

NEW LEFT REVIEW 130

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2021

ENTREVISTA

GUILHERME BOULOS Las luchas de los sin techo 8

ARTÍCULOS

ADAM HANIEH Imperio petroquímico 29

MAY INGAWANIJ *Noir* filipino 59

DAVID HARVEY Proporción y magnitud 79

CRÍTICA

JOEL ANDREAS Sendas no seguidas 111

ROHANA KUDDUS Cómo explicar a Jokowi 123

DAVID SIMPSON Ir al grano 135

BEN JACKSON Titmuss en su tiempo 143

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



MAY ADADOL INGAWANIJ

NOIR FILIPINO

El cine de Lav Diaz

EL DIRECTOR FILIPINO Lav Diaz ha creado una obra monumental a lo largo de las dos últimas décadas: dieciséis largometrajes –intercalados con muchos cortos diversos, documentales y ensayos cinematográficos– rodados casi por completo en blanco y negro y con una duración que varía entre las cuatro y las diez horas. Producida en una escala en gran medida artesanal por todo el archipiélago, esa obra representa por un lado los problemas cotidianos y la resiliencia del pueblo filipino y los problemas actuales del país, así como la carga que supone el pasado. Aunque es una figura muy conocida en Filipinas, las películas de Diaz solo se han proyectado esporádicamente allí, debido no solo a las restricciones políticas –varias de ellas han sido prohibidas–, sino también a que trabaja fuera de los límites de una afianzada industria cinematográfica nacional. En el plano internacional, la reputación de Diaz ha crecido desde que *Norte, el fin de la historia* (2013) –una adaptación libre de *Crimen y castigo* de Dostoievski, ambientada en la Filipinas contemporánea, de cuatro horas de duración– se estrenó en Cannes y recibió premios y aclamaciones en Locarno, Berlín y Venecia. Su obra, sin embargo, sigue siendo poco comprendida. En el circuito mundial, se le aclama con regularidad como un maestro del «cine lento». En las entrevistas, Diaz rara vez deja de corregir la anotación: «No es cine lento; es cine»¹.

Acuñada por el crítico francés Michel Ciment, que en una charla pronunciada en 2003 en el Festival Internacional de Cine de San Francisco determinó la existencia de un «cine de la lentitud», la expresión «cine

¹ Reuters, «Berlin Film Festival: director defends eight-hour movie that features hour-long lunch break», *The Guardian*, 19 de febrero de 2016.

lento» se ha consolidado en los escritos en lengua inglesa sobre cinematografía como designación para una serie de películas austeras, minimalistas, caracterizadas por el uso del plano secuencia². Directores clasificados en la práctica de este cine son, además de Diaz, Nuri Bilge Ceylan, Jia Zhangke, Pedro Costa y Tsai Ming-Liang; y la categoría también se le ha aplicado retrospectivamente a Ozu, Bresson, Tarkovsky y otros enumerados en una genealogía de la lentitud. En el aspecto conceptual, se ha formulado principalmente en términos de la definición ontológica clásica del realismo planteada por Bazin, en ocasiones elaborada a través de la concepción deleuziana de la «imagen tiempo» del movimiento moderno. Políticamente, este modo se ha interpretado en general como respuesta al ritmo acelerado del capitalismo tardío, un espacio de respiro o resistencia. Rancière, por ejemplo, considera que dichas obras vuelven a convertir el tiempo en «el ámbito de lo posible»³.

Un marco crítico de este tipo, que abarca un conjunto tan heterogéneo de directores procedentes de geografías y linajes dispares, puede ocultar tanto como elucida. En el caso de Diaz, existe una desconexión evidente entre el discurso del cine lento y las preocupaciones que animan sus películas. El carácter histórico, social y político de Filipinas es su tema principal —«la lucha está ahí. No puedo darle la espalda»— y su logro solo es plenamente visible dentro de este marco⁴. Aunque la duración es un elemento de su repertorio, la moviliza para fines mucho más específicos. Respecto a una secuencia de veintiún minutos en *Evolution of a Filipino Family* (2004), una película de once horas con la que introdujo su singular planteamiento, Diaz comentó lo siguiente: «En la escena central de muerte incluida en la película quiero que los espectadores experimenten la aflicción de mi gente, que lleva tanto tiempo agonizando»; «esa es la escena de la muerte de los filipinos. Yo la quería más larga, créanme»⁵.

² Ejemplos de trabajos académicos sobre el cine lento son los de Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema*, Edimburgo, 2016; Emre Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Cham (Suiza), 2018; Matthew Flanagan, «“Slow Cinema”: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film», tesis doctoral, Universidad de Exeter, 2012.

³ Jacques Rancière, «Béla Tarr: The Poetics and the Politics of Fiction», en T. De Luca y N. Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema*, cit., p. 260.

⁴ Nadin Mai, «Lav Diaz: Slow Burn», *Guernica*, 15 de enero de 2016.

⁵ Brandon Wee, «The Decade of Living Dangerously», *Senses of Cinema*, núm. 34, febrero de 2005.

Un pasado que no es pasado

La obra de Diaz puede situarse de manera provechosa en una genealogía del vanguardismo cultural políticamente comprometido en Filipinas: las películas de Kidlat Tahimik y John Torres, y la narrativa de Eric Gamalinda y Gina Apostol, por ejemplo. En ella, la responsabilidad del artista tiene una historia más dramática. Para Diaz, el cine tiene un valor radicalmente pedagógico: «Mi idea es que la estética –las artes– debe desempeñar una función mayor en nuestra cultura y educar a la gente acerca de la propia conciencia, el respeto por uno mismo, la soberanía, la libertad»⁶. Como indica Caroline Hau, existe una vieja afinidad entre la vanguardia de la cultura filipina y la liberación anticolonial, que deriva de las figuras fundacionales de su literatura, sobre todo José Rizal, cuya obra pretendía forjar el relato vivo de la nación⁷. Diaz, sin embargo, opera en una coyuntura histórica diferente: su obra es, alternativamente, una conclusión triste a esta tradición revolucionaria y un intento de revivirla. En este segundo modo, sus obras prestan atención al llamamiento de la teórica Geeta Kapur, que sugiere que los nuevos significantes que surgen de las culturas indígenas y subalternas poscoloniales podrían impulsar una práctica vanguardista en el Sur global⁸.

La nación poscolonial, sin embargo, no es el único marco en el que situar este trabajo. Las películas de Diaz se ocupan de la persistencia de la dominación oligárquica, y sus planos secuencia presentan un paisaje de culturas y temporalidades diversas, evocando imaginativamente el legado animista de la civilización malaya precolonial, como Diaz la denomina, junto con sedimentos de la influencia musulmana, española, japonesa y estadounidense, en medio de la geografía combinada y desigual del archipiélago, que entremezcla una frenética modernidad urbana con formas perdurables de vida campesina. La mayor parte de su trabajo está ambientado en el periodo en el que el propio Diaz ha vivido –girando en torno a la dictadura de Ferdinand Marcos (1972-1986), pero también apuntando hacia delante, al régimen de Rodrigo Duterte– aunque, superando esta temporalidad superficial, aborde una historia más amplia de invasión extranjera y autodeterminación frustrada. Diaz ha hablado de

⁶ Michael Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, Bolonia, 2021, p. 103.

⁷ Caroline Hau, *Necessary Fictions: Philippine Literature and the Nation, 1946-1980*, Manila, 2000.

⁸ Geeta Kapur, «Dismantled Norms: Apropos Other Avantgardes», en Caroline Turner (ed.), *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, Perth (Australia), 2005, pp. 41-100.

los «cataclismos» sucesivos que han caído sobre el archipiélago –la colonización española, el dominio estadounidense, la ocupación japonesa, la dictadura de Marcos y el nacionalismo desastroso de Duterte– y de cómo su obra intenta lidiar con esta historia traumática para despertar a una población «sonámbula»: «Los filipinos llevamos siglos sometidos política, económica y culturalmente. Fue muy, muy violento, y nos mantuvieron –y mantienen– en una verdadera ignorancia»⁹.

En este tiempo histórico-político más amplio, y no en una temporalidad posindustrial marcada por la distracción y la sobresaturación, es donde mejor se sitúan las películas de Diaz. El tiempo en sus películas adopta la forma de las consecuencias, situadas entre las ruinas de los sucesivos intentos de liberación derrotados, pero también del regreso, del inicio de una nueva tragedia. El pasado no es pasado. Las mismas familias oligárquicas dominan el escenario, pero con modos de dominio grotescamente actualizados. La cuestión temporal más amplia que anima esta obra es cómo superar el movimiento implacable de la historia filipina: el ciclo de dictadura, masacres de masas e impunidad que la caracteriza desde hace siglos. Diaz: «En Filipinas tenemos este mal: nos liberamos y caemos de inmediato en las viejas formas, acabamos en las garras de otro colonizador, otro dictador, otro déspota. ¡Realmente es una enfermedad nacional! De modo que mi lado revolucionario siempre me hace pensar en eso, en cómo podemos romper este círculo vicioso. ¿Cómo luchamos contra este sistema tremendamente disfuncional, fracturado, catastrófico?»¹⁰.

Lecciones de Cotabato

Diaz nació en 1958, ocho años después de que Filipinas se declarase oficialmente independiente de Estados Unidos, y siete antes de que Marcos llegara a la presidencia¹¹. Creció en la isla meridional de Mindanao, en el pueblo, aislado y atrasado, de Cotabato, hijo de padre socialista y madre católica, ambos maestros comprometidos que participaron en un movimiento de universitarios con conciencia social que vivían en áreas olvidadas del país. Diaz lo recuerda como una «vida dura» –vivían sin electricidad, en un barrio con calles sin asfaltar– pero les agradece a sus

⁹ M. Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, cit., p. 103.

¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹¹ El recurso indispensable aquí es el libro publicado recientemente por el crítico de cine italiano Michael Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, un diálogo entre dos amigos sostenido a lo largo de la pasada década, cuyos detalles de edición se dan en la nota 6.

padres lo aprendido en esos años, la experiencia de «lucha, sacrificio, pobreza», y la inmersión en un mundo rural que dejaría una impronta profunda en su obra.

Fue una educación de contrastes culturales. Sus padres eran muy cultos: Díaz atribuye el amor por la literatura rusa y la importancia de esta en su cine a la influencia ejercida por ellos. Al mismo tiempo, en la radio sonaban éxitos populares estadounidenses y británicos –los Beatles, los Stones, los Beach Boys– y su hermano mayor volvía de la universidad con discos de Creedence y Led Zeppelin. Fue un periodo de invasión de la cultura pop occidental, que suscitó una explosión de grupos locales inspirados en los nuevos sonidos extranjeros conocidos como «Pinoy Rock». Díaz recuerda también salidas habituales al cine los fines de semana con su padre cinéfilo. Iban a la ciudad más cercana, Tacurong, y saltaban de un cine a otro, buscando dobles sesiones de «Kung fu, spaghetti wésterns, melodramas filipinos, wésterns japoneses, de todo». También recuerda la impresión que le causaron las películas de Kurosawa y Herzog: «Fue mi escuela cinematográfica»¹². Era un festín de géneros, y dejaría también una marca profunda en la perspectiva cinematográfica adoptada por Díaz, que procede mediante juegos de arquetipos y reconfiguraciones de las formas genéricas.

La experiencia política formativa de Díaz fue la dictadura militar. Tenía trece años cuando se declaró la ley marcial en 1972 –«Fui uno de los bebés de la ley marcial; así es como llaman a mi generación»–, que inauguró un periodo de «caos y terror»¹³. Marcos había comenzado a destacar en la década de 1960, presentándose como héroe de guerra en la lucha contra los japoneses y como descendiente de un general anticolonialista. (La primera vez que fue candidato a la presidencia en 1964, Marcos produjo una película biográfica propagandística sobre su vida, *Iginuhit ng Tadhana* [«Guiado por el destino»], que Díaz recuerda haber visto con sus padres, en medio de los aplausos del público). Cuando el límite de su mandato estaba cerca, Marcos declaró el estado de emergencia, con el pretexto de una amenaza del ala armada del Partido Comunista, del Nuevo Ejército del Pueblo y del Movimiento Musulmán por la Independencia de Mindanao, que buscaba la secesión de la parte meridional del archipiélago convertida al Islam mucho antes de la llegada de los españoles. Con el apoyo de Washington, impuso el régimen militar.

¹² N. Mai, «Lav Diaz: Slow burn», cit.

¹³ *Ibid.*; M. Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, cit., p. 162.

Durante el periodo previo a la declaración del estado de emergencia, Marcos había desplegado de manera encubierta el Ejército para crear una atmósfera de miedo y confusión. Diaz experimentó personalmente esta situación, incluso en su pequeño pueblo. Poco después de que se declarase la ley marcial, los habitantes del pueblo descubrieron que un carpintero y dos vendedores ambulantes llegados recientemente eran de hecho agentes militares y que estaban detrás de los sucesos misteriosos —«ganado muerto a machetazos, asesinato de gente, quema de viviendas, ruidos en la selva por las noches»— que muchas personas habían atribuido a los malos espíritus¹⁴. La estrategia fue tan eficaz que la mayor parte del país aprobó inicialmente el régimen militar, como forma de restaurar el orden. Se instalaron controles en las carreteras de salida del pueblo. Diaz recuerda a los soldados obligando a quienes querían pasar a ponerse en fila y cantar consignas a favor de Marcos o el himno nacional: «Si te equivocabas, te daban un bofetón, un puñetazo, una patada, o algo peor, hasta que cantabas la canción bien»¹⁵. El barrio de Diaz se vio atrapado en el fuego cruzado de las facciones enfrentadas, agentes militares, guerrillas separatistas y cuadros comunistas: «Se estaba produciendo un juego de roles muy complicado: un juego de roles político, con todas estas interacciones de personajes. Era casi como una película»¹⁶. La película *From What is Before* (2014), que retrata la degeneración de un barrio rural durante la escalada que precedió a la imposición de la ley marcial, se basa en estos recuerdos infantiles de sucesos extraños y terror aleatorio.

Aunque les quemaron la casa y la familia fue tomada brevemente como rehén, mientras en otras partes mataban o hacían desaparecer a varios familiares, los padres de Diaz decidieron permanecer en la zona y seguir con su trabajo. Varios amigos suyos se unieron a los comunistas en las montañas, y nunca volvieron. Pero como a su padre, a Diaz no le atraía la lucha armada. Ha dicho que la culpa que sintió por quedarse aumentó su compromiso con la creación cinematográfica¹⁷. La dictadura coincidió con una pujante cultura juvenil *underground* y Diaz tocó —como guitarrista rítmico y compositor principal— en bandas de punk situadas en la periferia experimental de la escena pop del país, todavía no explotada por la industria del entretenimiento y situada a una prudente distancia de la

¹⁴ M. Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, cit., p. 79.

¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷ N. Mai, «Lav Diaz: Slow Burn», cit.

esfera cultural oficial, que acabó enredada con el mecenazgo de Imelda Marcos y la ideología desarrollista. La sensibilidad del punk y su énfasis en la libertad y la independencia dejaron una impronta duradera en la concepción del arte y su carga política que alberga Diaz: «Para mí esa es la razón de la estética. El arte trata de libertad, de ser autónomo y tomar tus propias decisiones, de mantenerte libre de las ataduras del feudalismo, del imperialismo y del hegemonismo. El arte va de liberarte de quienes quieren controlar tu existencia, decirte qué hacer, qué pensar»¹⁸.

Diaz asistió a la universidad—estudió ciencias económicas en el Ateneo de Manila, en el Ateneo de Davo y en Notre Dame, de vuelta a Cotabato— en el momento culminante de la violencia dictatorial. Fueron años formativos, durante los cuales colaboró con la organización juvenil del Partido Comunista y decidió dedicarse al cine. Cita, en concreto, la influencia de la obra maestra callejera de Lino Brocka, *Manila in the Claws of Light* (1975), con su combinación de neorrealismo, simbolismo y melodrama. Brocka era un crítico audaz de la dictadura y luchaba contra la censura en las artes; Diaz ha afirmado que ver la película en su estreno despertó en él la conciencia de que se podía usar el cine para luchar contra el régimen. *Insiang* (1976), la siguiente película de Brocka, también le causó gran impresión, ya que entendió que sentaba las bases de un cine social realista para retratar críticamente «un sistema que no funciona para las masas, sino que mantiene el *statu quo*»¹⁹.

Pito-pito

Pero el camino hacia el cine fue largo. Diaz, que se casó joven, ejerció diversos oficios después de abandonar la universidad, el más destacable como periodista para la revista musical *Jingle*, fundada durante la marea de cultura juvenil de la década anterior. La ley marcial se derogó formalmente en 1981, y el régimen fue derrocado en 1986 por la revolución EDSA, acrónimo de la Epifanía de los Santos Avenue de Manila, crisis de las manifestaciones populares. Pero aunque Marcos huyó a Hawái, buena parte del viejo régimen perduró. La presidencia la ocupó Corazon Aquino, próspera viuda de un senador opositor a Marcos que había sido asesinado a plena luz del día en el Aeropuerto de Manila en 1983 (Diaz incluyó imágenes en *Evolution of a Filipino Family*). A pesar de la declaración formal de la democracia, la familia Marcos mantuvo una presencia

¹⁸ M. Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, cit., p. 103.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

poderosa en la vida económica y pública. Como diría Diaz: «Solo hay que salir al campo en Filipinas para comprender que sigue en la era feudal. ¡Seguimos así, tío! No ha cambiado: ves a estos grandes políticos filipinos, cuyas familias controlan pueblos y ciudades como si fueran señores feudales españoles»²⁰.

La entrada en la creación cinematográfica empezó para Diaz en 1985, cuando asistió a los cursos impartidos por la Movie Workers Welfare Foundation, una iniciativa organizada por el Instituto Goethe que ayudó a estimular el cine independiente durante un periodo de relativa apertura política en el país. Allí conoció a cineastas significativos, como Lamberto Avellana y Nick Deocampo, así como a Larry Manda, un compañero de clase que se convertiría en su director de fotografía habitual. Los talleres lo llevaron a trabajar de *free-lance* en el sistema de estudios de Manila como guionista, primero para la televisión y después para el cine; las primeras películas en las que se reconoció su trabajo de guionista fueron dramas de acción y policíacas: *Mabuting kaibigan masamang kaaway* (1991) y *Galvez: Hanggang sa dulo ng mundo hahanapin kita* (1993). A Diaz, trabajar en aquel momento para el sistema de estudios le pareció la vía para convertirse en cineasta. Por falta de alternativas, esta era la senda que había tomado Brocka, que rodaba de manera expresa películas comerciales para financiar su trabajo más comprometido socialmente.

Diaz siguió trabajando también como periodista, produciendo algunas fotografías y documentales sobre los niños de la calle en Manila. Esto le valió una invitación a Nueva York en 1992 para exponer su obra como parte de la campaña de recogida de fondos de una organización benéfica católica de Japón. Allí encontró trabajo en un periódico neoyorquino llamado *Filipino Express*. Se quedó cuatro años, para reunir dinero para la familia –a esas alturas, la pareja tenía tres hijos pequeños y le costaba mantenerse– a la que finalmente se llevó a Estados Unidos. Durante este periodo, Diaz empezó a trabajar en su primera película independiente, que financió haciendo horas extra como camarero y empleado de gasolinera. En 1994 comenzó a rodar lo que entonces se tituló «Ebolusyon ni Ray Gallardo» («Evolución de Ray Gallardo»), la historia de un filipino que salta de un barco en Estados Unidos y al que persiguen los fantasmas del pasado, inspirada en un artículo escrito por un compañero del periódico.

²⁰ *Ibid.*, pp. 55, 138.

En 1997, tras volver a Filipinas, donde rodó escenas adicionales para la película, Manda le aconsejó enviar algunos guiones a Regal Films, uno de los mayores estudios del país, que acababa de crear una sección de bajo presupuesto para directores jóvenes. Lo contrataron y en los siguientes cuatro años escribió y dirigió cuatro películas para Regal, comenzando con la comedia de atracos *Burger Boys* (1999), y un drama criminal, *The Criminal of Barrio Concepcion* (1998). Fue un avance, pero la experiencia le resultó difícil y decepcionante. La industria cinematográfica nacional experimentaba una caída de beneficios debido a la crisis financiera asiática de 1997 y a la competencia de Hollywood y la televisión. La nueva sección de Regal era un intento de rectificar esta situación adoptando un régimen de producción vertiginoso conocido como *pito-pito*, o siete-siete, antes utilizado solo para las películas de explotación *bomba*, para revitalizar los beneficios. La fórmula suponía un rodaje de siete días seguido de una posproducción de siete días. «Era un infierno», ha dicho Diaz, recordando cómo se desplomaban en el rodaje los miembros del equipo técnico debido al agotamiento. Y él mismo se encontró en un conflicto constante con la compañía, debido a las condiciones y al control creativo²¹. La primera película solo se completó a condición de que él renunciara a su salario; la segunda se paralizó hasta que la primera obtuvo beneficios; la tercera, el melodrama familiar *Naked Under the Moon* (1999), fue reeditada sin su aprobación con escenas adicionales de sexo; y la cuarta, una obra distópica titulada *Hesus, rebolusyunaryo* (2002), condujo a una disputa judicial. «El proceso me hizo despertar y dejé la industria cinematográfica», ha dicho Diaz, calificándola fundamentalmente de «feudal», no muy distinta de las estructuras de poder del resto del país²².

Liberación

Cuando se acercaba al final de su contrato con Regal Films, Diaz consiguió obtener financiación de un empresario que pretendía lanzar la carrera de un joven actor y completó su primer largometraje independiente, *Batang West Side* (2002). Rodada en el transcurso de ocho meses en Jersey City, sigue la investigación de la muerte de un joven inmigrante filipino hallado en la acera de West Side Avenue, convirtiéndose en el retrato de las dificultades de los filipinos que emigran a Estados Unidos en busca de una nueva vida. De cinco horas, era la película filipina más

²¹ *Ibid.*, p. 57.

²² *Ibid.*, p. 58.

larga rodada hasta el momento para consternación de su patrocinador. En las entrevistas, Diaz admitía que a muchas personas esto les parecía un problema, puesto que dificultaría la distribución, pero él se mantuvo firme: «Hay cuadros pequeños y grandes; pequeñas tonadas y grandes arias; relatos cortos y novelas de varios volúmenes; los haikus y *La Iliada*. Este debería ser el fin de la discusión»²³. En ese momento escribió un manifiesto en el que denunciaba a la industria por guiarse estrictamente por los beneficios y al público por considerar el cine como un mero entretenimiento escapista: «Hará falta un proceso largo y activo para cambiar esta percepción, en especial con el predominio que tienen las películas de Hollywood en las salas de cine filipinas [...]. Necesitamos empezar a desarrollar un cine nacional, un cine que ayude a crear un pueblo filipino responsable»²⁴.

Pronto encontró una vía que le permitía huir de los dictados de los patrocinadores financieros y de los estudios. A comienzos de la década de 2000, la cinematografía digital y el *software* de producción transformaron el paisaje. Hablando varios años después acerca de qué había significado esto, Diaz declaraba: «Ya no dependemos de los estudios de cine ni de los capitalistas. Este es cine de liberación ahora. Lo digital es la teología de la liberación»²⁵. La propiedad de los medios de producción permitió a Diaz volver a su empantanada primera película, comenzada una década antes, complementando el material existente con gran cantidad de metraje digital, financiado por él mismo y un amigo. El procedimiento era el inverso al de la línea de montaje del sistema de estudios. El equipo trabajaba con una premisa —«captar las dificultades de los filipinos invisibles en este sistema tan disfuncional, feudal y corrupto»— pero aparte de esto «todo estaba abierto»²⁶. La película resultante, *Evolution of a Filipino Family* (2004), se extiende hasta convertirse en una épica en blanco y negro sobre los sufrimientos de dos familias campesinas divididas entre Luzón y Manila, abarcando el periodo que corre desde la imposición de la ley marcial hasta la revolución EDSA. El metraje de estilo neorrealista sobre la vida de las familias rurales está salpicado y contextualizado mediante fragmentos de noticias sobre protestas, sobre Marcos, sobre actores de radio grabando el culebrón al que las hermanas adolescentes están enganchadas, así como con la recreación de una entrevista con

²³ Lav Diaz, «The Aesthetic Challenge of *Batang West Side*», en Nicola Mazzanti *et al.* (eds.), *Lav Diaz: Lying Down in a World of Tempest*, Bruselas y Amberes, 2015.

²⁴ M. Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, cit., p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*

Brocka acerca del cine político durante el régimen de Marcos. La repentina eliminación de restricciones tras una década bajo los dictados de la industria pareció estimular una extremada libertad técnica. Diaz hablaba por aquella época de evitar las manipulaciones y los ardidés del cine comercial: nada de banda sonora, nada de primeros planos ni montaje rápido, preferencia por «planos secuencia y a menudo estáticos, como una estasis: planos muy, muy largos, en tiempo real»²⁷.

Motivos

Esto estableció el *modus operandi* para las siguientes películas, desde *Heremias: Book One* (2006), una pieza de nueve horas que seguía la vida de un vendedor ambulante, hasta *Florentina Hubaldo CTE* (2012), una película de seis horas acerca de una chica traumatizada a la que el padre obliga a prostituirse. Los presupuestos se reducen al mínimo, las películas se producen con dinero de amigos o pequeñas subvenciones de organismos internacionales, que equivalen a lo que solo sería el capital inicial para las producciones típicas del cine independiente. «No me preocupa mucho el presupuesto. Muchas veces, el presupuesto es un problema falso en el cine. ¿Tienes una idea en la que crees realmente? ¿Tienes una idea que quieres expresar a través del cine? Coge tu teléfono móvil y empieza a rodar»²⁸. La creación cinematográfica procede de acuerdo con lo que Diaz describe como un método «orgánico», que implica trasladar un pequeño equipo de rodaje a una localización, por lo general una pequeña ciudad o un pueblo ubicados en una región periférica, y dejar que el paisaje, las condiciones meteorológicas y la actividad local den forma a la película. Los guiones se desarrollan sobre la marcha, respondiendo a la atmósfera local y a la contingencia. En el caso de *Death in the Land of Encantos* (2007), por ejemplo, Diaz viajó a Bicol, en el sur de Luzón, después del paso del tifón Reming a finales de 2006, y creó el relato de un artista que regresa a su región natal devastada. Durante la producción de *Century of Birthing* (2011), una obra más explícitamente autorreflexiva que entremezcla las tribulaciones de un culto religioso rural –abundantes en las Filipinas– y los problemas artísticos de un director de cine, los agricultores de la aldea aislada en la que estaban rodando empezaron a organizarse contra un terrateniente local. Esto se incorporó a la película, los actores se unieron a la agitación y se animó a los campesinos a hablar de sus problemas ante la cámara.

²⁷ B. Wee, «The Decade of Living Dangerously», cit.

²⁸ M. Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, cit., p. 168.

Cada película tiende a estar situada históricamente con precisión: en el caso de *What Is Before*, de 2014, Diaz se esforzó al máximo por encontrar una aldea que conservara el mismo aspecto que a comienzos de la era de Marcos, descubriendo una en el extremo de la provincia más septentrional de Luzón, frente a Taiwán, con una atmósfera y un estado de abandono que le recordaban asombrosamente su niñez. La belleza del paisaje rural subtropical, filmado en un blanco y negro plateado, a menudo retratando personajes que se mueven a pie por el terreno como podrían haberlo hecho hace cientos de años, da a las películas la valencia adicional de las meditaciones sobre la *longue durée*. Pero si bien el manejo de la cámara y la puesta en escena pueden proporcionar una cualidad en apariencia neorrealista, particularmente en las primeras películas, su dependencia de los actores con formación teatral y de las escenas, sus reestructuraciones radicales del melodrama, la improvisación musical, las figuras arquetípicas y las imágenes poéticas, constituyen un lenguaje cinematográfico especialmente no realista, otorgándoles la cualidad del mito o de la fábula. Aunque a veces explícitamente opuesta a la creación de mitos por parte del Estado, la obra de Diaz va también unida al potencial dialéctico de la mitología: la capacidad de despertar al pueblo contra sus explotadores o para perpetuar su sonambulismo²⁹.

Motivos, temas y figuras se repiten en todas las películas: el regreso a casa, la búsqueda de los desaparecidos, la madre doliente, la violación, la locura, la ceguera. Un arquetipo central es el artista varón, típicamente un poeta. En lugar de sentar los cimientos imaginativos de la nación poscolonial —o personificar las esperanzas de progreso de la sociedad filipina— estos hombres artistas son por lo general obstinados y se encuentran perdidos, en un estado de desarraigo, luchando por aferrarse a su cordura en un tiempo de oscuridad. En *Death in the Land of Encantos* (2007), un poeta regresa a su región devastada para enterrar a los padres y a una antigua amante, pero se siente atormentado por el pasado y por la sensación de la impotencia de su arte, a pesar de que la policía secreta lo ha torturado a causa de este. La película cartografía la transformación del protagonista en una presencia casi fantasmal, que vaga por una tierra en ruinas. *From What Is Before* (2014) presenta a otro poeta enfermo de cáncer que regresa a la aldea natal, en este caso a pasar sus últimos días. Cuando llega la ley marcial, es uno de los últimos hombres que quedan, lleno de remordimientos por haber maltratado a su hija y por la comprensión tardía de qué es lo que define una vida bien aprovechada.

²⁹ *Ibid.*, p. 177.

Un punto final de la vanguardia artística desmoralizada es el intelectual que ha sucumbido al nihilismo. El protagonista de *Norte, the End of History* (2013) es un hombre dogmático que ha abandonado la facultad de Derecho y defiende la regeneración social mediante la purga de los explotadores del país, lo cual le lleva a cometer un asesinato. También Marcos fue un dotado estudiante de Derecho que cometió un asesinato; en su caso, fue juzgado y condenado, después preparó su propia apelación y salió absuelto. Producida tres años antes de que Duterte llegara al poder, quizá sea mejor describir *Norte, the End of History* como un estudio sobre la mentalidad totalitaria y las tentaciones de elegir a otro Marcos. Es una «advertencia», dijo Diaz en aquel momento³⁰. A pesar de los ecos de Fukuyama, el título apunta al área en la que «se terminó la historia de Filipinas»: Ilocos Norte, donde Marcos nació e inició su carrera política. La cinematografía acentúa la belleza natural de la zona, produciendo un contraste irónico con el entrelazamiento extratextual de esa localidad en la historia de la nación. *Norte* marcó una especie de inflexión en la obra de Diaz: unos amigos productores le ofrecieron el proyecto, proporcionándole un presupuesto mayor, y la película fue rodada en color, con más movimiento de cámara, y se redujo a un número comparativamente menor de horas, cuatro.

Épica nacional

En *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016), el análisis más sostenido de Diaz sobre el legado del artista filipino comprometido, estas figuras y temas se reconfiguran en un contexto histórico. Diaz llevaba mucho tiempo planeando una película histórica sobre la revolución de la década de 1890. En 1998, escribió un guion sobre la muerte de Andrés Bonifacio —«el padre de nuestra revolución contra los colonizadores españoles»— para un concurso organizado por el gobierno para conmemorar la celebración del centenario de la independencia de España³¹. Diaz fue uno de los ganadores y recibió 5 millones de pesos para realizar la película; pero mientras efectuaba los preparativos le cancelaron el contrato. En su lugar, el gobierno produjo una película en la que se presentaba al asesino de Bonifacio, Emilio Aguinaldo, como el verdadero héroe. Abatido, Diaz descubrió que el nieto de Aguinaldo, un político influyente que había sido funcionario durante los años de la ley marcial, formaba parte de la comisión. Intentó volver a realizar la película en 2003, pero la paró por falta de fondos. La idea perduró, sin embargo, y

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 99.

por fin en 2014 un joven cineasta filipino adinerado se ofreció a financiarla, proporcionándole en torno a 150.000 dólares, respaldados por una beca de posproducción de Singapur. Era un presupuesto colosal según los parámetros de Diaz: *Melancholia* (2008), su película de ocho horas sobre las guerrillas de izquierda y el dolor de los supervivientes, costó, por ejemplo, poco más de 3.000 dólares.

A Lullaby to the Sorrowful Mystery es una obra épica, polifacética, que incorpora fantasía y ficción, así como historia, de la que el relato sobre Bonifacio es solo un componente. Aunque está ambientada en los años violentos que pusieron fin al dominio español, narra la contrahistoria de una revolución traicionada, llevada a cabo por unos colonizados que se enfrentaron entre sí. La búsqueda del cadáver de Bonifacio por parte de su viuda – emblema de un país en busca de su alma– se entrelaza con elementos de las novelas de Rizal, cuya ejecución aparece también en la película, y con figuras del folclore malayo, como el espíritu medio caballo, el *tikbalang*, y un gigante mesiánico. La principal figura artística de la película es un personaje de *El filibusterismo* de Rizal (1891), que en la novela frustra el plan de poner una bomba en un banquete de boda al que asiste la nobleza de la sociedad colonial. En la película, este personaje aparece a la deriva en el cataclismo, una fuerza gastada en el momento mismo en el que su nación lucha por empezar a existir. Enumerando las inferencias políticas de la película, Diaz ha dicho respecto a los cadáveres desaparecidos de Bonifacio y Rizal: «A la gente común también la hacen desaparecer. Por cada héroe muerto se mata a miles de personas normales. Puede haber víctimas cualquier día, como durante el régimen de Marcos, que se convierten en cifras, son solo estadísticas. Está volviendo a ocurrir en el país hoy en día», una referencia al régimen de Duterte, que subió al poder el año en el que se completó la película³².

Con la revolución traicionada y la vanguardia cultural desorientada, ¿dónde puede hallarse la posibilidad de superar los traumas de la historia filipina? Las películas presentan un catálogo de sufrimiento y desesperación, pero la esperanza no desaparece de ellas: puede encontrarse en la resiliencia de la gente ante los tormentos de la historia, en actos metonímicos de bondad y perdón, y en el tiempo profundo de la civilización malaya. Figuras matriarcales que curan a los enfermos y lloran a los muertos pueden ser un símbolo de ello. *From What Is Before*, por ejemplo, tiene dos de esas figuras, la curandera Bai Rahman,

³² *Ibid.*, p. 107.

presentada en una asombrosa escena en la que ejecuta una danza de sanación ritual, y Amrayda, cuyos lamentos por la muerte de su hijo contienen una promesa y una maldición, que su tribu «les hará pagar por lo que han hecho». Nunca protagonistas de la película, operan en la obra de Diaz como figuras del aguante colectivo, representando la conexión con el tiempo anterior a la llegada de los primeros colonizadores y señalando de manera indirecta la posibilidad de sobrevivir al presente trágico. Diaz resalta la importancia de esta tradición y de sus restos imaginativos como recurso para la resistencia de los filipinos: «Quiero que la gente recuerde que existe algo denominado “civilización malaya”, anterior al islam, a los colonizadores españoles, al cristianismo: teníamos nuestra propia perspectiva malaya, nuestras propias tradiciones malayas, teníamos la cultura malaya»³³.

Tal vez el mundo de sus películas sea un mundo caído, pero está también poblado de figuras –no solo matriarcas, sino también víctimas de la injusticia, el abandono y las circunstancias– que se niegan aun así a perpetuar el ciclo de violencia. (Los personajes santos aparecen tanto en la literatura rusa como en la mitología malaya. En *Norte*, un pobre es injustamente encarcelado por el asesinato del prestamista cometido por el personaje principal; en la cárcel cuida y atiende, sin embargo, a otros presos, inclusive al cabecilla sanguinario que lo atacó pero que finalmente le pide perdón). En medio de la brutalidad de la historia filipina, la esperanza reside en esta negativa a continuar el ciclo de venganza. En la segunda mitad de *Lullaby*, mientras Gregoria busca el cadáver de su marido, una de sus compañeras confiesa haber sido ella quien cometió el acto traidor que permitió a los españoles destruir el baluarte de la insurrección. Indignada y enfurecida, Gregoria golpea a la arrepentida hasta hacerla caer, coge una piedra y la sostiene sobre su cabeza... y enseguida duda. Emitiendo un alarido, vuelve a tirar la piedra al suelo.

The Woman Who Left (2016) está dedicada a esta doble senda de venganza y perdón. Inspirada en «Dios ve la verdad, sin embargo espera» de Tolstoi, muestra a una mujer que sale de la cárcel tras cumplir una pena de treinta años por un asesinato que no ha cometido (un argumento que recuerda levemente al primer guion de Diaz cuando comenzó a trabajar para el sistema de estudios). El despliegue de la trama tiene una cadencia *noir* –¿matará Horacia a Rodrigo, el exnovio y poderoso jefe local que le tendió la trampa?– pero a esto se le asignan envites simbólicos más amplios. Para

³³ *Ibid.*, p. 150.

Díaz, el personaje de Rodrigo es emblemático del feudalismo persistente del país. Como le dijo a Guarneri: «Podemos ver a Rodrigo como una representación del legado de todos los ardidés coloniales e imperialistas que estamos soportando. Es un colonizador interno. Es filipino, pero tiene una mentalidad muy feudal derivada de la época colonial: es propietario de tierra, propietario de empresas, tiene un ejército privado. Tiene el poder de la vida y la muerte sobre otros filipinos [...]. Mi argumento es que, si no lo destruimos, Rodrigo seguirá dominando para siempre»³⁴.

En el original de Tolstoi, la protagonista perdona al culpable en un acto de caridad cristiana, pero la adaptación de Díaz es más dialéctica:

No hay perdón porque estoy intentando cambiar nuestra forma de ser, intentando cambiar nuestra cultura. Los filipinos somos muy indulgentes, de hecho, pero con *The Woman Who Left* yo quería que comprendiéramos que el perdón debe ir acompañado de la justicia. Perdonamos a Ferdinand Marcos y a su clan las atrocidades que habían cometido en nuestro país durante la dictadura, pero sigue sin haber justicia. Los Marcos siguen fuera de la cárcel. No tienen que responder por todos los filipinos que encarcelaron, torturaron y mataron. El dinero que le robaron a nuestro país, el botín, sigue almacenado en bancos extranjeros. ¿Cómo puede haber perdón sin justicia?³⁵.

Al final, Horacia no consigue elegir, exactamente. La noche que planea matar a Rodrigo alguien llama a la puerta, es Hollanda, la *bakla* transexual a la que Horacia había encontrado desplomada en la calle una noche, porque la había golpeado y violado un grupo de hijos de los hombres poderosos locales. La violación adopta un significado alegórico en las películas de Díaz: «Tenemos ese miedo constante acechando en nuestra psique, porque la violación es una realidad inherente a nuestra vida: la violación de nuestros cuerpos, la violación de nuestra tierra, la violación de nuestra cultura»³⁶. Horacia cuida a Hollanda hasta que recupera la salud y al hacerlo también se desvía de su plan de venganza. Pero a cambio, Hollanda decide ejecutar a Rodrigo.

Géneros más oscuros

Díaz ha dicho que quería ambientar *The Woman Who Left* en «una época de amenaza inminente», y que el año 1997 era adecuado para ello. Lo recuerda como un «año complejo, retorcido y oscuro», en el que Manila llegó a ser conocida como «la capital del secuestro», y muchos justificaban

³⁴ *Ibid.*, p. 139.

³⁵ *Ibid.*, p. 141.

³⁶ *Ibid.*, p. 140.

el secuestro de empresarios chinos con razonamientos nacionalistas, mientras el país se paralizaba por el caso sensacional del secuestro y asesinato de dos filipinas de ascendencia china³⁷. Inevitablemente, *The Woman Who Left* se produjo también con el momento contemporáneo de 2016 en mente, caracterizado por el aumento de la violencia y el miedo durante la presidencia de Duterte. La película marcó una vuelta a la manera simplificada de trabajar y costó menos de la mitad que *Lullaby*, pero en un sentido más amplio continuó una nueva fase en la obra de Diaz, respaldada por presupuestos mucho mayores. Aun sin ser en absoluto convencionales y a pesar de que siguen llevando el imprimátur de Diaz, estas películas recientes contienen menos planos estáticos, avanzan a un ritmo más rápido, con narrativas menos indirectas y opacas en su desarrollo.

Este periodo marcó también un giro hacia el empleo de formas de género más explícitas: cine negro, melodrama, sátira y ciencia ficción, épica histórica, incluso musical, como en *Season of the Devil* (2018), una ópera a *capella* de cuatro horas ambientada en 1979 en el momento culminante del terror de Marcos. En ella, nuevamente, un poeta regresa para buscar a su esposa desaparecida, personificando la incapacidad del país para llorar y superar su pena. El canto estaba inspirado por los rituales de duelo malayos; la película se rodó en Kuala Lumpur por miedo a que, con el ascenso de Duterte, fuese demasiado peligroso hacerlo en Filipinas. Asombrosamente, desde *Lullaby*, en este conjunto de películas reciente han participado grandes estrellas nacionales, como John Lloyd Cruz, Piolo Pascual y Charo Santos, atraídos por la reputación internacional de Diaz. Estas figuras han colaborado también con la financiación de la producción. Diaz ha explicado cómo estos actores han aprendido en el proceso, siendo ahora más altruistas y mostrando más interés por trabajar en pro de la mejora del país: «Entienden un poco mejor su función, entienden mejor la función del cine como herramienta para cambiar la situación de nuestra gente para mejor, para dar a nuestra gente conocimiento, una dirección, una orientación, para decir qué ha ocurrido y qué está ocurriendo en nuestro país»³⁸.

Este cambio de planteamiento ha atraído críticas desde algunos sectores. Diaz dice, respecto a los antiguos admiradores de su anterior cine lento: «Quieren ponerme en una caja y que me quede allí. Pero no puedo vivir en esa caja para siempre, no puedo repetirme una y otra vez [...]. Para mí, la creación cinematográfica supone ser fluido y seguir hilos»³⁹. Tras años de una respuesta estética singular al sistema de estudios, Diaz parece estar

³⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁸ *Ibid.*, pp. 101-105.

³⁹ *Ibid.*, p. 153.

siguiendo una estrategia doble, no menos intransigente, pero que ahora utiliza de manera más consciente las estrellas y los géneros. Podría conjeturarse que este cambio ha sido suscitado por la urgencia del régimen de Duterte, que provoca una necesidad más acuciante de intervenir en la vida contemporánea del país y que convierte la exclusión de sus películas de las salas cinematográficas de Filipinas en una preocupación más urgente aún. Obligado a ser cauto dentro del país, en el extranjero ha hablado con suficiente claridad sobre su oposición a Duterte: «Le interesa el poder, gobernar para apoyar sus causas retorcidas, no para ayudar a la gente. Y, de hecho, ahora que es presidente, está librando una guerra contra los filipinos»⁴⁰. La imagen que ha empleado es de nuevo la de la recursión, la del ciclo infinito –«Es otra vez como la ley marcial, es como la ocupación japonesa otra vez, es como el periodo estadounidense otra vez, es como el periodo español otra vez. Hemos vuelto al periodo de la barbarie: suspicacias, paranoia, miedo latente, violencia»– y la urgencia de la pedagogía: «No deberíamos educar solo a los pobres, sino también a la clase media entre la que hay muchos seguidores de Duterte. Si no hacemos algo, el pasado se repetirá y no haremos más que prolongar nuestra agonía»⁴¹.

La respuesta cinematográfica más explícita de Diaz a la era de Duterte ha sido *The Halt* (2019). En este caso, Diaz pidió financiación a Pascual, actor principal de *Lullaby* y *Season of the Devil*, que aceptó la estimación de 100.000-150.000 dólares. El guion se elaboró a partir de un boceto de guión, «2019», escrito en 2000 y redescubierto en el verano de 2018. Es una obra absurda de ciencia ficción negra con claras resonancias para el momento contemporáneo: un dictador ha soltado en ciertas regiones del país una cepa de virus de la gripe recientemente cultivada como estrategia para controlar la población. Funcionando en la película como alusión al aparato de ejecuciones extrajudiciales establecido por Duterte en nombre de la guerra contra las drogas, el posterior estallido de la COVID-19 ha proporcionado una correspondencia siniestra. La película está ambientada en el futuro cercano, en una Filipinas sin sol –el sol lleva varios años sin aparecer en el sudeste asiático debido a una enorme erupción volcánica–, que la convierte en un mundo de sombras claroscuros, noche y lluvia. Las luces de los drones de vigilancia pueblan el cielo oscuro; el ejército acecha en las calles. La oscuridad perpetua es un juego sobre el simbolismo del sol, incluido en la bandera nacional: «Filipinas se conoce como “la perla de Oriente”, el lugar en el que “siempre brilla el sol”. Esta es la retórica oficial sobre nuestro país. Pero Filipinas es también un lugar muy oscuro»⁴².

⁴⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 111, 161.

⁴² *Ibid.*, p. 169.

Observamos aquí un redespiegue de viejas figuras: el artista, el nihilista, la madre, la venganza y el perdón. El avance oscuro de la historia se asocia con la repetición pero, en consonancia con el modo más grotesco, la película está más atenta a la ironía, a la historia entendida como una serie de accidentes y casualidades, farsa además de tragedia. El dictador de la película, Navarro, ya ha entrado en su fase decadente. Su control sobre la maquinaria de poder se está desmoronando. Navarro es interpretado por Joel Lamangan como una caricatura, como una aglomeración de tics grotescos, muecas y beatíficas poses de reina de karaoke, deseo de que su madre vegetativa lo reconozca. Aunque hay combatientes clandestinos que intentan asesinar a Navarro, el dictador es apaleado hasta la muerte, de manera nada ceremoniosa, por un grupo de ciudadanos en una cafetería de barrio. Pero hay un sucesor a la espera. El comienzo del siguiente ciclo –cuando la coronel del círculo cercano de Navarro ocupa el lugar de este– se presenta con una escena en la cual vemos una pareja relajada en su casa modesta tras concluir el trabajo con la televisión encendida. La cámara de Diaz ocupa la posición de la pantalla de televisión y vemos la reacción –confusión mezclada con indignación y miedo– de frente, mientras por encima de la banda sonora escuchamos el anuncio del acceso de la coronel Martha al poder. En el momento en el que se escribe este artículo, la hija de Duterte planea presentarse a las elecciones de 2022.

La esperanza se encuentra de nuevo en los márgenes, pero aquí es la consecuencia de otra absurdidad. Pascual interpreta a otro artista degenerado al borde del nihilismo, Hook Torollo. Compañero de clase de la dictadora entrante, tomó una senda diferente, tocando en bandas de punk antes de convertirse en miembro de una célula clandestina, y ahora ha recibido la orden de asesinar a Navarro. Pero cuando llega el momento, en el instante preciso en el que tiene que apretar el gatillo, a Hook le falla su mala vista. Aun siendo alegórica, lo absurdo del momento supone para él la redención. Poco después experimenta una revelación mientras visita a una amiga, una trabajadora social que intenta cuidar a los numerosos niños de la calle enviados a su centro. En una escena dispuesta teatralmente, Hook les dice a sus camaradas que va a dejarlos para convertirse en trabajador social, noticia recibida con una mezcla de risas irónicas y aceptación de la senda que ha escogido. Diaz recibió críticas de algunos amigos de izquierda por esta conclusión, pero para él:

The Halt es el relato de un ser humano que está intentando luchar contra un sistema opresivo y corrupto. La decisión que Hook toma de convertirse en trabajador social en lugar de sicario es una decisión humana que se pro-

duce tras un larguísimo viaje de ida y vuelta a la noche, al infierno. Hook tiene sus razones y estas razones hay que respetarlas. Hay que respetar su decisión. Se trata de algo humanitario: Hook quiere salvar a los niños de la calle por el futuro del país [...]. Esta es su revolución⁴³.

Un poema en prosa escrito para el poeta en *Season of the Devil*, «El último filipino», narra la historia del último filipino en «la única isla que queda del archipiélago a punto de desaparecer», cuyos días están llenos de «canciones y poemas, bendiciones y misterio» hasta que llegan las tempestades y el agua comienza a subir. Trepa a las montañas, pero las aguas siguen avanzando, hasta que se encuentra rodeado en el pico más alto: «El último filipino elevó la vista y vio una nube. Intentó alcanzarla mientras el agua lo sumergía lentamente». Esta es la evaluación que Diaz hace de los apuros de la nación en miniatura, pero también vuelve a plantear una pregunta vieja y perdurable: ¿cuál es la función del artista y del cine? La respuesta de Diaz presenta una serie de contradicciones. La libertad reivindicada por su forma de hacer cine es el expresionismo artístico del punk, fuera de los muros de las instituciones; pero para hacer que sus películas lleguen a más espectadores, en especial a sus conciudadanos filipinos, a quienes principalmente van dirigidas, Diaz necesita la ayuda de los conglomerados mediáticos⁴⁴. En los últimos años, sus películas han sido cada vez más accesibles en Filipinas gracias a la colaboración con la red de medios ABS-CBN. La capacidad de *Lullaby* para hacerse un hueco en las salas de cine de todo el país se debió a una campaña promocional que llevaba todas las señas del saber hacer de los conglomerados mediáticos. De manera paradójica, la publicidad animaba a la gente a mostrar su amor y su orgullo por Filipinas y a celebrar en consecuencia la victoria de Diaz en la escena mundial tras su participación en el Festival de Cine de Berlín, soportando «el reto Hele» –el título original es *Hele sa Hiwagang Hapis*– y asistiendo pues a las proyecciones de principio a fin⁴⁵. Las paradojas abundan, pero mientras las aguas ascienden, el último filipino las estará filmando.

⁴³ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁴ Sobre las paradojas de sostener el cine alternativo en Filipinas, véase Jasmine Nadua Trice, *City of Screens: Imagining Audiences in Manila's Alternative Film Culture*, Durham (NC), 2021.

⁴⁵ May Adadol Ingawanij, «Exhibiting Lav Diaz's Long Films: Currencies of Circulation and Dialectics of Spectatorship», *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, vol. 4, núm. 2, julio de 2017, pp. 411-433.