogo con el público, la escena —sonido e imagen— oscila entre el sarcasmo de lo global y la vaga identidad cultural, como contrapunto del paisaje, e incluso como la manifestación de un territorio —la calle— donde los sujetos se convierten fácilmente en objetos, donde no hay ley sobre los cuerpos que habitan ese espacio.

Por otro lado, la oralidad dentro de todo el film, es prácticamente nula y las frases casi siempre parecen auxiliares a la acción porque no median descriptivamente al film. Los personajes están tan silenciados que ni aún en la escena de la violación de la madre, sus gritos tienen volúmen. Ahora bien, el personaje del bebé es el único al que se

le permite gritar, en una especie de transposición del dolor de la madre durante la escena de la violación. La noción sobre el habla de la que escapa es lo que le permite acceder al llanto desahogado puesto en primer término, ya el lenguaje no alcanza la justicia.

Kafati amplía la imagen frente a lo irregular de los planos, nos disloca el ojo en una búsqueda sinestésica entre la música que suena desde una bocina puesta en primer plano, a contraplano de la mirada del niño en primerísimos primeros planos que vibran. Así, esa cámara que da vueltas en un centrifugado subjetivo de lo que ve el niño, no es sino el brote de locura que lo hace enfrentarse al muchacho violador. El impulso es mínimo pero lo suficientemente eficiente para que lo lleve a huir del hombre. Pero la persecución como un juego de niños se detiene cuando Ángel entra a la iglesia, cuyo recinto aparentemente detiene al hombre y el niño queda dentro, solo.

En este momento, la secuencia y composición de la imagen constituye un aspecto interesante sobre la figura de Ángel como su nombre mismo lo indica, pues en un plano picado, rodeado de largas bancas de madera cae arrodillado en medio del pasillo; lo que luego se convierte en un traveling hacia adelante que llega a su figura acucillada, en donde el niño levanta poco a poco la cabeza y en una simple expresión de sus manos parece pedir compasión como implorando a Dios.

La escena implica para Kafati, en primer lugar, lograr conmover y hacer al espectador partícipe del dolor ajeno, del pequeño ángel víctima de los horrores humanos; y en segundo lugar, mostrar un tratamiento de una imagen poética de tintes a pintura religiosa de la época barroca. Resemantiza así al personaje, atendiendo a cierto tipo de imaginario y al mismo tiempo dando cuenta de la transformación, la pérdida de la inocencia de aquel que ya no volverá a ser el mismo.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022





Imagen 2 y 3. Mi amigo Ángel (Sami Kafati, 1962)

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Si bien el film se estructura sobre el deambular de Ángel y su niñez hecha añicos, de su cuerpo pequeño que sobrevive a la ferocidad de unas circunstancias que no puede controlar, la figura de la madre evidencia la posición de la mujer frente a esa vida horrorosa y cruel. Así, en la penúltima secuencia, el niño regresa a casa, abre la puerta y la madre grita su nombre. Él que ha regresado siendo otro, escucha la evocación con resabios trágicos, ahora el hermano está enfermo. Claramente el director se aleja de lo divino y se acerca nuevamente a lo humano; de la sociedad como la culpable de su propia perdición y fatalidad.

De esta manera, Ángel vuelve a salir en busca de su padre en un intento de reponer su figura, no obstante, entre la travesía por cantinas, rostros, música y dolor, adquiere un nuevo estatuto. El niño percibe la pulsión de muerte como expresión colectiva, y no puede ocultar el reconocimiento de esa cultura.

Esmeralda Reynoth, Universidad de Buenos Aires
esmeralda.reynoth@gmail.com

Es una hondureña viviendo en Argentina. Estudió música y es docente en Iniciación Musical. Realizó la carrera y el profesorado en Educación Superior y Media de Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó como músico con el Cirque du Soleil y formó parte del elenco de One Drop para Mosaic Foundation. Trabajó en la productora audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero para producciones de series académicas y de entretenimiento cultural. Crítica en revistas culturales independientes y otros medios, realizando coberturas en festivales y ciclos de cine. En 2019, fue seleccionada en el Taller de Crítica y Jurado Joven del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en 2020 como Talent Press en el marco del Festival Internacional de Cine en

Guadalajara. Durante el 2021 comenzó su trabajo como parte del equipo de curaduría del festival colombiano *CineEnFemenino*. Desde hace un tiempo coordina Kaikaya, grupo de estudio de cine hondureño.

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
6*

*MAYO DE
2022*