

## Estrategias de representación. Lo (in)visible en 3 6 5 de Mario Jara.

“Las imágenes nos revelan algo de la realidad que no era visible a primera vista”.

André Bazin.

La relación de la realidad con el cine es, todavía hoy, un fecundo debate no resuelto. Opinaba Bazin que la realidad debería ser la principal materia prima del arte del s. XX, pero a diferencia del movimiento americano del pasado siglo, acuñado bajo la etiqueta de “cine directo” –que propugnaba un cine documental que buscaba representarla de forma sincera, a través de su filmación directa–, el formalista fundador de *Cahiers du Cinéma* defendía revelar lo invisible a través de las herramientas de la representación. De esta forma, la habitual confusión que lleva a identificar “realidad” con “realismo” quedaría superada con usos de la apariencia, capaz de transmitir la esencia de las cosas más allá de su registro inmediato. Cercana a estos últimos postulados se encuentra la película 3 6 5 (2019), un retrato cargado de profundidad psicológica sobre una mujer que persigue el sueño de vivir de la música pero termina, como en la peor de las pesadillas, durmiendo en la calle. En este film, de marcada vocación social, la cámara deambula con su protagonista por bulevares de sueños rotos con una mirada más amplia que su propio objetivo y trasciende su marco (también literalmente, el del encuadre) para componer un retrato generacional y desvelar, desde el naturalismo, una de esas instantáneas donde aparecen otros espectros muy reales: los habitantes invisibilizados del paisaje urbano de nuestra sociedad y tiempo.

Contando con reconocibles trazas del *Cinéma vérité* –aquel movimiento europeo contrapuesto al método institucionalizado de representación pero que no renunciaba a recursos narrativos clásicos– el realizador de *Año Cero* (2014) articula su película sobre el binomio de documentar una realidad a través del artificio de crear un mundo representado. Una aparente dicotomía superada con solvencia por el director, y que tiene su reflejo en una estructura formal diferenciada en dos partes que se pliegan sobre uno de los momentos más climáticos del film. La realidad y la ficción (como representación de la primera) son aquí también las dos caras del progresivo deterioro de la psique de su protagonista.

El primer bloque de la cinta está compuesto con una sobria propuesta formal que hibrida técnicas de realización de documentales con las herramientas de narración del cine observacional y descriptivo: cámara en mano, localizaciones reales, iluminación mayoritariamente incidental y, sobre todo, el uso del formato “4:3”, una composición eminentemente antropomórfica que refuerza la presencia de la protagonista y la encuadra siempre como objeto principal en su inestabilidad. La observación detallista y el rodaje cercano pero alejado de técnicas invasivas

**José Félix Collazos Pérez**  
Crítico de cine en Caimán  
Cuadernos de Cine.  
Madrid, España.  
[info@collazos.com](mailto:info@collazos.com)

potencia la conmovedora interpretación de Olaia Pazos, un personaje en tránsito por varios registros emocionales siempre contenidos. Aquí, el uso de planos largos, sostenidos, acrecienta la sensación de realismo, y tiene su momento culminante en la secuencia de la canción interpretada en la calle por Inés en la que Mario Jara “obliga” al espectador a escucharla entera en un único plano que representa tanto su voluntad de detener la mirada sobre la indigencia como el respeto hacia su protagonista (y que se enriquece de subtexto al ser la propia actriz la autora real del tema).

Con un montaje preciso, puntuado con algún fundido a negro y un guion que esquivo caer en fáciles recursos sentimentales, la película se adentra en su segunda mitad. Es entonces cuando el uso de la luz y los claroscuros aportan más expresividad a la fotografía en blanco y negro. Estos contrastes buscados son también parte de la yuxtaposición del nuevo segmento que se abre al formato panorámico, al tiempo que se va cerrando la cordura de la protagonista. Un conflicto entre el exterior y el interior que la cinta explora con nuevos personajes, más diálogos y situaciones adicionales que dan un nuevo impulso a la narración. Pero a pesar de esa abrupta incursión del entorno, Jara no olvida (de nuevo Bazin) que el cine es un arte centrífugo que, al contrario que la pintura, supera los límites de su marco: el encuadre y los movimientos de cámara evidencian la existencia de una realidad exterior que queda fuera de campo. El uso de este recurso y la elipsis son algunas de las herramientas más hábilmente utilizadas en una cinta en la que los momentos de mayor dramatismo suceden más allá de los contornos del plano, sin que esto reste ni un ápice de intensidad y emoción al discurso que habita en esta crónica de un descenso.



Con algunas rimas y constantes visuales, el film establece sus metáforas: los espejos como disociación del personaje principal y donde el espectador puede sentirse reflejado, el tratamiento de los espacios y encuadres rotos verticalmente o con marcadas fugas visuales y la vuelta al tema principal *Por el aire* esta vez desafinado, reinterpretación en su sentido más amplio de cómo desaparece la armonía y entra el caos en una cinta sin banda sonora o música extradiegética.

Pero es, sobre todo, esa voluminosa y omnipresente mochila cargada con sus pertenencias, que la protagonista acarrea constantemente, la que representa mejor el peso de sus decisiones, marcadas por la dignidad y una férrea voluntad de asumir las consecuencias de su elección, alejada del soporte vital que pudiera encontrar en el retorno a un hogar que dejó a muchos kilómetros de distancia. Es notable el trabajo de gradación en la comunicación con su familia, también fuera de plano, que evoluciona como su conexión con la realidad hasta un final de conmovedora contención.

En definitiva, cine independiente y personal, tan directo como planificado, pero también abierto a los hallazgos; y eficazmente contaminado por una realidad a la que mira de frente y hacia la que muchas veces volvemos la espalda.