

Una pistola, una mujer y las calles de Madrid.

La crisis financiera de 2008 produjo cambios dramáticos en la sociedad española. Prácticamente, y de un día para otro, quedaron sin trabajo más de tres millones de personas. Esto arremolinó y arrastró a rincones antes impensables los planes de vida de miles de ciudadanos. De esos días recuerdo una noche en particular. Paseaba por la glorieta Ruiz Jiménez, en Madrid, cuando doblé en un esquina y me di de bruces con un pequeño campamento, gente que dormía al abrigo de una saliente del edificio que hace esquina. Debían ser casi veinte personas. No lo podía creer. Solía pasar por ese lugar cada cierto tiempo y nunca vi algo parecido. Un mes antes, esas personas no estaban ahí. La velocidad que había tomado toda esa desgracia me impresionó. Sentía que nadie estaba a salvo. Años después, esas imágenes, que quedaron marcadas en mi memoria, colisionaron con una de las famosas frases de Jean Luc Godard —“todo lo que se necesita en una película es un arma y una mujer”— y dieron como resultado 3 6 5 (España, 2019), mi segundo largometraje. La historia de una mujer orgullosa, que prefiere la indignancia a reconocer su derrota. Un personaje que transita un camino que va de la realidad a la fantasía; comienza luchando contra las circunstancias que le rodean, y termina perdida en el delirio. Realidad versus ficción.

Esta transformación, que marca el trayecto de la protagonista, es uno de los elementos que inspiró la propuesta formal de 3 6 5. Un viaje del documental a la ficción para acompañar la travesía vital del personaje. Un juego que intenta diluir los límites genéricos como reflejo de una realidad. Mientras la protagonista mantiene los pies sobre la tierra —la primera mitad de la historia—, las formas de la película remiten al documental: *cámara en mano*, plano largo, formato de 4/3. La intención es que el movimiento que produce la *cámara en mano* ayude a plasmar la incertidumbre que siente la protagonista. Los *planos secuencia*, por otro lado, deben reforzar la creación de un entorno realista, alejado del artificio del corte y de la picardía del *racord*.

Por el contrario, cuando la protagonista no ve salida y la realidad la lleva a buscar refugio en la fantasía, el diseño de 3 6 5 da un giro hacia la ficción —la segunda mitad de la película—. Para acentuar esta mutación, se optó por un cambio de formato y una variación de la perspectiva. La película muda de un entorno opresivo (una relación de aspecto de 1,33:1 y unas perspectivas ligeramente comprimidas por el efecto del lente de 75mm.) a un ambiente más holgado (un formato de 2,35:1 y un óptica angular de 25mm). Lo que era documental pasa a ser ficción. Transitamos de lo que parece el diario personal de un indigente a un thriller psicológico.

Otro elemento que me preocupaba intensamente era el tono que debía imbuir a la historia. Tenía claro que no quería caer en la sensiblería ni en la condescendencia. Pretendía que la película

Mario Jara Pinto

Realizador y crítico de cine

Santiago de Chile, Chile

ajpmario@gmail.com

fuera dura, como reflejo de una vida en la calle, pero sin caer en sensacionalismos. Me parece que lo peor de las desgracias es que caen con el peso de la trivialidad. No hay épica ni heroísmo en la miseria. Trabajar lejos del artificio, de los giros dramáticos grandilocuentes. Por tanto, era fundamental para mantener el espíritu de la historia. El andamiaje debía estar construido por acontecimientos cotidianos que en conjunto proyectaran un recorrido. En consecuencia, los sucesos relevantes del relato quedaron fuera del plano, o apartados por una elipsis.

Este punto en particular era de suma importancia. Primero, como se mencionó, por pudor dramático y consideración a la historia y a la gente que está en situación de calle. También, por una *pulsión* que me embargaba y que no podía distanciar de mi razón, quería plasmar la realidad de la indigencia. Me inquietaba ver el estatus de mobiliario urbano que adquieren estas personas a ojos de los transeúntes. En el engranaje social la miseria se vuelve una molestia, y la inercia es apartarla; en esta lógica, el ser humano se hace invisible y yo estaba obsesionado con materializarlo. En el fondo, escribir el guion y rodar la película era una lucha contra mi indiferencia. Deseaba mostrar que en la calle lo único que desaparece es lo superfluo, no lo esencial; ansiaba retratar las estrecheces que vive la gente sin hogar, las necesidades de primer orden, que en la normalidad nos parecen básicas y en consecuencia damos por sentadas, pero que en la pobreza extrema alcanzan la condición de lujo, hablo de las urgencias más cotidianas y a la vez las que otorgan la mínima dignidad a la que aspira un ser humano.

En segundo lugar, tomaba suprema importancia este punto, puesto que esta característica formal—el uso de la elipsis y del *fuera de campo* como herramientas primordiales— es parte sustancial de mi concepción sobre el cine. Gilles Deleuze dice que “por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestras espaldas”. En mis palabras, el movimiento en el cine es una elipsis que sobrevuela los fotogramas. Que es otra forma de decir que el desplazamiento no existe, que es un embuste del cerebro concebido por la persistencia retiniana. Así como la mente permite ver el movimiento en una tira de fotografías



proyectadas a razón de 24 por segundo, también completa los espacios que la elipsis y el *fuera de campo* esconden. Ahí está la clave —y para mí la esencia del cine— en la actividad mental que este arte debe suscitar. Y mediante estas herramientas que, según mi visión, son las más cercanas a esta alma evocadora, el cine debe ser un instrumento del pensamiento y poner en marcha la reflexión y el debate. En definitiva, el cine debe transitar el tiempo para generar preguntas, no para dar respuestas.



365
TRES SEIS CINCO