

ISSN 1870-4697 • AÑO V • NÚM. 26 • PRIMAVERA • 2012

FOLIOS

PUBLICACIÓN DE DISCUSIÓN Y ANÁLISIS

CINE Y POLÍTICA: LA MILITANCIA DE LA FICCIÓN

VÍCTOR HUGO MARTÍNEZ
PAOLA VÁZQUEZ ALMANZA
ÁNGEL SERMEÑO
FRANCISCO REVELES VÁZQUEZ
CARLOS SILVA
ANDRÉS DE FRANCISCO
IGNACIO MIRELES RANGEL
JORGE CARRILLO FLORES
LUIS FELIPE LOMELÍ
CECILIA EUDAVE

ENTREVISTAS A:
ROGER BARTRA
LUIS GARCÍA ORSO

Índice

CINE Y POLÍTICA: LA MILITANCIA DE LA FICCIÓN

PRESENTACIÓN 2

LA SOCIEDAD TRAS LA CÁMARA 4
ENTREVISTA A LUIS GARCÍA ORSO

LAS PELÍCULAS SON PARTE DE LA REALIDAD 12
ENTREVISTA A ROGER BARTRA

CINE POLÍTICO: TRES DERIVAS DE DISCUSIÓN 18
VÍCTOR HUGO MARTÍNEZ

UNA MIRADA AL TOTALITARISMO 26
ÁNGEL SERMEÑO

MIS VILLANOS FAVORITOS:
LOS POLÍTICOS EN EL CINE MEXICANO 30
FRANCISCO REVELES VÁZQUEZ

METÁFORAS SOCIO-POLÍTICAS
Y GANAS DE COMER CARNE HUMANA 38
CARLOS SILVA

JUSTICIEROS, ESPÍAS Y EXTRATERRESTRES:
EL IMAGINARIO SOCIAL EN EL CINE 44
PAOLA VÁZQUEZ ALMANZA

TRES PELÍCULAS BÉLICAS:
CABALLEROS, MEDALLAS Y CLASES 50
ANDRÉS DE FRANCISCO

CINE QUA NON 62

EL STILL CINEMATográfico EN EL ESTUDIO
DE LA COMUNICACIÓN POLÍTICA 64
IGNACIO MIRELES RANGEL

BOTICARIUM 75
DORIAN GRAY Y LA
REBELIÓN DE LOS DANDIS
JORGE CARRILLO FLORES

POLÍTICA 80
JEFE DE
JEFES
LUIS FELIPE LOMELÍ

BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA 86
SUSPENDIENDO EL TIEMPO,
DETENIENDO LA HISTORIA
CECILIA EUDAVE

CINE Y POLÍTICA: LA MILITANCIA DE LA FICCIÓN



P R E S E N T A C I Ó N

Motivados por el misterio que todos llevamos y nos pertenece, los humanos contamos historias sobre lo que nos pasa o nos gustaría vivir. Estos relatos pueden ser un recuerdo, una ilusión, un gran miedo que al narrarse sentimos menos terrible. Si contar historias es ya un prodigio, lo maravilloso es nuestra capacidad de rehacernos en ellas, de empezar a vivir según lo fantaseado o tomarlo como referente. Somos, dice Andrés Neuman, incapaces de interpretar la realidad sin las historias que leímos, las películas que vimos, las canciones que escuchamos. “Decidí ser escritor cuando vi a Mastroianni en *La noche*”, confiesa Enrique Vila-Matas, dejando claro el poder del cine de interpelar nuestros deseos e identidades en una sociedad que las legitima o reprime. A toda comunidad es inherente esta estructuración de lo permitido y vedado, hecho con el que la política funda y reproduce un orden. Capturar en películas el influjo de ese universo social, es solo una de las diferentes maneras en las que el cine y la política se entrecruzan.

LOS VÍNCULOS CINE-POLÍTICA PLANTEADOS en este *dossier* no se limitan al específico reflejo de regímenes o valores dominantes. Por importante que sea, no fue nuestra intención registrar exclusivamente cómo el cine ha filmado la hegemonía de sistemas políticos. Tampoco fue el único foco el llamado *cine político* y sus vertientes militantes o revolucionarias, pues el lazo cine-política trasciende planos particulares. Cine y política convergen lo mismo en una comedia sentimental que en el *western*, en el género musical que en la animación, en una épica social que en la representación de lo que es cotidiano mas no inocente.

EL DOSSIER ABRE CON ENTREVISTAS a Luis García Orso y Roger Bartra, que funcionan como una panorámica de la vocación social y política del cine. Los cineastas, dice García Orso, adelantan nuevas sensibilidades, imaginan lo que aún no es real pero lo será por su ficción y fantasía. Por advertir esa trama y presentarnos la realidad en sus muchas dimensiones, el cine, afirma Bartra, es



LA VIDA DE LOS OTROS (2006)

un campo de estudio de la sociedad. Los cambios recientes de esta, escribe Víctor Martínez cerrando este tríptico, desafían al cine político comprometido con denunciar las erratas y exclusiones sociales.

UNA SEGUNDA PARTE ESTÁ COMPUESTA por artículos que destacan la relación cine-política en momentos precisos. Muy pronto, sin embargo, lo político se ilustra más allá de una coyuntura. Son estos los casos de Ángel Sermeño, quien religa el totalitarismo en la película *La vida de los otros* con la ambivalencia de la naturaleza humana; de Francisco Reveles y su artículo sobre los villanos en el cine mexicano, en el que destaca las bases sociales del imaginario político; y de Andrés de Francisco, cuyo análisis del cine bélico trasluce una guerra entre códigos de la aristocracia y la democracia. Esta sección comprende también ensayos de Carlos Silva y Paola Vázquez. El cine de terror y zombis que inaugura *La noche de los muertos vivientes* es una metáfora (nos dice Silva) de las maneras en que la sociedad fija fronteras, sitúa fuera a un “otro” y normaliza la violencia. Siguiendo varios filmes, Paola Vázquez evidencia, por su parte, el doble valor histórico de las películas, que tanto revelan por lo que muestran como por lo que omiten, condicionadas como están por trasfondos e ideologías políticas.

EL DOSSIER INCLUYE TAMBIÉN sinopsis de películas emblemáticas de la relación cine-política, y concluye con un guiño a los cinéfilos, titulado *Cine qua non*, que es una pequeña selección de desternillantes frases y diálogos de cine. Un personaje de Truffaut aseguraba: “Yo podría dejar a un tipo por una película, pero nunca al revés”. A ese amor absoluto por el cine está dedicado ese corte final. 🍷

La Sociedad tras la camara

Entrevista a Luis García Orso

Luis García Orso, S.J., es doctor en Teología y licenciado en Filosofía y Ciencias Sociales. Es especialista en análisis cinematográfico y ha participado en diversos festivales de cine y congresos de comunicación.

Víctor Hugo Martínez (VHM): *Luis, quisiera plantearte tres grandes preguntas sobre: I) la relación del cine con la sociedad y la política, II) los ciclos representativos del cine social-político, y III) las narrativas actuales del cine social. Luego del amplio panorama por el que nos llevarán tus respuestas, te formularé preguntas más puntuales.*



VÍCTOR HUGO
MARTÍNEZ

Profesor de la Academia
de Ciencia Política de la
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México.
Miembro del Consejo
Editorial de *Folios*.

I

LUIS GARCÍA ORSO (LGO): como principio, el cine tiene que ver con la situación social; surge de ubicar a alguien, el realizador, ante su sociedad, siempre es una mirada que se posa sobre una sociedad determinada. Comienza con los Lumière, quienes toman aspectos de la realidad para filmarlos en los segundos que duran sus cortos. Les interesa captar qué pasa entre nosotros, por ello eligen momentos puntuales, representativos de lo social, como en *La salida de los obreros de la fábrica* (Francia, 1895). Sus tomas de las calles, la estación del tren, las familias, son aspectos de su medio. Desde el inicio el cine tiene que ver con la sociedad, la captación y documentación de un cineasta de su realidad.

DESPUÉS DE LOS LUMIÈRE, los cineastas abordan la ficción. Georges Méliès basa su película *El viaje a la luna* (Francia, 1902) en la novela de Julio Verne, imagina y reconstruye dicho libro que adelanta aspectos de la investigación científica sobre cómo podría ser ese viaje. Esta fantasía introduce el cine de ficción. Con ella los realizadores descubren esta



BATALLA EN EL CIELO (2005)

nueva gran veta: saber contar historias de todo tipo. Kieslowski decía que el cine consiste en el arte de contar historias, pero ello ha estado siempre en la humanidad desde las cavernas y las pinturas rupestres. El arte de contar historias evoluciona dentro del cine. La representación de la vida es lo importante y puede darse a manera de ficción, documental y animación, formatos que dan su riqueza al cine.

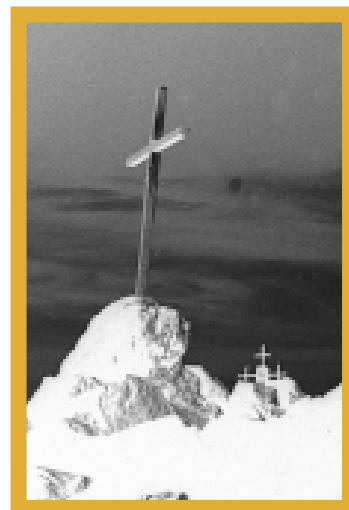
CONFORME LOS REALIZADORES cuentan historias en distintos formatos, los ámbitos de realidad que toca el cine se diversifican. Así del ámbito de la cercanía se pasa al del país, lo que pasa en otras partes, lo que sucedió en el pasado o puede suceder en el futuro. La selección narrativa que hacen los realizadores propicia la aparición de los géneros: a) el de nuestras relaciones más cercanas (*drama* y *melodrama*); b) lo que sucedió (*histórico*); c) lo que pasó a través de guerras (*bélico*); d) lo que nos duele en la sociedad que vivimos (*social*); e) el que toma un compromiso político ante lo que nos ocurre como sociedad (*político*); f) el que imagina lo que podría ser de otra manera (*ficción*, *fantasía*); o g) la *comedia*, como la distensión de la problemática y la búsqueda de que la vida no sea solo drama.

CON ESTA SÍNTESIS DE SU EVOLUCIÓN, QUIERO DECIR que el cine siempre ha tocado la realidad y ha mantenido en sentido amplio un matiz social. Los géneros son divisiones que surgen a raíz de la creatividad de los realizadores y para cuya definición no hay unanimidad. Es sano no encorsetar y no ceñirse a que el cine debe estar limitado por géneros. El realizador es un creador libre y decide qué narrativa y estilo le viene mejor. Una discusión inútil sobre los géneros podría perdernos de lo fundamental, que es saber contar historias en distintos estilos, respetando que los creadores son artistas con una mirada propia sobre la sociedad, que quieren decir “esto es lo que estoy viendo”.

AUNQUE TODO CINE PARTE DE UNA REALIDAD SOCIAL, sí hay un cine con un mayor calificativo de *social* y *político*. El cine social es aquél en el que un director quiere tratar problemas sociales de la época que está viviendo y darles relevancia; es su mirada sobre un asunto que hay que subrayar. El cine político va más allá en el sentido de que el director toma una postura política para decir “yo creo que esta problemática pide un compromiso de transformación, de cambio”.

II

EXISTEN MOMENTOS REPRESENTATIVOS del cine social-político. Uno clásico es Sergei M. Eisenstein con *La huelga* (Unión Soviética, 1924) y *El acorazado Potemkin* (Unión Soviética, 1925). Si en las posturas que se toman ante la realidad se puede hablar de cine político, un director no puede desprenderse de su propia ideología y creencias. En el auge del pensamiento socialista, Eisenstein no trata de hacer propaganda política, pero no puede librarse de su manera de ver la realidad, y por eso toma una postura en *El acorazado...* donde consigue que muy dramáticamente se muestre cómo ciertos enemigos afectan la vida de la gente. Lo propone en forma de tragedia para resaltar qué está causando la vida y muerte del



El cine siempre ha tocado la realidad y ha mantenido en sentido amplio un matiz social. Los géneros son divisiones que surgen a raíz de la creatividad de los realizadores y para cuya definición no hay unanimidad

pueblo. Ahí hay el compromiso político de representar esa realidad. En otro ejemplo, el norteamericano D.W. Griffith presenta en *Intolerancia* (EUA, 1916) su postura ante hechos de la historia. Estos son dos casos iniciales de cine social-político. Lo que quiero mostrar es cómo el cine no se puede desprender de lo social y lo político. Lo político tiene que ver con el compromiso de pensar, desde las creencias e ideología de un director, que las problemáticas más duras deben tener una respuesta, un cambio, una opinión sobre ellas. Lo que no es cine es la propaganda, porque desvirtúa la capacidad del cine de recrear y representar una realidad. Esto pasó con el nazismo.

NEORREALISMO: CAPTAR LA NUEVA REALIDAD QUE VIVE ITALIA

CUANDO LA SITUACIÓN SOCIAL ES TAN DOLOROSA, como la de la posguerra y los perdedores, el cine de Italia muestra la realidad que vive el pueblo. Esta presentación es de las más modélicas, pues son grandes directores que saben hacer cine y tienen la sensibilidad de captar que, en ese momento, el cine que se necesita consiste en devolverle la mirada a los italianos de qué es lo que les ha sucedido. Esos directores van a los pueblos, filman ahí, cambian la concepción de que el cine se hace en estudios, usan actores no conocidos. Podría haber sido un fracaso. ¿Por qué la gente iba a identificarse con actores no conocidos e historias tristes? Fue una identificación a través de un reflejo de la realidad, de un captar “esto somos nosotros y podemos tener esperanza porque tenemos capacidades, ánimos, trabajo”. Aquí figuran Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Luchino Visconti. En sus películas queda una ventana abierta. Una película utópica es *Milagro en Milán* (de Sica, Italia, 1951), que conjuga la mayor pobreza en colonias y basureros con la mayor fantasía e ilusión de un pueblo para imaginar que puede cambiar todo. Este hondo compromiso con la gente también lo tiene Pasolini, quien con convicciones marxistas hace una síntesis de lo que es el artista comunista.

NOUVELLE VAGUE Y NARRATIVAS REVOLUCIONARIAS

LA NOUVELLE VAGUE FRANCESA ES EL CINE QUE SALE A LAS CALLES y rompe con formas convencionales: una historia, guión, textos claros, artistas estrellas. La *nueva ola* altera ese modelo. El guión es bastante libre para que los actores líricamente vayan apropiándose del papel. Sus personajes no son del

Lo político tiene que ver con el compromiso de pensar, desde las creencias e ideología de un director, que las problemáticas más duras deben tener una respuesta, un cambio, una opinión sobre ellas



EL CASTILLO DE LA PUREZA (1973)



pueblo pobre, sino pequeños burgueses que reflejan la inquietud de la sociedad, sobre todo parisina, en torno a mayores libertades. Son burgueses con problemáticas propias, en algunos casos también gente marginal, pero urbana. Es la apertura a nuevos aspectos de la realidad que se van descubriendo. En esa búsqueda hay emergentes libertades morales y de costumbres, en películas como *Sin salida* (Godard, Francia, 1959) o *Jules y Jim* (Truffaut, Francia, 1961). Estos directores imaginan situaciones que todavía no son tan reales, buscan romper con moldes anquilosados de la sociedad. Se anticipan a los movimientos de 1968, pues filman a fines de los años cincuenta; esa es su gracia y aporte.

LAS PELÍCULAS QUE LLEGAN DESPUÉS NO TIENEN la frescura y espontaneidad de la *nueva ola*, sino el discurso de las convicciones y posturas ante problemas sociales. Es una insatisfacción por la manera en que se vive a mediados de los años sesenta. El cine refleja eso y los movimientos de protesta de esa sociedad. Aparece un cine más político como *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, Italia-Argelia, 1965). También Bertolucci, Resnais, Godard, Costa-Gavras. Bertolucci (*Antes de la revolución*, Italia, 1964; *El conformista*, Italia-Francia-Alemania Occidental, 1970) es cine de compromisos político-revolucionarios, muy propio de esta época. Son películas que vale la pena ver de nuevo para percatarse cómo puede identificarse una época a partir de tres aspectos: lo que pasa en la sociedad, los movimientos que resultan, y las tomas de postura política. Lo que no debe hacerse es copiarlos: ni el cine ni la sociedad tienen que seguir así. Fueron muy buenos cineastas, y hay que aprender de su manera de hacer cine, no solo del problema social que filman.

UN CASO INTERESANTE ES LUCHINO VISCONTI. Él se aparta del neorrealismo, evoluciona con la época, asume su identidad burguesa y noble, pero no deja de ser un crítico social. Sus películas son de gran perfección. Algunas son muy duras como *Los malditos* (Italia-Alemania Occidental, 1969), otras recuperan la historia como *Luis II de Baviera* (Italia-Francia-Alemania Occidental, 1972). Visconti ambiciona releer la historia. *El gatopardo* (Italia-Francia, 1963) es otra recuperación de la historia, de los movimientos de Garibaldi, la independencia de Sicilia o el gatopartidismo político. Mi predilecta es *Muerte en Venecia* (Italia-Francia, 1971), cuya historia es hermosa: es Visconti retratándose a sí mismo. El personaje de Aschenbach es como un simbolismo de hombres que están acabados, no pudieron conseguir lo que buscaban y van a morir. Y, sin embargo, hay aún un aliento de belleza y atracción en Aschenbach por la figura de Tadzio. Tiene una visión utópica de que aunque todo pinta para ser una desgracia, en la figura de Tadzio, dice Aschenbach: “Por qué no seguir aspirando a la belleza”.



Roma, ciudad abierta

ROBERTO ROSSELLINI, ITALIA, 1945

Rodada en los mismos lugares donde se acababan de producir los hechos, la película describe los últimos momentos de la presencia nazi alemana y la resistencia italiana contra ella. El guión cuenta la historia real de la actividad del sacerdote don Morsini, ejecutado por los alemanes junto a los comunistas. El rodaje tuvo lugar menos de dos meses después de la liberación de Roma, con la colaboración de quienes habían sobrevivido el drama.

Como ha señalado Pierre Sorlin, el pesimismo de la película revela la ausencia de horizonte político de los resistentes, que solo cuentan con sus propias fuerzas. Su novedad revolucionaria es doble: por un lado, los niños, las mujeres, la gente corriente son los protagonistas, Anna Magnani y Marcello Pagliero no se diferencian del resto de participantes en el filme; por otro, la película aborda el tráfico de drogas, amores lesbianos y una violencia que reproduce las realidades trágicas de la vida. De ahí la denominación neorrealista que se aplica a esta obra de Rossellini.

Esto último vuelve a aparecer en *Paisá* (Rosellini, 1946), una película sin actores, que muestra episodios de la campaña de Italia y la liberación por los aliados. Ambos filmes ejercieron una gran influencia en la opinión pública de los países aliados, especialmente en Estados Unidos, porque mostraban el papel de la resistencia en Italia y contribuyeron a borrar el recuerdo de la participación de Mussolini al lado de Hitler. Convenían además al espíritu político de la época ya que en ellas aparecen, sobre todo en *Roma, ciudad abierta*, la Iglesia y los comunistas luchando unidos contra el fascismo y los alemanes. 🌟



ROMA, CIUDAD ABIERTA (1945)



110 minutos Blanco y negro

Guión Sergier Amidel
Federico Fellini
Roberto Rossellini

Fotografía Ubaldo Arata

Música Renzo Rossellini

Protagonizan Pina
Anna Magnani

Giorgio Manfredi
Marcello Pagliero

FUENTE: FERRO, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

Don Pietro Pellegrini
Aldo Fabrizi



DURANTE LOS AÑOS SESENTA, EN EL CINE INGLÉS social destaca Ken Loach, quien recupera obreros, mujeres y marginados de la sociedad industrial. No pierde esa mirada en *Poor Cow* (Reino Unido, 1967), *Kes* (Reino Unido, 1969), *Agenda oculta* (Reino Unido, 1990) y *Tierra y libertad* (Reino Unido-España-Alemania-Italia, 1995). Su cine llega hasta Nicaragua con *La canción de Carla* (Reino Unido-España-Alemania, 1996), pues él percibe nuevas situaciones en los movimientos de América Latina.

AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA: EL CINE BAJO DICTADURAS

ENTRE LOS AÑOS SESENTA A OCHENTA hay en América Latina, con Fernando Birri, Fernando Solanas, Nelson Pereira, Glauber Rocha, Miguel Littín o Patricio Guzmán, un cine social y político que se convierte en parte de la lucha del pueblo. Los creadores están con la censura encima por las dictaduras, no obstante consiguen hacer películas simbólicas bien cuidadas. Pasa algo así con la dictadura de Franco en España. Ahí una de las obras más bellas es *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, España, 1973). Es una fábula sobre el monstruo. Es la niña que se hace amiga del Frankenstein al que todos desprecian y temen. *El espíritu de la colmena* es un título simbólico, pues se quiere imponer a la gente que viva de manera gregaria dentro de la colmena, sin embargo la niña se atreve a salir, va al campo y se encuentra a la persona prohibida. También está Carlos Saura con *Cría cuervos* (España, 1975), una fábula para reflejar la opresión bajo un régimen político. Luis García Berlanga y *El verdugo* (España-Italia, 1963), con un tono farsesco, también está ahí. Pasados los años duros de la represión hay notables películas que recuperan la dictadura, el exilio y su dolor: *La historia oficial* (Luis Puenzo, Argentina, 1985), *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, Perú, 1988), *Garafe Olimpo* (Marco Bechis, Argentina, 1999), *Cautiva* (Gastón Biraben, Argentina, 2003), *Machuca* (Andrés Wood, Chile, 2004).

III

LUEGO DE PASAR POR MOVIMIENTOS político-revolucionarios, al cine de América Latina le interesa mantener como protagonistas a la gente del pueblo. En Argentina, culminada su transición a la democracia, se intenta recuperar la historia de las víctimas de la dictadura y atesorar su memoria. Otros protagonistas son los jóvenes, que viven un mundo distinto al de quienes conocieron la dictadura. Un excelente representante de estos nuevos cineastas es Daniel Burman: *El abrazo partido* (Argentina-Francia-Italia-España, 2004), *Derecho de familia*



(Argentina-Italia-España-Francia, 2006), *El nido vacío* (Argentina-España-Francia-Italia, 2008). En México, para muchos cineastas jóvenes, los protagonistas son los niños y adolescentes; vuelve a aparecer el tema de *Los olvidados*, pero cincuenta años después. Estos directores pretenden repetir lo propuesto por Buñuel, aunque filman sobre niños de la calle, los olvidados del siglo XXI, como Gerardo Tort en *De la calle* (México, 2001). Aunque no es muy recurrente también hay abordajes de realidades no urbanas, sobre el campo y el indígena, por ejemplo *El violín* (Francisco Vargas, México, 2005) y *Cochochi* (Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, México-Reino Unido-Canadá, 2008). Otro ejemplo de esta composición del campo, el indígena y el niño es la conmovedora *Los herederos* (Eugenio Polgovsky, México, 2008), que es una película sin un solo diálogo, pero con la realidad ahí: niños trabajadores en el campo y el medio indígena. Otro ámbito que requiere más tratamiento es el de los migrantes; el documental que abrió camino fue *De nadie* (Tin Dirdamal, México, 2005). Otra realidad a plasmar es el nuevo papel de la mujer en la sociedad, porque rompe los clichés de la madre sufrida, resignada. Una mirada diferente de la mujer está en el cine de María Novaro con las películas *Sin dejar huella* (España-México, 2000) y *Las buenas hierbas* (México, 2010) o de Gerardo Naranjo: *Voy a explotar* (México-EUA, 2008) y *Miss Bala* (México, 2011).



LOS OLVIDADOS (1950)

Víctor Hugo Martínez (VHM): *Estimado Luis, después del panorama que planteas, quisiera hacerte tres preguntas. La primera es sobre el documental. ¿El documental accede más a la realidad?*

LUIS GARCÍA ORSO (LGO): EL CINE DOCUMENTAL NO ES una copia de la realidad, sino la elección de un cineasta de documentar la realidad. Siempre va a ser una elección: lo que el director quiere tomar. Pero debe tener un guión. En esto se ha avanzado mucho, pues antes se creía que el cine documental era tomar la cámara y filmar, sin embargo siempre se selecciona algo. Antes se daba poca importancia a la calidad del lenguaje. Los documentalistas saben hoy que tienen que hacer también cine de calidad. Cuidan mucho que haya buen sonido, guión, tratamiento del color, silencios, planos. En México destacan Juan Carlos Rulfo, Eugenio Polgovsky, Everardo González, Natalia Almada. El cine político que arroja el documental tiene la misma calidad que el de ficción o histórico.

VHM: *El caso Eisenstein refleja lo difícil que es para un director liberarse de su ideología y el contexto que la prefigura. ¿El director tiene una relación difícil con el poder?*

LGO: EL DIRECTOR ES UN ARTISTA COMPROMETIDO con la historia que quiere contar y compartir, pero a la hora de llevarla adelante puede que

La cultura de los nuevos realizadores consiste en ser muy sensibles ante protagonistas de la sociedad que son ignorados



EL HAMBRE NUESTRA DE CADA DÍA (1960)

*En la historia
del cine
latinoamericano
muchas películas
tienen la fuerza
de abrirnos la
esperanza y afirmar
nuestra dignidad
humana*

otros no estén de acuerdo. Los primeros van a ser los productores, por sus intereses ideológicos y económicos. Los directores consagrados dicen: “he hecho el cine que quise, me he sentido libre, aunque me haya contratado la Metro Goldwyn Mayer o la Twentieth Century Fox”. Pero se necesita haber llegado a ese grado de consagración. El poder económico o político va a querer intervenir en la película, pues los productores pueden no estar de acuerdo con el enfoque. Los ejemplos más claros son el macartismo y las “listas negras”. El senador McCarthy tuvo el poder de decir “esto no se hace en Estados Unidos”. Elia Kazan

fue una de las víctimas de esto. El cine de Kazan es siempre social, quiere reflejar un compromiso con la realidad, pero llega un momento en que estos códigos vigentes, aunque a veces no se diga, le impiden seguir filmando. Lo que Kazan hace en *Nido de ratas* (EUA, 1954) es cine social y político, porque dice: “esta realidad de los estibadores en Nueva York no puede seguir así; hay unas mafias ahí y quizá esté el mismo gobierno sosteniéndolas”. Es una película muy conflictiva con dos posturas enfrentadas: la de los trabajadores y el jesuita que los apoya, y la de la mafia.

VHM: *El “nuevo” cine social en América Latina tiene coordenadas diferentes a las que ligaron lo político con la revolución. ¿Podrías ahondar en estas nuevas claves?*

LGO: LA CULTURA DE LOS NUEVOS REALIZADORES CONSISTE en ser muy sensibles ante protagonistas de la sociedad que son ignorados. En lugar de ver el movimiento social, la toma de postura política o los brotes revolucionarios, lo que tiene de social este cine es recuperar a personas marginadas y darles lugar en su historia. Esto es propio de la cultura de fines del siglo xx: no buscan cuánto puedan tener de efectividad o acción social estos personajes, sino que son personas a las que hay que mirar; es la mirada sobre estas situaciones y seres. En la historia del cine latinoamericano muchas películas tienen la fuerza de abrirnos la esperanza y afirmar nuestra dignidad humana, cuando otros ojos solo verían desesperación e inhumanidad. En ese sentido, la espiritualidad de nuestros pueblos queda grabada y se proyecta luminosa en las pantallas de cine. Si recorremos las dos últimas décadas, los protagonistas de estas películas suelen ser emigrantes, sobrevivientes de dictaduras, mujeres, niños, gente olvidada del pueblo. *Historias mínimas* (Argentina-España, 2002) y *El perro* (Argentina-España, 2004), del argentino Carlos Sorín, son distintivas de este relato que cuenta que estos hombres existen, que no toda la vida pasa en Buenos Aires. ¿Qué pasó con la Patagonia, con la gente del campo, con la que todo mundo ignora? 🍷





Las películas son parte de la realidad

Entrevista a Roger Bartra

Roger Bartra es antropólogo e investigador emérito de la UNAM, autor de *El salvaje en el espejo*, *El salvaje artificial*, *Las redes imaginarias del poder político*, entre otras obras. Ha sido además guionista, por lo que guarda una relación personal y generacional con el cine; de ello nos habla en esta entrevista.



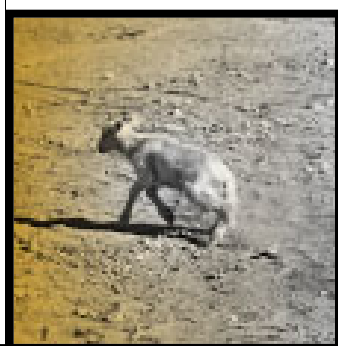
PAOLA VÁZQUEZ
ALMANZA

Socióloga por la Universidad
Nacional Autónoma de México

Paola Vázquez Almanza (PVA): *Usted trabajó como guionista del documental Etnocidio: notas sobre el Mezquital (1976), de Paul Leduc. ¿Cómo surgió el proyecto?*

ROGER BARTRA (RB): *ETNOCIDIO* fue una experiencia interesante. Yo era director de un proyecto del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM en coordinación con el Patrimonio Indígena del Valle del Mezquital, una institución de desarrollo local; el proyecto tenía bastante dinero, con muchos investigadores de diferentes tendencias. En esa época se me acercó Paul Leduc, a quien conocía hace años, y me comentó que le gustaría hacer un docu-

mental de tema indígena. Cuando yo vivía en París a mitad de los setenta, trabajamos juntos, le ayudé a preparar el guión de una película basada en varias novelas de José Revueltas, pero al final no consiguió los derechos de autor porque los herederos de Revueltas le dijeron que tenía que tomar una sola novela, no autorizaron que hiciera un *collage* de novelas. Entonces me pidió hacer el guión de *Etnocidio* dado que yo había trabajado



dos o tres años en el Valle del Mezquital, tenía muchos contactos, conocía la situación y lo que necesitaba de mí era principalmente definir los temas y que lo llevase con la gente que conocía. El núcleo teórico se encontraba en un artículo mío ya publicado: *El campesino indígena y la ideología indigenista* (Bartra, 1974). Se lo di a leer a Leduc y decidimos orientarlo de esa manera; por eso la película comienza con un entierro, es la idea del cadáver del indio.



Entonces movilicé a la gente, a todo el equipo que había participado en el proyecto; economistas, antropólogos, Guillermo Bonfil y varios ayudantes de investigación. Conocíamos bastante bien el terreno y así empezó.

PVA: ¿Qué desafíos (censura, financiación, etcétera) significó la realización del documental?

RB: NO HUBO PROBLEMAS DE FINANCIAMIENTO PORQUE teníamos un presupuesto muy bueno del Office National du Film du Canada y de la SEP; el productor era bastante conocido: Bosco Arochi. Por la parte franco-canadiense, el acuerdo era que ellos ponían al camarógrafo, y México la dirección, guión, etcétera. El camarógrafo que enviaron fue Georges Dufaux, un gran camarógrafo y director de cine. Los conflictos fueron más bien internos. Conforme iniciaron las filmaciones se fue definiendo la estructura y se iba adaptando a lo que sucedía, a las entrevistas, a la gente, a quien se dejaba entrevistar y a quien no. Por ejemplo, había varios caciques y el más importante de todos (Martiniano Martín), un tipo con un colmillo tremendo, no aceptó de ninguna manera. Fue un proceso complicado, pero la anécdota es que un buen día nos citamos para filmar unos murales coloniales formidables en el convento de Ixmiquilpan, pintados por indígenas otomíes. Tal parece que la vigilancia de los curas que estuvieron a cargo no fue muy buena y los dejaron bastante libres, tienen un algo de surrealistas y están evidentemente mezclados con elementos prehispánicos. Son unos murales preciosos, y eran uno de los puntos fundamentales que teníamos que filmar. Nos quedamos de ver a una hora específica, pero Paul Leduc no llegaba; así que estaba con el camarógrafo, Georges Dufaux, y este me preguntó si podía empezar a filmar; yo le expliqué qué era lo que habíamos hablado con Paul y empezó a hacerlo. Entonces, cuando ya casi habíamos terminado, llegó Leduc y se indignó porque sentía que había sido usurpado su papel de director; además el camarógrafo tomaba muchas iniciativas y se veía que ya había tensiones. Paul se enojó, insultó al camarógrafo, a mí también, nos peleamos, algo tonto y absurdo. Al día siguiente el camarógrafo tomó el avión a Montreal, crisis total, durante dos meses estuvo parado el proyecto hasta que se consiguió un camarógrafo mexicano: Ángel Godet. Ese fue el gran tropiezo, debido a esta tradición que hay en el cine de que los directores son unos déspotas, es difícil trabajar con ellos. Y bueno, esa parte de los murales, que era clave, no apareció. Había mucha tensión, por ejemplo, ese tono como anti-imperialista un poco ya caduco que tiene la película venía de Paul Leduc, yo no estaba de acuerdo, era demasiado militante y yo lo compartía muy poco, aunque yo era militante; pero bueno, él era el director. Fue accidentado, pero interesante.

Todas las películas reflejan la realidad y la reflejan creativamente; son mucho más que una herramienta de análisis, son un objeto de análisis, son parte de la realidad



SIMÓN DEL DESIERTO (1965)



PVA: *¿Considera, como lo hace Marc Ferro o Román Gubern, que el cine puede ser una herramienta de análisis para las ciencias sociales? ¿Puede el cine servirnos como espejo de la sociedad y de su imaginario?*

RB: SIN DUDA QUE LO PUEDE SER, UN DOCUMENTAL SOBRE TODO, pero no solamente eso. Es un instrumento de investigación y análisis, pero principalmente un medio de expresión, de divulgación. Digamos, una vez que se ha hecho la investigación, esta puede cristalizar en un libro o en una película; hay muchas maneras en que los resultados de una investigación pueden llevarse al público y unas de las vías más importantes son el cine y el documental. Un documental formidable es *Yo, un Negro* (*Moi, un noir*, Francia, 1958) de Jean Rouch, un clásico del cine etnográfico, una belleza, un verdadero clásico de este tipo de cine como una herramienta de análisis y de expresión.

PERO HAY UN LADO DISTINTO QUE ME INTERESA MUCHO, y que es tomar al cine como objeto de estudio en su conjunto, ya sean documentales o no, porque todas las películas reflejan la realidad y la reflejan creativamente; son mucho más que una herramienta de análisis, son un objeto de análisis, son parte de la realidad. Yo creo que la política y el cine están muy enlazados, por eso he ido al cine como objeto de estudio, porque los cineastas, aunque parten de un guión más o menos ficticio, tienen una sensibilidad enorme y ven cosas que un antropólogo o un sociólogo no ve fácilmente. Lo mismo sucede con las novelas, el novelista ve cosas que el científico social no; entonces, no es que sean instrumento de análisis, son objeto de análisis más bien. Partiendo del hecho de que son parte de esa realidad, los escritores o los cineastas con sensibilidad han reflejado una dimensión que es difícil de ver desde los llamados instrumentos científicos, la metodología científica o politológica tradicional.

PVA: *¿Qué películas considera que ofrecen un logrado retrato de la complejidad de la política, filmes en los que el vínculo cine y política produce obras notables?*

RB: YO CREO QUE SE PUEDE DECIR, CASI CASI, que el cine nace como cine político. Una de las primeras películas importantes es *El nacimiento de una nación* (EUA, 1915) de D. W. Griffith, que es una película política, el cine comienza siendo político. La primera película que me viene a la mente es la de Griffith, pero siguen clásicos como el *Ciudadano Kane* (Orson Welles, EUA, 1941), *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, Reino Unido, 1964) sobre la Guerra fría, y mucho más recientes, *La vida de los otros* sobre la RDA (Florian Henckel, Alemania, 2006), y *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, Alemania, 2004). *Casablanca* (Michael Curtiz, EUA, 1942) es otro clásico, una película romántica con un fondo político evidente.

PVA: *¿Y qué películas de las décadas de 1960 y 1970 le marcaron o impactaron?*

RB: LAS QUE ME IMPACTARON MUCHO Y ME FORMARON son las películas de Costa-Gavras. Está *Z* (1969) que se refiere a Grecia, o *La Confesión*



(1970), que me parecen de lo mejor del cine político. No son documentales, están actuadas por Yves Montand, pero a mí me impactaron y gustaron muchísimo.

PVA: *Se puede decir que el cine político de los años sesenta y setenta del siglo xx tenía un modo específico de entender, definir y vivir la política, ¿está usted de acuerdo?*

RB: **EFFECTIVAMENTE, EL CINE POLÍTICO** de los años sesenta y setenta del siglo pasado tenía una manera muy específica de entender y vivir la política. Y estas películas que mencioné, *Z* y *La confesión*, son las que más recuerdo.

PVA: *¿Y qué me dice de las películas de la Nouvelle vague?*

RB: **SE APRECIABAN MUCHÍSIMO, EL CINE FRANCÉS** de aquella época influía en nosotros los jóvenes. *Los Primos* (Chabrol, Francia, 1959) en su momento me gustó, pero la volví a ver recientemente y me pareció muy mala, y preferí que mejor quedara en el recuerdo como algo bueno, experimental. Otra película político-romántica es *Hiroshima mi amor* (Resnais, Francia, 1959), todo un clásico. Las mejores películas de cine político que recuerdo son las de Costa-Gavras y otras más antiguas como *Ciudadano Kane* (Orson Welles, EUA, 1941). Creo que sí hay una manera peculiar de definir el mundo que rodeaba a esos directores, es una mirada crítica, de izquierda, ácida, pesimista, muy a los sesenta.

NO ME INTERESA MUCHO VER esas películas de nuevo, porque aquello está en el horizonte de un joven como yo de aquella época, rebelde, crítico, que buscaba alternativas. Y digamos, eso iba en el paquete, junto con un uso más o menos ritual o literario de drogas, la revolución sexual, los *Beatles*, el rock. Me parece que eso desarrolló un punto de vista muy interesante, y desde luego no me agrada volver a esto y descubrir que muchas de esas cosas que admiraba son muy malas, porque en realidad no sé si las veía como arte; era más una actitud. Supongo que estas películas en ese sentido funcionaron como parte de ese universo cultural de los sesenta y parte de los setenta. Ahora, otras cosas, como una parte de la poesía *beatnik*, sí ha sobrevivido, la he vuelto a leer y me sigue gustando. Jack Kerouac, Paul Bowles, etcétera.

ASÍ QUE YO TENGO UNA RELACIÓN EMOCIONAL complicada con ese universo, pues es mi origen intelectual, ahí se cocinó mi manera de ver el mundo, esta mezcla de sexo, drogas, marxismo, Revolución cubana, todo ese paquete que hoy supongo que se puede ver como algo muy peculiar de los sesenta, bastante folclórico, irrepetible y poco interesante de que se repita, pero que modeló una generación que es la mía.



LOS ÚLTIMOS ZAPATISTAS (2004)

Los Soprano es también una especie de visión etnográfica de la vida cotidiana de la sociedad americana

PVA: *Dentro de los cambios, una transformación ha sido el traslado de guionistas, directores, actores o temáticas del cine a la televisión, específicamente a series televisivas. Pareciera una prolongación de ciertos temas o personajes a otros terrenos distintos al cine. ¿Qué constantes o mutaciones narrativas y políticas destacaría usted en esto? ¿Qué tratamiento de la política las hace interesantes?*

RB: **A MÍ LO QUE ME HA IMPRESIONADO ES EL EXTRAORDINARIO boom** de las series televisivas, inglesas y norteamericanas principalmente. No soy un experto, pero me parece que es un fenómeno que repite de alguna manera la novela de folletón del siglo XIX, pero con dos grandes diferencias: una, está en video; y otra, son obras colectivas, que aunque se note que hay alguien detrás (el productor o dueño de la idea), van cambiando los directores, camarógrafos, etcétera. Es algo que uno pensaría que debió haber surgido en los países socialistas que tanto hablaban de esto y no, resulta que esta especie de autor colectivo que produce series de tanto éxito es un producto típico del capitalismo de mercado y de *Hollywood*; aunque claro, en algunos casos como el de *The Wire* (David Simon, EUA, 2002-2008) se ubica claramente a los principales responsables. Como antropólogo es fascinante por el hecho de que hay un colectivo que se dedica a hacer una serie y que puede ser realmente una etnografía de un momento, de una época, de un sector social. Una que me parece bastante buena, ya antigua, es *Dallas* (David Jacobs, EUA, 1978-1991) porque es una etnografía crítica y muy ácida de los petroleros texanos, realmente una anatomía cruel, en la que el personaje central es un antihéroe. Curiosamente cuando eso pasaba la gente más crítica de la cultura norteamericana no se percató de ese filo crítico impresionante; fue una teleculebra exitosa que influyó muchísimo y que realizó una etnografía de los ricos. Otra mucho más reciente, *Los Soprano* (David Chase, EUA, 1999-2007) es también una especie de visión etnográfica de la vida cotidiana de la sociedad americana, especialmente en New Jersey, a través de una mafia; ahí también el personaje central es un antihéroe, un asesino, un tipo detestable, y a partir de esta situación se mira el contorno social. Esto se repite en *The Shield* (Shawn Ryan, EUA, 2002-2008), donde el personaje central es un hijo de



CAMPEÓN SIN CORONA (1946)





CASABLANCA (1942)

puta total, porque es en realidad un policía siniestro y a través de eso se observan todas las tensiones en una comisaría de policía de Los Ángeles. La visión de la vida cotidiana en los Estados Unidos que estas series presentan es fascinante. Después están las más famosas y exóticas, muy políticas también, como *24* (Joel Surnow y Robert Cochran, EUA, 2001-2010), donde todo gira en torno a la presidencia, al tema racial, a lo que ha quedado de la Guerra fría, al terrorismo, pero esa habla menos de la vida cotidiana.

OTRA MÁS, TAMBIÉN DE HACE ALGUNOS AÑOS, *Upstairs, Downstairs* (Jean Marsh y Eileen Atkins, EUA, 1971-1975) es realmente un estudio de las redes sociales, una historia de la evolución de las relaciones entre clases en Inglaterra, especialmente en Londres. Otra que transfiere el tema de la política a la ciencia ficción es la clásica *Battlestar Galactica* (Glenn A. Larson, EUA, 1978-1980) que traslada todo el universo de la política, básicamente la norteamericana, a una imaginaria situación de una nave espacial en guerra con unos seres inteligentes creados por el hombre, *cylons* les llaman. Aquí se reproduce la vida política de Estados Unidos desde un punto de vista peculiar y extraño, es una serie política, todo gira en torno a un comandante de la nave y a la presidenta de la república galáctica. También están las series históricas, *Yo, Claudio* (Jack Pullman, Reino Unido, 1976), basada en la novela de Robert Graves; o *Roma* (EUA y Reino Unido, 2005-2007) con reconstrucciones históricas muy bien hechas. En fin, se ha creado un universo nuevo de ficción, muy realista al mismo tiempo, pues aun las que tratan sobre el espacio exterior son una especie de neorrealismo interesante.

PVA: ¿Considera que hay muchos cambios en el cine?

RB: YO COMPARO ESTO CON EL CINE POLÍTICO DEL QUE HABLÁBAMOS, y hay un gran salto y diferencia de sensibilidades, estructuras, autoría; el hecho de que son series, digamos folletones, es un cambio enorme y para bien. Existe un campo inmenso en el que, claro, hay de todo. Pero se ha abierto un espacio nuevo y sorpresivo, y donde menos lo podía uno esperar, en las telecomedias de Estados Unidos e Inglaterra. Hay también una serie española, *Cuéntame cómo pasó* (Miguel Ángel Bernardeu, España, 2007 a la fecha) que es interesante, porque trata de explicar a través de la vida cotidiana las transformaciones políticas en España. 🍷



Casablanca

MICHAEL CURTIZ, EUA, 1942

En Casablanca, Marruecos, durante el gobierno de Vichy, Rick Blaine tiene un bar: *Chez Rick*. ¿Qué sabemos de su pasado? Nada, solo que Blaine es respetado y se mantiene alejado de los negocios que se hacen en su entorno. Pero, en compañía de un resistente que trata de esconderse, llega Ilsa, la mujer de su vida. Un hermoso día en París, en pleno éxodo, debían partir juntos, pero ella no lo siguió. El único testigo y confidente del drama es Sam, el pianista negro. Cuando Ilsa Lund aparece en *Chez Rick* ignorando que es de su antiguo amante, ve a Sam y le pide que toque la melodía de su antiguo amor: "Sam, play it again". El drama comienza cuando Rick oye las notas que había prohibido a Sam volver a tocar nunca más.

Esta película de culto es también una película política, una crítica al régimen de Vichy, un saludo a la resistencia, una llamada a la liberación. ¿Por qué tuvo tanto éxito en Estados Unidos y Francia? ¿Por qué el amor de Ilsa por Victor Laszlo crea un *suspense*, un secreto patético? ¿Por qué el drama de la separación entre Rick e Ilsa es un misterio? ¿Por qué pocas veces amor, deber, acción se entretajan en una trama tan compleja que nos atrapa por la rapidez de los acontecimientos sin saber adónde nos llevan? Indudablemente, la interpretación tiene mucho que ver con el éxito. ¿Es porque, al ser el guión parcialmente improvisado, tampoco los actores conocían el desenlace del drama que interpretaban? Como cuando Ingrid Bergman preguntaba a Curtiz si en esta película tenía que amar a Rick o a Laszlo, a quien creía muerto. Añadamos que en *Casablanca*, por primera vez en el cine norteamericano, un negro, Sam el pianista, desempeña un papel activo, de confidente y testigo. 🌸

120 minutos Blanco y negro

Guión Julius J. Epstein
Philip G. Epstein
Howard Koch

Fotografía Arthur Edson

Música Max Steiner

Decorados Georges James Hopkins

Protagonizan Rick
Humphrey Bogart

Ilsa
Ingrid Bergman

Victor Laszlo
Paul Henreid

Capitán Renault
Claude Rains

Sam
Doodley Wilson

FUENTE: FERRO, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

Cinepolítico: tres derivas de discusión



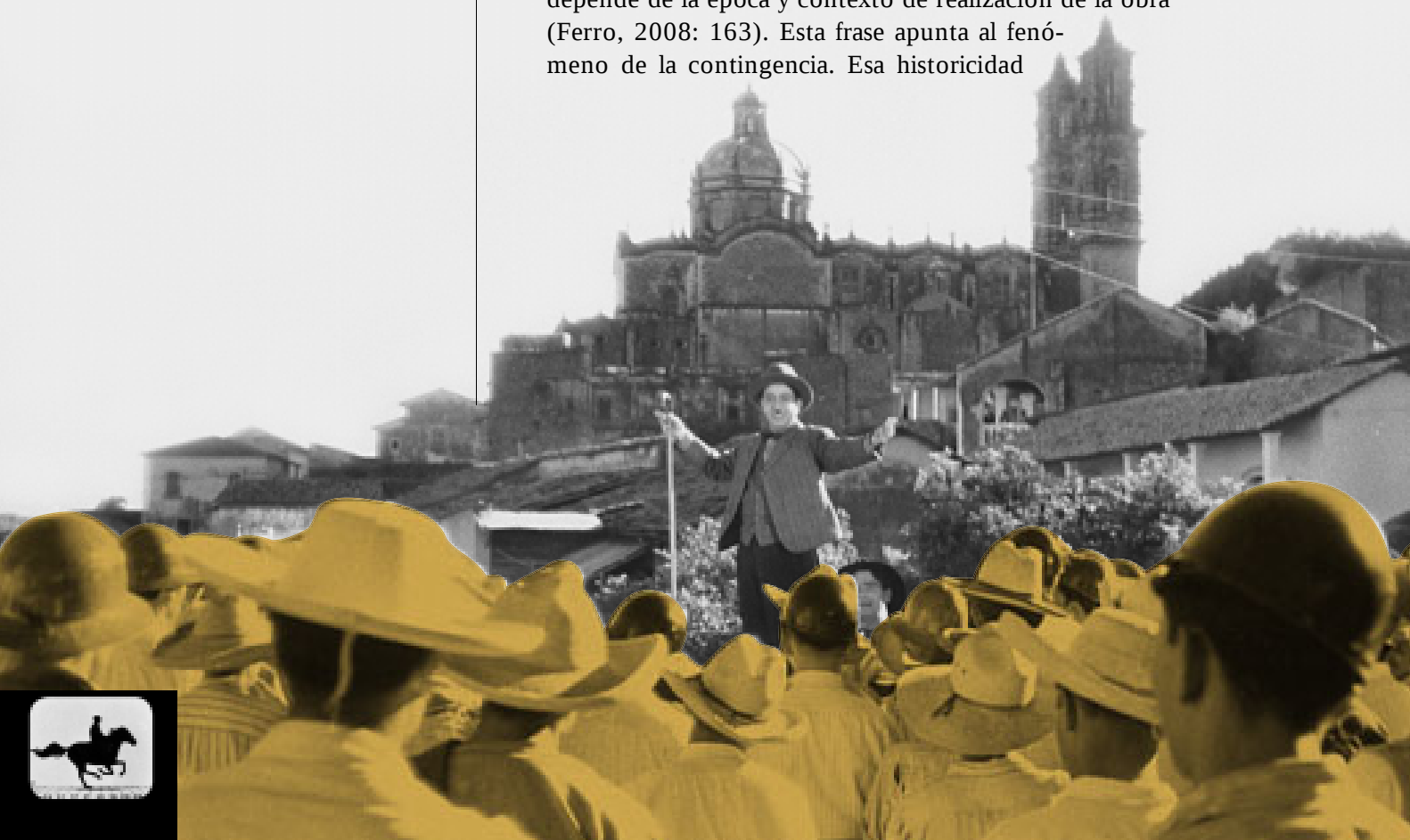
VÍCTOR HUGO
MARTÍNEZ

El cine político expresa, mas no contiene, toda la relación cine-política. El cine demasiado político (militante, propaganda) puede deformar este lazo que otros géneros (ciencia ficción, terror, comedia) también implican. El cine político afronta el desafío del cambio social. Estas tres ideas derivan de los sugerentes textos de este *dossier*. Son por ello un modo de agradecer a sus autores su colaboración y, a efectos de este artículo, un pretexto para la alusión de películas, verdaderas estrellas de este número de *Folios*.

UNA PREMISA (QUE A SÍ MISMA SE VULNERA)

UN PUNTO DE ARRANQUE PODRÍA SER entender *cine social* como un pleonismo, pues todo cine es social. A partir de ahí cabría intentar otro movimiento: puesto que lo político es una dimensión de lo social, si se intenta un retrato social, se puede (de manera tácita o no) ensayar un retrato político. Ya aquí surgen grietas en la premisa: ¿cuándo lo social se vuelve político o se politiza lo que quizá no tenía ese fin? Si (salvo en totalitarismos) no todo lo social es político, ni deseable es que lo sea, esta deriva se desmenuza en otras.

1. “LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO, del presente, es decir, del futuro, depende de la época y contexto de realización de la obra” (Ferro, 2008: 163). Esta frase apunta al fenómeno de la contingencia. Esa historicidad





MI CANDIDATO (1938)

Un tipo social de
cine que no refiere
el universo político
de gobiernos,
líderes o épicas,
resulta en ocasiones
decididamente
político al aludir las
crueldades del orden
social

explica por qué el rock que fue un transgresor social y político, ya no lo es más. En un ligero tono sardónico, *Los piratas del rock* (Richard Curtis, Reino Unido, 2009) se solaza en la muerte del rock como en la del punk se detiene *24 hour party people* (Michael Winterbottom, Reino Unido, 2002).

2. EL CINE ES FUENTE DE DOCUMENTACIÓN histórica, pero también un agente de la historia: sirve para contar un relato y no otro. Es un espejo interesado de la sociedad, no pasivo o inocente. Pensando así, Román Gubern (2005) define *La salida de los obreros de la fábrica* (Hermanos Lumière, Francia, 1895) como un filme de propaganda industrial que omite, en su más difundida versión, el contraste entre el coche de

caballos de los dueños y las bicicletas de los obreros. La relación cine-poder, el uso del cine como agente de la historia, es más clara en otros casos: los cortos acerca de Porfirio Díaz; el cine colonialista; la estatalización del cine ruso que mutila *Octubre* (Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, Rusia, 1928) y *Alexander Nevsky* (Sergei M. Eisenstein, Rusia, 1938); el cine nazi que comienza con *Crepúsculo rojo* (Gustav Ucicky, Alemania, 1933) y tiene en *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefensthal, Alemania, 1936) su mayor documento.

3. UN TIPO SOCIAL DE CINE QUE NO REFIERE el universo político de gobiernos, líderes o épicas, resulta en ocasiones decididamente político al aludir las crueldades del orden social. Filmes previos a los años cuarenta de Griffith (*Isn't life wonderful*, EUA, 1924), Stroheim (*Avaricia*, EUA, 1924), Murnau (*El último*, Alemania, 1924), Pabst (*La calle sin alegría*, Alemania, 1925), Lang (*El doctor Mabuse*, Alemania, 1931; *El vampiro de Düsseldorf*, Alemania, 1931), Chaplin (*Luces de la ciudad*, EUA, 1931), Clair (*Viva la libertad*, Francia, 1932), Hawks (*Scarface*, EUA, 1932), los Marx (*Sopa de ganso*, Leo McCarey, EUA, 1933), Buñuel (*Las Hurdes*, España, 1933), son de una franca denuncia política. Películas como *Toni* (Francia, 1934), de Jean Renoir, serán semillas del neorrealismo europeo; otras como *Y el mundo marcha* (EUA, 1928), de King Vidor, una temprana crítica del sueño americano que Preston Sturges (*Los viajes de Sullivan*, EUA, 1941), William Wyler (*Los mejores años de nuestras vidas*, EUA, 1945), Nicholas Ray (*Rebelde sin causa*, EUA, 1955), Peter Bogdanovich (*The last picture show*, EUA, 1971), Werner Herzog (*Stroszek*, Alemania, 1977) o Denys Arcand (*La decadencia del imperio americano*, Canadá, 1986) han prolongado.

4. QUE UNA PELÍCULA "SOLO" SOCIAL TENGA impacto político es atribuible a muchas causas. Una de ellas encierra un misterio relacionado con lo que el público recibe de una obra y cómo esta comienza a ser lo que alguien ve en ella. Springsteen compuso *Born in the USA* como una crítica al régimen de Reagan, pero este tomaría la canción como su lema electoral.

Buñuel se reía de todas las exégesis de *Un perro andaluz* (España, 1929). Cortázar negó que su cuento “Casa tomada” insinuara el peronismo, pero, advertido por lectores que sí vieron eso, concedió que esa clave valía aunque no quisiera proponerla. *Jesús de Montreal* (Canadá, 1989), filme de Arcand, es para mí y mis sesgos un filme político ante todo. La realidad es esta muy complicada trama de percepciones sociales, políticas, individuales, ideológicas, todo menos unívocas o transparentes.

LOS GÉNEROS (Y EL PLACER DE ADULTERARLOS)

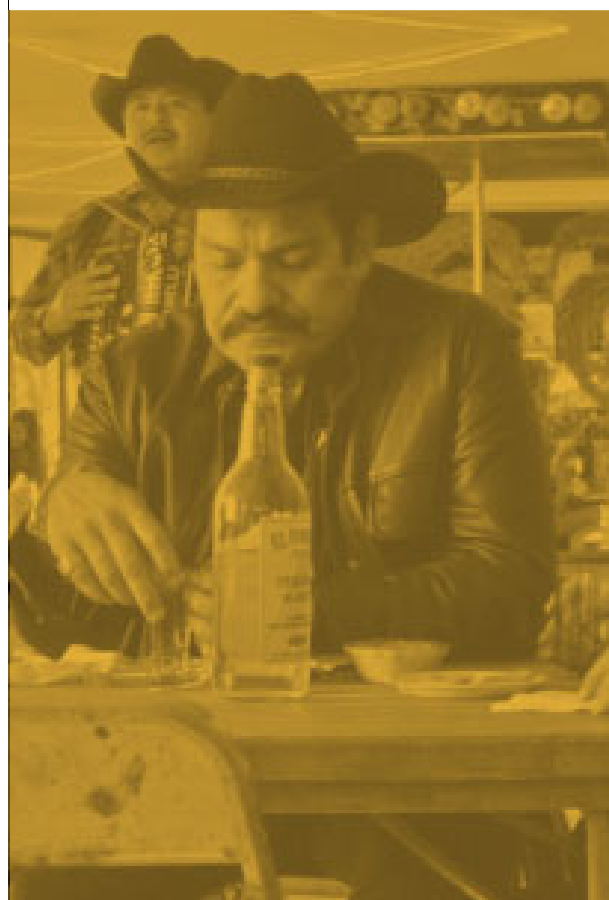
LO MEJOR ES DEJAR DE PLANTEARSE EL TEMA. No hay géneros puros, pero resulta divertido dar esta discusión y ver algunas razones de su esterilidad. Se me ocurren tres derivas.

1. **LAS DEFINICIONES NUNCA ESTÁN LIBRES** de un “pero”. Asentar que el cine social es el que representa los valores sociales (García, 1970), cojea del mismo *pero* de vaguedad que definir el cine político como el que concientiza sobre los conflictos sociales (Careaga, 1981). Y existe el *pero* opuesto del reduccionismo: “El cine político es la respuesta más contundente a la carga ideológica dominante que priva en la mayoría de los filmes; es cine comprometido con la transformación política y social profunda” (Robles, 2010: 70). Es buena la definición, mas sus efectos y deslindes contradicen su fiabilidad: “el cine político es lo contrario del propagandístico, intenta la mayor objetividad, no es militante, tampoco solo de izquierda. Hay también cine político de derecha, pero este sí es propaganda; el de izquierda asume un compromiso con la verdad, el de derecha frivoliza; *Pink Floyd: The Wall* (Alan Parker, EUA, 1982) es cine de derecha superficial” (*ibid.*: 71). Hay aquí un esfuerzo por definir, pero el esquematismo introduce el *pero* de la (inevitable) subjetividad.

AHORA, CUANDO EL PERO ACTÚA CONTRA LOS QUE HACEN cine político y a partir de ahí intentan una definición, es claro entonces que no hay concepto inmune a reproches. Costa-Gavras define el cine político a partir de cuatro características: a) evolución del neorrealismo; b) aparición en países europeos donde los partidos comunistas son fuertes; c) cuestionamiento del poder; d) tratamiento de casos reales. Estos rasgos distinguen sus filmes sobre la resistencia francesa, la dictadura griega, el imperialismo norteamericano, las purgas estalinistas, el nazismo, el Vaticano, las causas judía y palestina, la guerrilla tupamara, la extrema derecha norteamericana, los medios de comunicación, el libre mercado, los inmigrantes.¹ Ninguno de estos trabajos, sin embargo, ha librado al cine político de

Asentar que el cine social es el que representa los valores sociales cojea del mismo “pero” de vaguedad que definir el cine político como aquel que concientiza sobre los conflictos sociales

¹ Algunos de estos títulos: *Sobra un hombre* (1967), *Z* (1969), *La confesión* (1970), *Estado de sitio* (1973), *Sección especial* (1975), *Missing* (1982), *Hannah K.* (1983), *El sendero de la traición* (1988), *La caja de música* (1989), *El cuarto poder* (1997), *Amén* (2001), *Arcadia* (2005), *Edén al oeste* (2009).



Costa-Gavras del *pero* de ser un cine comercial por seguir mecanismos de *thriller* como la intriga o el *suspense*.

2. **UNA TENSION CONGÉNITA. SI EL CINE ES ARTE,** espectáculo e industria, esta tensión incide en la impureza de sus géneros. Como industria, *Hollywood* y sus necesidades han marcado el ciclo de algunos géneros (Patán, 1994). Esta manipulación no deja, empero, de tener un punto de contacto con la idea del cine como espectáculo, ya sea como escape a la realidad política, ya como una licencia de la ficción para denunciar con mayor fuerza esa misma realidad. La anticomunista caza de brujas ejemplifica un cine lastrado por absurdos políticos e industriales. En otro polo, que la matanza de las escalinatas de Odessa (escena cumbre de *El acorazado de Potemkin*, Eisenstein, Rusia, 1925) no fuese cierto, o que tampoco, como lo resuelve *Frost/Nixon* (Ron Howard, EUA, 2008), Nixon admitiera su culpa en el *Watergate*, parece importante ante lo que esos excesos nos descubren.

MÁS ALLÁ DE TODO, EL PROCESO EVOLUTIVO de los géneros no cesa de ser imprevisible. No paran de nacer híbridos, subgéneros y otras sorpresas (“lo mío es neorrealismo en color”, dice Aki Kaurismäki). El expresionismo alemán dejó huellas en el cine negro y este en cintas de Truffaut (*Disparad al pianista*, Francia, 1960), Jordan (*Mona Lisa*, Reino Unido, 1986), Polanski (*Chinatown*, EUA, 1974), Frears (*Timadores*, EUA, 1990) o Fincher (*Zodiac*, EUA, 2007). Visconti y su clasisismo preparan la crítica social de Antonioni (*El grito*, *El desierto rojo*, Italia, 1957 y 1964) o Chabrol (*Una doble vida*, *La década prodigiosa*, *La ceremonia*, *Gracias por el chocolate*, Francia, 1959, 1971, 1995 y 2000). El más desgarrado Bergman (*Como en un espejo*, *El manantial y la doncella*, *Los comulgantes*, Suecia, 1961, 1958 y 1962) reaparece en una comedia de Woody Allen (*Crímenes y pecados*, EUA, 1962) que muestra de un modo entretenido la no existencia de Dios (Lax, 2009).

EL INFIERNO (2010)



Retratar las causas del desclasamiento y exclusión, con relatos sensibles e inteligentes, es un reto para las formas del arte

3. **DICHO LO ANTERIOR, RESULTA CLARO QUE** los directores vitalizan los géneros. Su talento y genio crean realidades paralelas, otras y muy diversas maneras de vivir. “Los grandes directores constituyen una vanguardia que no deja a las iglesias, partidos o ideologías dominantes ejercer un monopolio sobre el análisis de las sociedades” (Ferro, 2008: 8). Billy Wilder (con imágenes y parlamentos muy políticos en *El gran carnaval*, *Stalag 17*, *Sunset Boulevard*, *Sabrina*, *El apartamento*, EUA, 1951, 1953, 1950, 1954, 1960) explica lo mismo mediante el papel de las intuiciones: “No hago sólo un tipo de película, y no soy consciente de que ‘esta película vaya a ser de tal género’, sino que intentas hacer una película lo mejor y lo más entretenida posible” (Silver y Ursini, 2004: 37). Algunos nombres de “cineastas políticos clásicos” bastan para confirmar la riqueza interna a un mismo género: Loach, Bertolucci, Angelopoulos, Costa-Gavras, Wadja, Fassbinder, Kaurismäki, Szabó, Godard, Scola, Rocha, Solanas, Coppola, Pasolini, Aldrich, Littín, Tanovic, etcétera.

NUEVAS (Y DESAFIANTES) COORDENADAS

EL FINAL DE LA CONFESIÓN (Costa-Gavras, Francia, 1970) fotografiaba un afiche en la Checoslovaquia de 1968: “Lenin, despierta, se han vuelto locos”. El filme denuncia la purga estalinista contra un militante que invoca al partido como un ente superior y etéreo. Otro filme, otro tiempo: el de la estatua rota de Lenin viajando Danubio arriba hacia alguna colección privada; es *La mirada de Ulises* (Grecia, 1995) de Theo Angelopoulos y la melancolía por un cambio de época y símbolos. Una última película, de apariencia costumbrista (*Lugares comunes*, Adolfo Aristarain, Argentina, 2002), pero afilada como esto: “El futuro es ilusorio, una trampa que se inventa el sistema para que la gente se acobarde, trabaje y se haga esclava por miedo al puto futuro... la





izquierda a lo sumo puede ser una actitud moral que nunca va a salir de la esfera de la vida privada”.

LO DE COSTA-GAVRAS ES FRUTO DE UNA ÉPOCA que definiría el cine político. Esa etapa clásica tuvo ejes precisos: a) un cine que documenta las condiciones de vida de las clases populares y sus conflictos laborales; b) la masa aparece como protagonista y el obrero como sujeto de la acción revolucionaria (*La huelga*, Eisenstein, URSS, 1924); c) donde los partidos socialistas y comunistas fundan compañías (Prometeus, Wettfilm, Cine del Pueblo, Ciné-Liberté, Grupo Octubre) que realizan filmes de partido, o bien los directores articulan colectivos (Les Cinéastes Révolutionnaires Proletariens) y cintas de militancia maoísta (*La China*, Godard, Francia, 1967) o trotskista (*Vida familiar*, Loach, Reino Unido, 1971). “El partido romperá con la alienación y con él hay que comprometerse”, dice uno de los personajes de *Antes de la revolución* (Bertolucci, Italia, 1964), fijando el cambio radical de la sociedad como la llave necesaria para la transformación personal. No es esta una idea privativa del cine político, sino un espíritu de la época (presente también en el fatalismo del cine negro) que focaliza el análisis de las determinaciones sociales. Dos de estas, los clivajes de clase social y religión, estructuran el relato de *Novecento* (Bertolucci, 1976) sobre la historia política de Italia. Es este el clima donde cobra sentido la autodefinición de Godard como “guerrillero de la cámara” y su famoso aserto del *travelling* como una cuestión de moral. Godard (*Film socialisme*, Suiza, 2010), Kluge (*Noticias de antigüedad ideológica: Marx-Eisenstein-El Capital*, Alemania, 2009) o Xavier Robles (*Crímenes y tv*, en rodaje y con anunciada “interpretación marxista”) continúan por esa senda y lo suyo es de mucho valor por nadar contracorriente.

LO DE ANGELOPOULOS RESULTA, EN CAMBIO, un icono de la transición. Ha caído el Muro de Berlín y con él se fueron diversas cosmovisiones. Películas como *Adiós a Lenin* (Wolfgang Becker, Alemania, 2003), *12:08 al este de Bucarest* (Corneliu Porumboiu, Rumanía, 2006) o *El gran concierto* (Radu Mihaileanu, Francia,



SANTO Y BLUE DEMON VS DRÁCULA
Y EL HOMBRE LOBO (1973)

Una película
puede ser
ideológica y
moral, sin ser
política

2010) poseen el mérito de revisitar sin odio los hechos y mostrar el espanto del totalitarismo sin mera vileza o nostalgia emotiva. El caso es que la erosión de aquellos símbolos históricos abrió la puerta a muchas incertidumbres. “Otro mundo”, que algunos quisieran sin memoria, empezó a rodar. Cuando proyecto a alumnos de ciencia política el plano de un Lenin derrotado por el tiempo, me extraña, claro, que para muchos esto no tenga ningún sentido. Cuando descubrí que incluso *Darth Vader* puede serles un extraño, me sentí un viejo educado en otro siglo y bajo

otros signos. Ese nuevo mapa que Angelopoulos retrataba tiene un punto peligroso de neoconservadurismo. De eso hablaba un texto de García-Tsao (2011) al explicar el éxito de la saga de *Crepúsculo* y sus vampiros “fresas”, vegetarianos y sexualmente inapetentes.

HE SOLTADO LA BARBARIDAD ANTERIOR PARA ADMITIR que observo cierto cambio social y su reflejo en el cine, como síntoma de cierto retroceso. O quizá sea más bien mi distancia respecto a nuevas sensibilidades. Otra mirada, otra sociedad, presuntamente posmoderna, multicultural, igualitaria y libre de estructuras, estaría dando sentido a las opciones individuales de vida. El cine social ahora, de ese modo lo ve también Gubern, recoge en películas como *The Full Monty* (Peter Cattaneo, Reino Unido, 1997), *Billy Elliot* (Stephen Daldry, Reino Unido, 2000), *Los Lunes al sol* (Fernando León, España, 2003) o *Buscando a Eric* (Ken Loach, Reino Unido, 2009), a personas desclasadas, marginales, expulsadas de las nuevas promesas. “Nuestras sociedades nos empujan al individualismo. Antes, la lucha, las tomas de posición estaban claras, hoy no. Por eso mi personaje decide que lo único que importa es él y su familia”, reflexiona un Costa-Gavras que así evoluciona en *Arcadia* (Francia, 2005).

DEJO DE PENSAR ENTONCES QUE EL NUEVO cine político se ha hecho *light* y sustituyó el vértigo de la borrachera ideológica por el de la vacuidad. Toma así significado el credo de Arístarain de que “una película puede ser ideológica y moral, sin ser política”. Más



acerados, en el entendido de una defensa de la ética, me parecen los diálogos de *Lugares comunes* (Argentina, 2002): “Hay un mundo que nos expulsa, un asesino difuso que nos mata día a día sin que nos demos cuenta”. Ese “asesino difuso”, si como creo su condición nebulosa tiene que ver con democracias maltratadas por poderes económicos, es todo un desafío para el cine social y político. Hay un clima cultural que resguarda la democracia a pesar de sus fallos y límites. Está bien que así sea, pero cuidar la democracia no exige obviar que, con aparatos y vías más complejas, la explotación, desigualdad y violencia pueden colarse dentro de los imaginarios democráticos. Retratar las causas del desclasamiento y exclusión, con relatos sensibles e inteligentes, es un reto para las formas del arte. Supongo que contra lo que el sistema económico pregona (la sociedad de clases no existe, es un mito, solo hay individuos), esta politización pasaría por redescubrir y poner en lente crítico el influjo de las estructuras y mediaciones sociales en las identidades, fortunas e ilusiones de las personas. 🍂

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

CAREAGA, Gabriel (1981). *Erotismo, violencia y política en el cine*. México: Joaquín Mortiz.

COSTA-GAVRAS Costantin (2005). “Europa se ha convertido en un supermercado”, *El País*, octubre 21.

FERRO, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

GARCÍA, José María (1970). *Vamos a hablar de cine*. España: Salvat.

GARCÍA-TSAO, Leonardo (2011). “Nada de sexo que somos vampiros”, *La Jornada*, diciembre 9.

GUBERN, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Anagrama.

LAX, Eric (2009). *Conversaciones con Woody Allen*. México: Lumen.

PATÁN, Federico (1994). *El cine norteamericano*. México: Instituto Mora.

ROBLES, Xavier (2010). *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México: UNAM.

SILVER, Alain y URSINI James (2004). *Cine negro*. Madrid: Taschen.

EL APARTAMENTO (1960)



El apartamento

BILLY WILDER, EUA, 1960

El apartamento es una criatura perfecta. Es el retrato más penetrante, duro y compasivo que se hace de un arribista patético e indigno al que un amor no correspondido transforma en un hombre digno, capaz de despreciar su escalera hacia el éxito si esto le exige el envilecimiento moral.

Billy Wilder nos habla con un lenguaje inmejorable sobre las eternas relaciones de poder de un degradado y astuto ratón que presta su casa para los juegos sexuales de los gatos, con la esperanza de que estos le devuelvan el favor admitiéndolo en su gremio; de cómo un Robinson Crusoe urbano puede recobrar la esperanza de huir de la soledad al descubrir unas milagrosas huellas en el asfalto; del permanente desencuentro entre lo que se anhela y lo que conviene; del cochambroso esfuerzo que exige al desclasado astuto trepar a la montaña y la facilidad para que el poder lo despeñe, si en nombre de su honor se rebela contra la sumisión; de los seres genética y vocacionalmente adorables que solo pueden enamorarse de la persona equivocada; de cómo preparar espagueti para el ser amado con la ayuda surrealista de una raqueta de tenis, para aliviarle la depresión por intentar suicidarse al comprobar que los reyes follan con sus enamorados vasallos pero no se casan con ellos; de la lacerante convivencia de la miseria y la grandeza, claudicación y rebeldía, resignación y sueños, en el complejo escenario de la naturaleza humana; del dilema entre lo que aconseja el cerebro y lo que dicta el corazón. La épica que empapa al brioso aspirante a ejecutivo C. C. Baxter (Jack Lemmon), al entregar la llave que le permite el acceso al lavabo de los directivos, a cambio de que el gran jefe no lo degrade más, tiene una grandeza a la altura de Homero. No conozco final tan emocionante (incluidos los del poeta del fracaso John Ford) como el de la señorita Kubelik (Shirley MacLaine) que abandona su inútil amor para entrar en el apartamento del eterno náufrago que pagó un precio muy caro por su redención, y pide al comprensiblemente embobado que siga jugando a las cartas y “Ya veremos lo que pasa”. No conozco película tan romántica, realista, soñadora, triste, mordaz, sensata, cabrona y bonita como esta. 🌸

125 minutos Blanco y negro

Guión Billy Wilder
I.A.L. Diamond

Fotografía Joseph LaSelle

Música Adolph Deutsch

Decorados Georges James Hopkins

Protagonizan C. C. Baxter
Jack Lemmon

Fran Kubelik
Shirley MacLaine

J. D. Sheldrake
Fred MacMurray

FUENTE: BOYERO, Carlos (2010). “¿Qué es el cine?: El apartamento”, *El País*, 18/06/2010.

Una mirada al totalitarismo



ÁNGEL
SERMEÑO

Doctor en Ciencia
Política.
Profesor investigador
de la Universidad
Autónoma de la
Ciudad de México.

A tendiendo la invitación de participar en *Folios*, elijo abordar, de entre las casi infinitas posibilidades para ilustrar la relación entre cine y política, el tema del totalitarismo en *La vida de los otros* (*Das Leben Der Anderen*). Esta es una extraordinaria película escrita y dirigida por el alemán Florian Henckel Von Donnersmarck. Fue rodada en Berlín en 2004 y galardonada, entre otros premios, con el Oscar a mejor película en lengua extranjera en 2007. El reparto está integrado por Sebastian Koch (Georg Dreyman), Ulrich Muhe (Gerd Wiesler), Martina Gedeck (Christa-Maria Sieland) y Thomas Thieme (ministro Bruno Hempf). La historia que narra el filme transcurre de 1984 a 1991 y describe el corrupto, cruel y casi infalible funcionamiento de la Stasi, el aparato de policía política del régimen comunista de la desaparecida República Democrática Alemana (RDA). Resulta evidente que describir el modo de operar de la agencia de seguridad interna de la RDA es una vigorosa y acertada manera de mostrar el tenebroso e implacable corazón del totalitarismo. Cabe mencionar rápidamente que el totalitarismo es un tipo de régimen político autoritario y represivo, cuyo principal rasgo es la manera innovadora y eficaz de producir control político sin que importe en absoluto el costo humano. Ningún otro régimen de la historia es capaz de competir con su ostensible –y llena de recursos técnicos de todo tipo– capacidad deshumanizadora.





MEXICANOS AL GRITO DE GUERRA (1943)

ENTRO, PUES, EN MATERIA. La sinopsis de la película puede estructurarse bajo la siguiente línea argumental: un destacado escritor (Dreyman) cae bajo la exhaustiva vigilancia del aparato de seguridad interna del Estado. La razón es arbitraria, aunque, naturalmente, se invoca la defensa del socialismo y el ataque de sus enemigos ocultos como justificación. El escritor goza de reconocimiento y prestigio, guarda inmejorables relaciones con el régimen, al punto de que sus propios perseguidores reconocen que es “el único escritor no subversivo al que leen en Occidente”. De ahí el carácter emblemático de la víctima: en un régimen totalitario nadie puede presumir o garantizar su integridad bajo ningún concepto por más legítimo que este sea. Parecería entonces que si el aparato de coerción se pone en marcha en contra del objetivo seleccionado no habría mucho que hacer más que resignarse. En el caso de la historia que narra el filme, la bella compañera sentimental del escritor (Christa-Maria), a la sazón la más exitosa actriz del momento, es acosada sexualmente por el ministro de cultura (Hempfl), curiosa o convenientemente jefe del aparato de inteligencia, quien la presiona y chantajea para que se someta a sus libidinosos deseos.

TRAS MONTAR UN IMPRESIONANTE DISPOSITIVO de escucha y vigilancia, el jefe del equipo de espías (Weisler) sufre a lo largo de su misión una curiosa conversión que le proporciona al argumento profundidad, complejidad e interés. En efecto, nace en el interior del curtido espía una honda y aparentemente incomprensible empatía por el escritor perseguido. Las principales razones que explicarían tal acontecimiento radican en una imparable mezcla de hastío espiritual compuesta de aversión hacia el uso ilegítimo de los mecanismos del poder para fines personales y moralmente injustificables; la intolerable desesperanza provocada por un régimen que impone y exige la sumisión y la mediocridad al punto que solo el suicidio

*En un régimen
totalitario nadie
puede presumir
o garantizar su
integridad bajo
ningún concepto
por más legítimo
que este sea*

parecería un escape aceptable; y la propia soledad insoportable del espía que paradójicamente alimenta su lado más humano. A ello habría que añadir como ingredientes no despreciables ni secundarios, el contacto del espía con la energía conmovedora de la música de Beethoven y la intervención reveladora de la poesía de Brecht. En este giro argumental encuentro las principales razones por las que esta película es particularmente seductora y bella en términos espirituales, pues vislumbra una salida y una respuesta a la condición arrolladora del totalitarismo. Los dos personajes principales ofrecen en condiciones adversas el mejor rostro humano y proponen la idea de que es posible resistir a la maldad impersonal y sistémica del más depurado de los regímenes históricos de opresión. El escritor porque encarnaría el rol heroico en términos convencionales, y el espía en mayor grado dado que es capaz de ser sensible y escuchar ese fondo de bondad y de justicia que nace en su propio espíritu.

VOLVIENDO A LA LÍNEA ARGUMENTAL, ignorante de que es vigilado e ingenuamente confiado en su estatus de intelectual consentido, el protagonista escribe un texto crítico contra el exasperante impacto del régimen totalitario en la población. Se trata de un ensayo sociológico publicado en una revista de gran tirada en Occidente (*Der Spiegel*) que indaga las causas de las altísimas tasas de suicidio entre la población de la RDA y cuyas estadísticas oficiales son ocultadas por el régimen, pues demuestran cómo “la tierra del gran socialismo conduce al suicidio”. La motivación de dicho acto de rebelión contra el régimen nace del trágico suicidio de Jerska, personaje secundario y entrañable amigo del protagonista que encarna a un director de teatro caído en desgracia que es castigado con la prohibición de ejercer su arte. Atrapada por su adicción a fármacos ilegales y chantajeada con la muy creíble amenaza de acabar con su carrera prohibiéndole actuar, la compañera sentimental del protagonista lo traiciona denunciándolo como autor del ensayo crítico. La fragilidad de la condición humana se revela en este dato que consistentemente aparece en la literatura que intenta sintetizar la esencia totalitaria. La capacidad de corromper uno de los valores humanos más sagrados: la máxima de la lealtad al ser amado incluso a costa del propio sacrificio. En tal sentido, el rol de la actriz estaría en oposición al rol del espía, expresando esta ambivalencia de la condición de lo humano entre la cobardía y la valentía que exige la congruencia ética, o entre la traición y la lealtad. En fin, en el desenlace



de este nudo dramático, el protagonista escapa al castigo por la trepidante y anónima intervención del espía, quien borra las pruebas que le incriminan. Sin embargo, el costo de este hecho implica el final de la propia carrera de Wiesler y, a su vez, consumida y avergonzada por la culpa, Christa-Maria, la compañera sentimental del protagonista, en un arranque de desesperación opta por suicidarse.

CON TODO, LA HISTORIA TIENE UNA SUERTE DE *happy ending*. El muro de Berlín cae. El socialismo realmente existente colapsa y de manera peregrina el protagonista se entera que fue vigilado mereciendo recibir “el programa completo”. Como cientos de miles de ciudadanos alemanes acude a los archivos de la Stasi y revisa su voluminoso expediente. Descubre con estupor que fue protegido por su propio espía y escribe una obra titulada *Sonata para un hombre bueno* que dedica con gratitud a HGW xx / 7, clave que identificaba la firma de su espía en los reportes de su expediente.

EXISTEN OTRAS PELÍCULAS DONDE EL FENÓMENO del totalitarismo ha sido abordado de forma magistral. La emblemática novela de George Orwell *1984* ha sido filmada en más de una ocasión, y personalmente la versión del director Michael Radford me parece espléndida. También debe decirse que se ha convertido en todo un subgénero la temática del holocausto judío durante la Segunda guerra mundial. Pero ello no quita méritos a *La vida de los otros*. El guión, como ya se ha esbozado, es extraordinario, las actuaciones notables, los personajes congruentes, redondos, completos, la adaptación muy bien lograda (Berlín de día es infinitamente gris y de noche absolutamente solitario y vacío), y la música conmovedora. El resultado final es, en consecuencia, sorprendentemente eficaz para comunicar la amenaza no exorcizada del todo que el totalitarismo como régimen supone para las formas contemporáneas de hacer política. El implacable dominio de la técnica, el secuestro de la política por los políticos profesionales, la apatía ciudadana o el desencanto de la democracia. Retos todos vigentes para la política en el mundo de hoy. 🍌



LA CONFESIÓN (1970)



La confesión

COSTA-GAVRAS, FRANCIA, 1970

En 1951, el viceprimer ministro de relaciones exteriores de un país comunista es seguido por la policía secreta. Su mujer recibe amenazas y, finalmente, él es detenido en plena calle y trasladado a una prisión en la que es sometido a brutales interrogatorios para que confiese su participación en un complot contra el régimen. Sus antecedentes como miembro de las Brigadas Internacionales durante la Guerra civil española, su participación en la Resistencia francesa y su detención en el campo de concentración de Mauthausen desfilan por su memoria y, a pesar de las torturas que se le infligen, su fe en el partido permanece intacta. Su participación en la depuración política del húngaro Laszlo Rajk, los contactos que mantuvo con el supuesto espía norteamericano Noel Field o sus hipotéticas desviaciones trotskistas inciden en su contra y aumentan la brutalidad de los interrogatorios que incluyen un simulacro de ahorcamiento. Algunos años más tarde, en 1965, este militante comunista reflexiona desde Montecarlo sobre su experiencia, junto con dos compañeros que le incitan a que la haga pública. De nuevo en 1951, a las vejaciones personales se une una carta de su mujer en la que reniega de él, a lo que se suman represalias en su familia y trabajo. Prosiguen los interrogatorios y las torturas que conducen a preparar *la confesión* que debe leer ante un tribunal frente al que comparece junto con otros trece altos dirigentes del partido, ahora caídos en desgracia. Once de ellos, incluido el secretario general, son condenados a muerte. El protagonista deberá cumplir cadena perpetua, pero, desde su exilio francés, en 1965, rememora la muerte de Stalin, la revisión del proceso de Praga y su encuentro accidental con Kohutek, uno de sus verdugos, después encarcelado también. Un año más tarde empieza a escribir un libro autobiográfico sobre todos esos acontecimientos. En 1968 pretende publicarlo en Checoslovaquia, pero cuando regresa a Praga esta es invadida por los tanques soviéticos, que ponen fin a un breve paréntesis de libertad. El protagonista observa estos hechos. Unos jóvenes escriben en un muro: “Lenin, despierta: se han vuelto locos”. 🍌

130 minutos A color

Guión Jorge Semprún, según el libro de Artur y Lise London

Fotografía Raúl Coutard

Música William Sivel

Protagonizan Gérard Yves Montand

Lise London Simone Signoret

Smola Michel Vitold

Jean Antoine Vitez

FUENTE: RIAMBAU, Esteve (2007). *De héroes y traidores. El cine de Costa-Gavras*. México: UdeG.

Mis villanos favoritos:

los políticos en el cine mexicano*



FRANCISCO
REVELES VÁZQUEZ

Profesor de tiempo completo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

No soy un experto en cine, pero me atrevo a decir que la política no ha sido bien filmada en nuestro país, ni durante el régimen autoritario, ni en el proceso de democratización que vivimos recientemente. Si esto era explicable antaño por la censura, en la actualidad resulta inexplicable que apenas unas cuantas películas aborden problemas de la relación gobernantes y gobernados. Proceso central de nuestra vida desde los más recientes treinta años, ninguno de los acontecimientos claves del cambio político aparece en la filmografía nacional. Son contados los largometrajes (de ficción, no documentales) que se centran en cuestiones políticas, pero ninguno alude directamente a personajes e instituciones de nuestra vida cotidiana. Cuando lo hacen, la percepción de la política y de los políticos es negativa. Esto era notorio en los años setenta y ochenta, pero en los noventa y principios del siglo **xxi** incluso ese espíritu crítico decayó. El cine no ha dado testimonio de las transformaciones políticas de nuestro país, justo cuando más puntos de vista se necesitan para identificar problemas, corregir errores y aportar ideas.

EL CINE POLÍTICO SURTIÓ DESPUÉS DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL de 1968, con el emblemático documental *El grito* (Leobardo López Aretche, México, 1968). Posteriormente, en los años setenta hubo una importante cantidad de cintas de ficción que cuestionaban el orden establecido. Se les conoce como “de protesta”, pues denuncian la actitud represiva del gobierno ante una presunta organización social anti-régimen (primero *Bandera Rota* [Gabriel Retes, México, 1978] y después *Bajo la metralla* [Felipe Cazals, México, 1982]), la fragilidad del sistema judicial para castigar la delincuencia (*Cadena perpetua* [Arturo Ripstein, México, 1978]), la intolerancia

de 1968, con el emblemático documental *El grito* (Leobardo López Aretche, México, 1968). Posteriormente, en los años setenta hubo una importante cantidad de cintas de ficción que cuestionaban el orden establecido. Se les conoce como “de protesta”, pues denuncian la actitud represiva del gobierno ante una presunta organización social anti-régimen (primero *Bandera Rota* [Gabriel Retes, México, 1978] y después *Bajo la metralla* [Felipe Cazals, México, 1982]), la fragilidad del sistema judicial para castigar la delincuencia (*Cadena perpetua* [Arturo Ripstein, México, 1978]), la intolerancia

* Agradezco mucho los ilustrativos comentarios de Juan Felipe Leal y Fernández, erudito del cine mexicano, a una versión anterior de este texto.





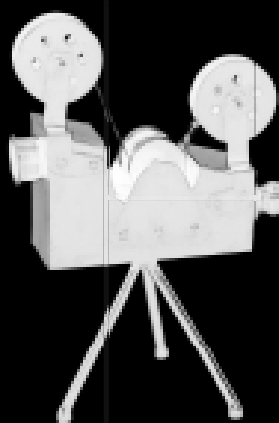
EL APANDO (1976)

hacia la diversidad ideológica (*Canoa* [Felipe Cazals, México, 1975]) y la pasividad del gobierno ante un problema social (*El año de la peste* [Felipe Cazals, México, 1978]). Hacia el final de la década, *El año de la peste* denunció la capacidad de manipulación del gobierno, pero al mismo tiempo su inoperancia ante una contingencia social de grandes dimensiones. Un caso excepcional fue *Días difíciles* (Alejandro Pelayo Rangel, México, 1987), cinta que narra el intento de un golpe de Estado del ejército contra el presidente de la República, quien resulta el líder más honesto e intachable capaz de resolver (incluso) ese problema.

EL POLÍTICO COMO PERSONAJE TUVO POCAS APARICIONES. En un tono severo, *Playa Azul* (Alfredo Joskowicz, México, 1991) proyecta la caída de un político enriquecido por su cargo, centrándose en sus conflictos familiares. En *El extensionista* (Juan Fernando Pérez Gavilán, México, 1991) y *Las poquianchis* (Felipe Cazals, México, 1976) se plasma la red de corrupción entre políticos locales y municipales para sojuzgar a campesinos o tolerar la prostitución. En tono de comedia, los políticos también fueron filmados en *Calzonzin Inspector* (Alfonso Arau, México, 1973), *Las fuerzas vivas* (Luis Alcoriza, México, 1975), y *Ante el cadáver de un líder* (Alejandro Galindo, México, 1973). El modelo de estas cintas es básicamente las historietas de *Rius*. Años después, *La ley de Herodes* (Luis Estrada, México, 1999) y *El infierno* (Luis Estrada, México, 2010) recuperaron con eficacia no pocos de estos personajes.

NO POCAS DE LAS CINTAS DE TEMA POLICÍACO mostraban la corrupción de la policía y la inoperancia de las leyes: *Llámenme Mike* (Alfredo Gurrola, México, 1979), *El complot mongol* (Antonio Eceiza, México, 1978), *Los albañiles*¹ (Jorge Fons, México, 1976) y la saga del detective mexicano Héctor Belascoarán Shayne (el entrañable personaje de Paco Ignacio Taibo II): *Días de combate* (Alfredo Gurrola, México, 1979), *Cosa fácil* (Alfredo Gurrola,

¹ Aunque ciertamente *Los albañiles* es mucho más que una película policiaca.



*El cine no ha dado
testimonio de las
transformaciones
políticas de nuestro
país, justo cuando
más puntos de
vista se necesitan
para identificar
problemas, corregir
errores y aportar
ideas*

México, 1979), *Algunas nubes (Herencia maldita)* (Carlos García Agraz, México, 1988) (las tres con dos versiones cada una, aquí me refiero a las primeras versiones) y *Amorosos fantasmas* (Carlos García Agraz, México, 1994). En *El apando* (México, 1975), Felipe Cazals, con base en una novela de José Revueltas, plasma la podredumbre espiritual y material de Lecumberri, símbolo del sistema carcelario de la época.

EN LOS AÑOS OCHENTA EL CINE DE PROTESTA PERDIÓ FUERZA. La crisis económica y la reducción del presupuesto estatal afectaron al cine. El número de cintas se redujo y realizadores y productores apostaron a lo seguro: nada de política o temáticas existenciales, mejor comedias, historias de amor o juveniles, con final feliz, y principalmente películas de “ficheras” (prolífico cine porno de lo más ligero, insulso y mal hecho).

POCOS DIRECTORES PRESTARON ATENCIÓN a la transformación política desde 1988, año clave de la política nacional. En *El bulto* (México, 1991), Gabriel Retes expresó el sabor amargo del cambio a partir de la comparación entre los años setenta y noventa. *Rojo amanecer* (Jorge Fons, México, 1989) fue una película que puso en evidencia la debilidad del cine político en muchos sentidos. Las dificultades de realización, la falta de presupuesto y las complicaciones para su distribución la afectaron, sin duda, pero no más que a cualquier otra. Los censores se encargaron de retrasar su exhibición y de impedir la identificación del ejército como responsable de la matanza estudiantil de 1968. Ninguna cinta de ficción reivindica la revitalización de la acción social que se gestó a partir del movimiento estudiantil.

EN 1990, DESPUÉS DE TREINTA AÑOS DE SER REALIZADA, *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, México, 1960) apareció en cartelera. Con base en la novela homónima de Martín Luis Guzmán (quien se basó en hechos reales), la cinta fue “enlatada” porque afectaba la imagen de uno de los caudillos de la revolución, el general Álvaro Obregón, aludido como responsable del asesinato de uno de los aspirantes a sucederlo en la presidencia. Incluso el mejor y más ignominioso ejemplo de la censura priísta tuvo dificultades para llegar a las salas de cine en el sexenio de Carlos Salinas.

PASARON MUCHOS AÑOS PARA QUE EL CELULOIDE EXPRESARA una crítica actualizada de la situación política. *La ley de Herodes* es una película redonda que versa sobre el más conspicuo político priísta:





tradicional, nacionalista, leal, hacedor y seguidor de reglas escritas y “no escritas”, autoritario ante los débiles y sumiso ante sus jefes. Pero la censura (o autocensura) impidió que el realizador identificara al PRI como el partido al que pertenece el presidente municipal de un pueblo igualmente no identificado. Aunque pudiera parecer increíble, esta película tuvo dificultades para ser proyectada. Fue tal el escándalo que provocó el intento de censura que todo terminó con la renuncia del director del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y la exhibición de la cinta.

EL DIRECTOR LUIS ESTRADA REALIZÓ OTRAS DOS PELÍCULAS de corte político: *Un mundo maravilloso* (México, 2006) y *El infierno* (México, 2010). En un país con un gobierno conservador y neoliberal, Juan Pérez, protagonista interpretado por Damián Alcázar, es un pordiosero suicida erigido en héroe social gracias al poder de los medios de comunicación, a los cuales no únicamente se les ve como tales, sino como actores políticos de gran relevancia. Pero ninguna película retrata la imagen de la política y los políticos que muchos ciudadanos tienen como *El infierno*. Con toda intención, los políticos son vistos aquí como demagogos al servicio de los intereses de los narcotraficantes. Incluso al final es un *narco* quien ejerce el poder directamente como presidente municipal. La policía, el ejército y la iglesia católica están coludidos para proteger a los poderosos. Los ciudadanos no tienen más opción que formar parte de la delincuencia, cerrar los ojos o voltear para otro lado, ser cómplices del horror; con temor, sí, pero aceptándolo como parte de la vida diaria, del infierno en la tierra, como dice el *Cochiloco* en la trama.

EL PERSONAJE PRINCIPAL DE LA LEY DE HERODES REFLEJA con tino un lugar común: la perversidad de los políticos. Al inicio es un hombre honesto, de limpios ideales y buenas intenciones. Pero conforme se codea con el resto de los políticos y se inserta en “el sistema”,



pierde sus cualidades para ser “igual que todos” so pena de perder su poder. No hay una película mexicana reciente donde un político (un gobernante, legislador o funcionario, pues algunos policías se salvan) aparezca como honesto, serio, responsable, bondadoso o franco. Actúan entre sombras y mueven los hilos de tal forma que siempre salen ganando (por ejemplo en *Conejo en la luna* [Jorge Ramírez Suárez, México-Reino Unido, 2004] o en *Fibra óptica* [Francisco Athié, México, 1997]).

EL ASESINATO DE LUIS DONALDO COLOSIO, candidato presidencial priísta en 1994, fue llevado a la pantalla en una producción de bajo presupuesto, con destacados actores, pero escasa calidad argumentativa y de realización: *Maten al candidato* (Gilberto Martínez Solares y Adolfo Martínez Solares, 1998). En 2005 se exhibió *Magnicidio, complot en Lomas Taurinas* (Miguel Marte, México, 2002), que según sus realizadores fue bloqueada y solo cumplió una semana en cartelera. *Pachito Rex, me voy pero no del todo* (Fabián Hofman, México, 2001) es una cinta que sí alude al PRI y al asesinato de Colosio. Cargada de ficción, llegó a ser una visión ácida y mordaz del priísmo, con excelentes actuaciones y buena realización. El problema fue su formato digital, que limitó su exposición ante un público masivo. La rebelión indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional no había sido motivo de largometraje alguno hasta que en 2009 se proyectó *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, México, 2009), que retrata la vida de las comunidades indígenas zapatistas. Antes solamente había referencias colaterales al tema en algunas cintas (*¿De qué lado estás?* [Eva López Sánchez, España-México-Alemania, 2002], *El violín*, [Fco. Vargas Quevedo, México, 2006]).

LA ALTERNANCIA EN LA INSTITUCIÓN PRESIDENCIAL implicó el debilitamiento del PRI y el fortalecimiento del PAN y del PRD. Estos sucesos no aparecen en el cine nacional. Salvo como lejanas referencias contextuales, hechos tan importantes no han sido recuperados por nuestro cine, para diversión y (¿por qué no?) reflexión de un público que los ha vivido en carne propia. Ni siquiera el sabor amargo del lento y tortuoso cambio político ha sido expresado de nuevo como en *El bulto*. Personajes como Carlos Salinas, Ernesto Zedillo, Vicente Fox, Diego Fernández, Cuauhtémoc Cárdenas o Andrés Manuel López Obrador han sido intérpretes centrales de películas de no ficción (*¿Quién es el señor López?* [Luis Mandoki, México, 2005]). Pero estos trabajos son testimoniales y parciales, por lo que su público generalmente ha sido reducido (la excepción es el documental *Fraude 2006* [Luis Mandoki, México, 2007], sobre el conflicto poselectoral de la elección



presidencial). *Arráncame la vida* (Roberto Sneider, México, 2008) es otra excepción. La trama se centra en la esposa de un cacique militar, aspirante a la presidencia de la república. Hay un esbozo de la historia política del México posrevolucionario, donde se habla del partido y se traslucen las prácticas autoritarias de la “familia revolucionaria”.

EN 2010, CON MOTIVO DEL BICENTENARIO de la Independencia, el Imcine produjo seis filmes: *El atentado* (Jorge Fons, México), *Revolución* (varios directores), *El infierno*, *Chicogrande* (Felipe Cazals, México), *el Baile de San Juan* (Francisco Athié, México-Francia-Alemania-España) e *Hidalgo, la historia jamás contada* (Antonio Serrano, México). Las de corte estrictamente histórico fueron menos maniqueístas que las del cine mexicano clásico. El mejor ejemplo es el del cura Hidalgo, retratado como ser humano y no como héroe de “estampita” escolar.

LAS CINTAS COMERCIALES CON ORIENTACIÓN MILITANTE de los últimos años son: *¿De qué lado estas?*, *El violín* y *Voces inocentes*² (Luis Mandoki, México-Estados Unidos-Puerto Rico, 2004), *Cementerio de papel* (Mario Hernández, México, 2007), *El traspatio/the backyard* (Carlos Carrera, México, 2009), *Corazón del tiempo*, y *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, México, 2010). La “guerra sucia” hacia la disidencia de izquierda en los años setenta fue representada en *Cementerio de papel*, película de Mario Hernández basada en la novela homónima de Fritz Glockner. La apertura de los expedientes oficiales y la creación de una instancia gubernamental para, supuestamente, castigar los crímenes de Estado del pasado dio lugar a estas estupendas obras. En la cinta incluso actúa Rosario Ibarra de Piedra, destacada activista en pro de la reaparición de los desaparecidos y la libertad de los presos políticos. Es, además, la primera vez que la Suprema Corte de Justicia de la Nación es descalificada en pantalla grande (“está controlada por la derecha”, dice uno de los personajes).

EL SISTEMA DE JUSTICIA FUE CUESTIONADO al mismo tiempo que el PAN en *El traspatio/the backyard*, cinta sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Esta es la única película en la que el panismo es retratado de manera directa y desde una perspectiva crítica. El sistema de justicia sigue siendo el más cuestionado por los filmes nacionales (y algunos extranjeros como *Tráfico* [Steven Soderbergh, Alemania-Estados Unidos, 2000], *Hombre en llamas* [Tony Scott, Estados Unidos-Reino Unido, 2004] y *Al límite del terror* [Zev Berman, México-Estados Unidos, 2007]). Pero normalmente lo que aparece en pantalla es el retrato hablado de un sistema ineficaz que sigue vigente (pese al cambio político). *Bala mordida* (Diego Muñoz, México, 2009) desmenuza los mecanismos de control y



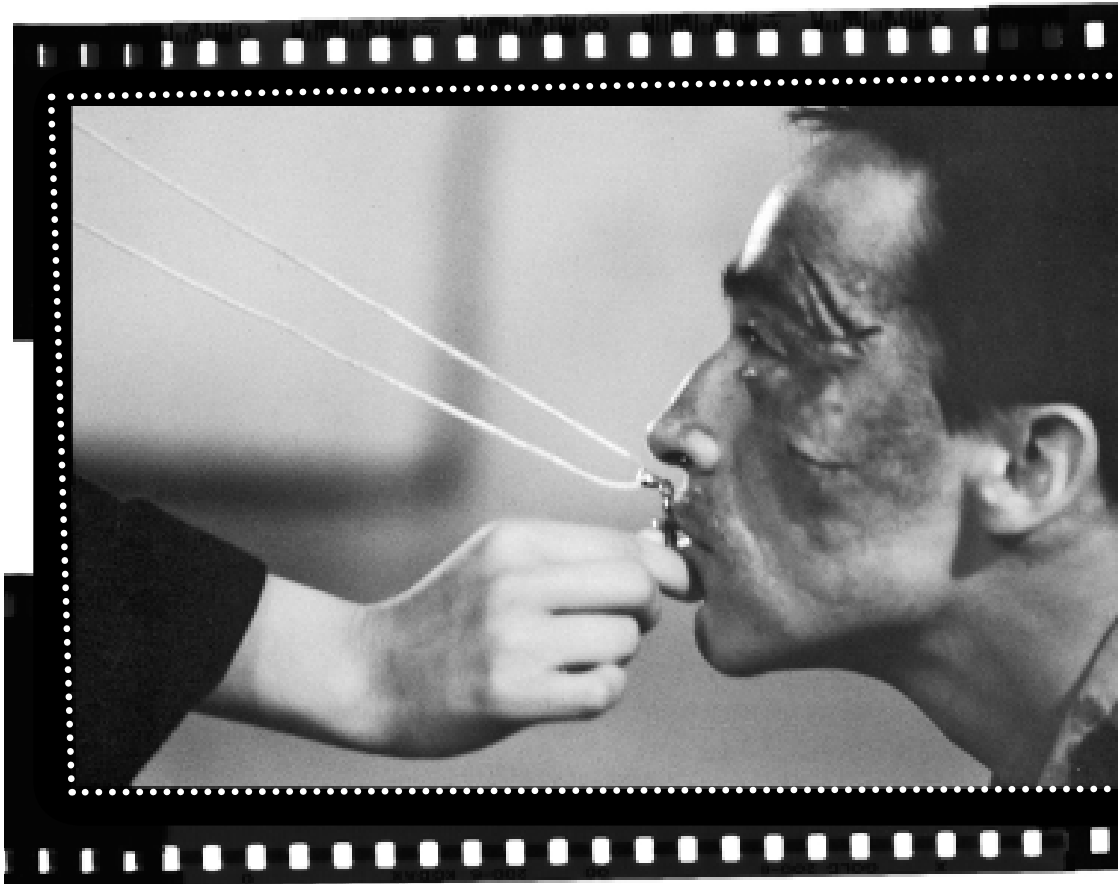
NOSOTROS LOS POBRES (1948)

*Dan ganas de
ver a los próceres,
a los defensores
de la nación, a
los gobernantes
y legisladores en
pantalla gigante,
tal vez de ese modo,
como ficción, sean
más creíbles*

² No debe dejar de mencionarse el largo en tono semidocumental *Digna, hasta el último aliento*, que filmó Felipe Cazals en 2004 sobre la vida y el deceso de Digna Ochoa, una defensora de los derechos humanos asesinada por su activismo político.

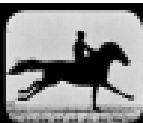
El cine nacional no ha echado mano de los héroes y los villanos que abundan en la política. Más bien, para ser exactos, los realizadores han usado a los políticos como villanos favoritos

LOLO (1993)



la corrupción rampante en la policía mexicana. *Miss bala* (Gerardo Naranjo, México, 2011), la colusión entre la policía y el narcotráfico, como en *El infierno*. En tono de comedia, la hilarante *Pastorela* (Emilio Portes, México, 2011) expone la ineptitud del sistema judicial para resolver el asesinato de un alto mando.

EL MEJOR EJEMPLO DE UNA CRUDA EXPOSICIÓN de dicho sistema es *Ciudades Oscuras* (Fernando Sariñana, México, 2002), que retrata a policías judiciales coludidos con delincuentes capaces de matar y matarse entre sí por una mujer. Algo similar se ve en *Fuera del cielo* (Javier Fox Patrón, México, 2006) y, en clave tragicómica, en *Nicotina* (Hugo Rodríguez, México-Argentina-España, 2003). La misma percepción se expresa en *Todo el poder* (Fernando Sariñana, México, 1999), en la que se destaca la solución individualista que adopta el personaje central (interpretado con solvencia por Demián Bichir) para enfrentar la impunidad de policías-asaltantes-secuestradores. Una solución en la que no cuentan ni las nuevas instituciones, ni las nuevas leyes, ni los nuevos actores políticos, pues ninguno puede enfrentar la delincuencia organizada o la violencia policiaca. La misma idea tienen los personajes de *En el país de no pasa nada* (Maricar-men de Lara, México, 2000). En *La zona* (Rodrigo Plá, España-Argentina-México, 2007), los protagonistas, un ladrón adolescente pobre y un policía honesto, deben actuar conforme a su decisión individual. Paradójicamente, ambos terminan liquidados por los prejuicios de un núcleo social pudiente dispuesto a



hacerse justicia con su propia mano.³ *El infierno*, de igual modo, concluye con una salida sumamente riesgosa: el héroe se hace justicia por su cuenta y asesina al presidente municipal (el *narco* mayor), su esposa, el cura, el jefe de la policía y guaruras que los acompañan, en plena celebración del bicentenario de la Independencia. ¿Esa es la única salida para la sociedad? En una democracia no, por supuesto.

FUERA DE ESTAS REFERENCIAS (la mayoría generales), el cine nacional no ha echado mano de los héroes y los villanos que abundan en la política. Más bien, para ser exactos, los realizadores han usado a los políticos como villanos favoritos y reproducido una visión negativa de la política. Si esto era explicable en el pasado, hoy por lo menos debería haber nuevos villanos (los *narcos* comienzan a serlo) y nuevas tramas. Sucesos por demás interesantes como el proceso de concertación entre las distintas fuerzas políticas para empujar la democratización o la participación ciudadana en sus distintas expresiones, no han sido llevados al cine: ningún movimiento social ha sido reivindicado en las historias más importantes del celuloide nacional, y ni siquiera a los movimientos cívicos electorales se les ha dado el espacio que podrían tener.

ES PROBABLE QUE LA FALTA DE ATENCIÓN de los que hacen nuestro cine hacia la realidad política se deba, simplemente, a que los resultados del cambio son tan insatisfactorios que no merecen ser proyectados en pantalla grande. Pero a veces dan ganas de ver a los próceres, a los defensores de la nación, a los gobernantes y legisladores en pantalla gigante, en formato digital y sonido THX. Tal vez de ese modo, como ficción, sean más creíbles y más fáciles de entender de lo que en verdad son. 🍂

3 En los últimos años también se han elaborado filmes de corte histórico con nuevas interpretaciones sobre pasajes relevantes de la historia nacional o la vida de sus personajes: *Retorno a Aztlán* (Juan Mora Catlett, México, 1991) sobre la fundación del Imperio Azteca; *Cabeza de vaca* (Nicolás Echevarría, México-España-Estados Unidos-Reino Unido, 1991) y *La otra conquista* (Salvador Carrasco, México, 1998) acerca de la colonización española; *El cometa* (José Buil/Marisa Sistach, México-Francia-España, 1999), respecto a la revolución; *Gertrudis* (Ernesto Medina, México, 1992) sobre Gertrudis Bocanegra; *Su alteza serenísima* (Felipe Cazals, México, 2000) sobre Antonio López de Santa Anna; la telenovelesca *Zapata, el sueño del hombre* (Alfonso Arau, México, 2004), acerca de Emiliano Zapata.



LOS OLVIDADOS (1950)



Los olvidados

LUIS BUÑUEL, 1950

La trama sigue los destinos cruzados de Pedro, miembro de una banda callejera, que vive con su madre que no lo quiere y un amigo curtido en las calles, *El Jaibo*, quien al inicio de la película ha escapado del reformatorio. *El Jaibo* se pone al frente de su antigua banda, especializada en robar a mendigos, y mata a Julián, el delator que lo mandó a la cárcel. Tras presenciar el asesinato, Pedro se esfuerza por reformarse y llevar una vida honrada, pero *El Jaibo* lo acosa en sueños, en su trabajo, en su casa (seduciendo a su madre, una mujer todavía joven), e incluso en el reformatorio progresista donde ingresa por un robo cometido por su amigo. Al final de la película, *El Jaibo* asesina a Pedro por denunciarlos y la policía mata a tiros al criminal. De madrugada, *Meche*, amiga de Pedro, y su abuelo, tiran el cadáver a un vertedero para evitarse problemas; ese terrible detalle se basa en un incidente real, al igual que gran parte de la película.

En *Los olvidados*, Buñuel entrelaza las historias de nueve protagonistas y una larga serie de secundarios que se pasan la vida traicionándose, malinterpretándose y engañándose unos a otros. El filme retrata los problemas de todo un país mediante un ejemplo extremo y critica los fracasos de un gobierno con intenciones reformistas. 🍂

- 110 minutos** Blanco y negro
- Guión** Luis Buñuel
Luis Alcoriza
Julio Alejandro
Juan Larrea
José de Jesús Aceves
- Fotografía** Gabriel Figueroa
- Música** Rodolfo Halffter
- Protagonizan** *El Jaibo*
Roberto Cobo
- Pedro*
Alfonso Mejía
- Madre de Pedro*
Estela Inda
- Don Carmelo*
Miguel Inclán
- Meche*
Alma Delia Fuentes

FUENTE: KROHN, Bill y Paul DUNCAN (2005). *Luis Buñuel. Filmografía completa*. Madrid: Taschen.

Metáforas socio-políticas y ganas de comer carne humana



CARLOS SILVA

Investigador del Instituto de
Investigaciones Jurídicas-UNAM.

El cine clase B reclama su lugar entre los interesantes textos sobre cine y política con uno de sus géneros más populares (y posiblemente por ello menos valorado): el cine de terror. Para dejar en claro su compromiso con la segunda letra del alfabeto no recurre a sus versiones góticas y románticas, con castillos, vestidos de época y algo de relumbré literario, sino que apuesta por el *gore* y el subgénero de zombis. Su principal representante, la película creadora de la noción de zombi en el estereotipo fílmico y la cultura popular: *La noche de los muertos vivientes* (George Romero, EUA, 1968).

EL TERROR, EN PELÍCULAS u otras manifestaciones artísticas, suele condensar y en alguna medida exorcizar miedos básicos: a la muerte, la enfermedad, la soledad y el fin de los afectos, a la crisis y destrucción de una comunidad, la invasión, al otro, al distinto. Todos ellos se mezclan en la sencilla fórmula que crearon Romero y su equipo de filmación en las afueras de Pittsburgh a fines de los años sesenta. No hay que dar por hecho que se conoce o recuerda el argumento: dos hermanos, Barbara y Johnny, llegan a un cementerio para visitar la tumba de su padre. Sorpresivamente un hombre ataca a Barbara y parece matar a Johnny. Barbara huye del extraño de rostro cadavérico y movimientos tambaleantes hasta llegar a una casa de campo. Se encuentra con Ben, quien también está escapando de otros muertos vivientes que comienzan a rodear la casa, ambos se encierran para protegerse. En la casa hay además dos parejas, una joven y otra adulta, esta última tiene una hija de aproximadamente once años que descansa herida porque ha sido mordida por uno de “ellos”. Vía radio y televisión se informa que las personas recientemente muertas están levantándose y atacando a los vivos para comer su carne (además, dicen los medios, solo un disparo o un fuerte golpe en la cabeza los detiene). Ben entra en conflicto con Harry, el hombre de la pareja adulta, por el liderazgo en la casa. En un fracasado intento de escape muere la pareja joven al explotar





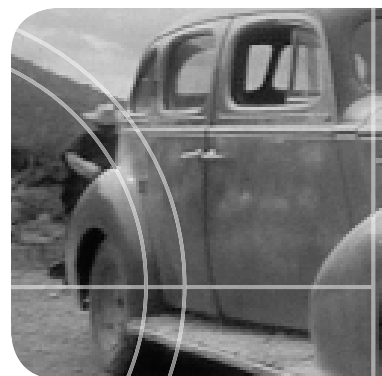
EL ÁNGEL EXTERMINADOR (1962)

La noche de los muertos vivientes, en un contexto social y político distinto al de la posguerra, recibió miradas más cercanas a la crítica social y al desencanto

una camioneta. Al ver a su hermano convertido en muerto viviente, Barbara es arrastrada y atacada por ellos. Ben dispara y mata a Harry, luego de que este último intenta quitarle su arma. La niña se transforma en muerta viviente y mata a su madre. Ben escapa del ataque de la niña y logra refugiarse en el sótano. Al amanecer, Ben sale del sótano al escuchar ladridos y disparos. Al asomarse por una ventana, un miembro de una patrulla de pobladores y autoridades le dispara en la frente tras confundirlo, supuestamente, con un zombi. Lo sacan de la casa sujetándolo con ganchos para colgar carne y lo apilan con otros cadáveres de muertos vivientes a los que al final prenden fuego.

DESOLADORA DESDE LA PRIMERA HASTA LA ÚLTIMA ESCENA, inexorable como la muerte que avanza lentamente, pero siempre llega a su destino. Nada es explícitamente político en las acciones y los diálogos, pero es posible encontrar elementos para una lectura socio-política a riesgo de una acusación de intelectualizar donde solo hay ganas de asustar (bien logradas) y vísceras expuestas (bien expuestas).

UNA INVASIÓN DE ZOMBIS o de cualquier agente externo que atentara contra el “modo de vida americano”, solía ser considerado como una versión más del miedo al comunismo, miedo muy visitado por películas de ciencia ficción y terror de la década de los cincuenta (una de las mejores, *La invasión de los usurpadores de cuerpos*, Don Siegel, EUA, 1956). Pero *La noche de los muertos vivientes*, en un contexto social y político distinto al de la posguerra, recibió miradas más cercanas a la crítica social y al desencanto con el así llamado *establishment*, que comenzaban a cobrar cada vez mayor fuerza. Un recorrido básico por esas lecturas y metáforas pasa por reconocer aspectos originales de la propuesta de Romero (sin descalificar la existencia de distintos antecedentes): a) los zombis son un monstruo cercano, más propio de una amenaza interna que externa, y de límites poco claros con relación a *nosotros*; b) la familia es presentada más como un factor de egoísmo y aislamiento que de solidaridad; c) se instala una atmósfera de violencia cuya única respuesta es una violencia equivalente, la respuesta a la amenaza es una nueva amenaza; d) el temor al zombi se enlaza y superpone a otros prejuicios y odios sociales, en particular el racismo; y e) el autoritarismo es su inevitable reverso, lo cual, abstracción mediante, llama la atención sobre la respuesta que da una sociedad ante aquello que define como una alteridad amenazante. Ese *otro* que al ser



LA LEY DE HERODES (1999)

excluido de todo pacto social o político, puede ser exterminado al amparo de la legitimidad.

ELLOS SOMOS NOSOTROS

A DIFERENCIA DE OTROS MONSTRUOS O ALIENÍGENAS, los muertos vivos son una otredad cercana: personas comunes y corrientes, de todas las edades y niveles sociales; son (o han sido) hermanos, hijas, padres. El horror que provocan es del orden de lo siniestro (el *unheimlich* de Freud), donde en lo más natural y familiar hay también algo oculto, tenebroso. Son un *ellos* que se distingue, y a la vez no se distingue, del *nosotros*, y jugar con esa frontera es un rasgo presente en la versión original de Romero. Marcar y a la vez anular diferencias entre muertos vivos y humanos también se aprecia con claridad en la continuación de 1978 *El amanecer de los muertos vivos* (George Romero, EUA), en el *remake* de los noventa *La noche de los muertos vivos* (Tom Savini, EUA, 1990) o en las películas más recientes que tienen clara conexión con la idea original de Romero como *Exterminio* (Danny Boyle, Reino Unido, 2002) o *El amanecer de los muertos* (Zack Snyder, EUA, 2004). La humanización de los muertos vivos y la deshumanización de las respuestas individuales y colectivas a la paranoia desatada, abren el camino para que circulen distintos apuntes sobre la violencia, la expansión del miedo, la construcción de un enemigo y las soluciones autoritarias.

LA FAMILIA YA NO ES LO QUE ERA

OTRO RASGO ORIGINAL DE LA PELÍCULA de Romero es su mirada desoladora sobre la familia y comunidad. Es frecuente que las películas de terror pongan en juego amenazas a valores individuales y colectivos que finalmente se ven fortalecidos, recuperados o reequilibrados de forma positiva. Los personajes con una “moral sana” llegan vivos a los créditos (o se sacrifican por otros), parejas o relaciones filiales refuerzan sus vínculos, las comunidades recuperan la confianza y solidaridad. El horror encuentra así una llave para ser conjurado: integridad, amor, familia, comunidad. Educación sentimental conservadora y hemoglobina: una mezcla que no tiene lugar en *La noche de los muertos vivos*. En lugar de la familia nuclear burguesa que se abraza luego de superar todos los espantos, lo que encontramos es una hija que se come una buena parte del brazo de su padre y mata a su madre clavándole una y otra vez una paleta





de jardinería. La familia patriarcal tradicional no se ve fortalecida y, de vez en cuando, dependiendo del caso, una hija o hijo verá estas escenas sin poder ocultar una sonrisa. Tampoco la colaboración o la solidaridad espontánea entre los distintos personajes (con rasgos y edades diversas) logra ser una respuesta. Mientras afuera de la casa amenazan los zombis, puertas adentro se instala el egoísmo y el conflicto. De los seis habitantes de la casa que mueren, solo dos perecen por ataques directos de muertos vivos. La violencia prolifera.

UN MUNDO VIOLENTO

LOS AÑOS DE FILMACIÓN Y ESTRENO, 1967 Y 1968, de *La noche de los muertos vivos*, son los mismos de la consolidación de los movimientos de protesta contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos. La violencia y actos de brutalidad cometidos en la guerra, en particular por parte de las tropas norteamericanas, comienzan a ser conocidos por grupos cada vez más grandes de la población. A su vez, importantes manifestaciones de protesta contra la guerra, por ejemplo las que se realizan alrededor de la convención demócrata en Chicago en agosto de 1968, son reprimidas y se convierten en símbolos del abuso de poder del Estado y las fuerzas policiales. Para su estreno en octubre de 1968, la atmósfera de desesperación y angustia que trasmite la película, la ausencia de alternativas a la violencia y al canibalismo desatado, son vistos como reflejo del horror de la guerra de Vietnam y del clima de pesimismo y desencanto que empezaba a dominar a un país históricamente proclive a la exaltación patriótica. *La noche de los muertos vivos* pone en escena la violencia como respuesta a la violencia y señala a los medios de comunicación masiva como un instrumento legitimador. Es en la radio donde se aconseja “un disparo en la cabeza” para acabar con los zombis (o en televisión, en una entrevista con un *sheriff* a cargo de una patrulla que los caza, como ocurre en *El amanecer de los muertos*). En *Exterminio* un mensaje radial brinda la ubicación de un supuesto refugio, pero al llegar los personajes encuentran que solo existe otro mundo de violencia y terror impuesto por los militares a cargo: el infierno intramuros.

ODIO RACIAL

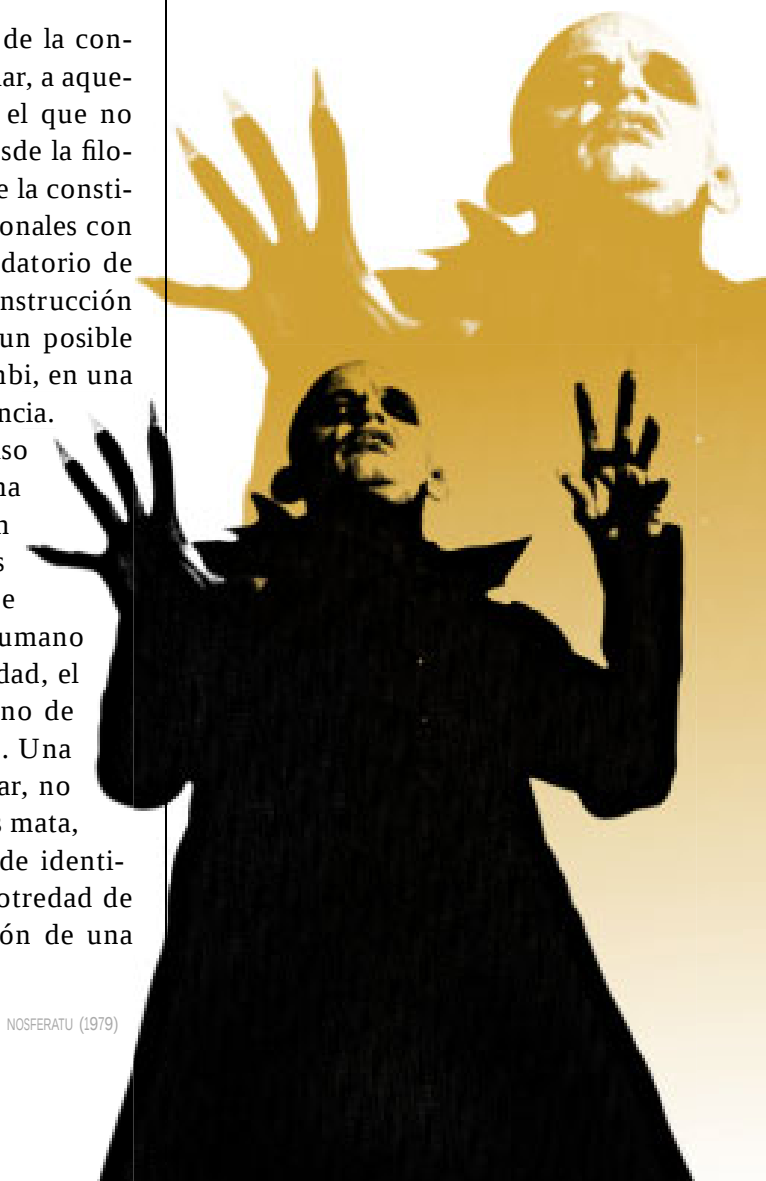
EL LENTE POLÍTICO MÁS CERTERO PARA REFERIRSE al intertexto que presenta *La noche de los muertos vivos* es el del racismo. Al argumento central

de la película hay que agregar un detalle: Ben, el protagonista, es de raza negra. El año del estreno de la película es también el del asesinato de Martin Luther King. Son los últimos años del Movimiento por los Derechos Civiles, y un protagonista de raza negra en una película donde el resto de los actores es caucásico resulta llamativo y, dado el contexto, era una declaración política aunque no se quisiera. La escena final es clave. El grupo de pobladores rurales y autoridades locales que llegan en camioneta y a pie cazando muertos vivientes recuerda a las patrullas de racistas sureños responsables del linchamiento de cientos de hombres y mujeres de raza negra desde finales del siglo XIX y durante gran parte del siglo XX. Cuando Ben se asoma por la ventana, el líder de la patrulla ordena a uno de sus hombres (en el último diálogo de la película): “Dale en la cabeza, justo en medio de los ojos. ¡Buen tiro! Está muerto. Vayan a traerlo. Uno más para el fuego.” En los cuadros finales, donde también aparecen los créditos de la película, se muestra cómo Ben es trasladado de la casa hasta la hoguera, y Romero decide narrarlo a través de fotografías granuladas que dan un aire documental y *realista* a la acción (nos deja en claro que se trata de nuestra violencia). Parecen fotos propias de la nota roja de un periódico, de un asesinato o del saldo violento de la respuesta a un disturbio racial, como los muchos que se vivieron en distintas ciudades de los Estados Unidos a lo largo de la década de 1960.

LOS EXCLUIDOS DE LA SOCIEDAD

LOS MUERTOS VIVIENTES PUEDEN REPRESENTAR a los excluidos de la conformación política y social de un *nosotros*. En particular, a aquellos que se definen como un peligro extremo para el que no cabe otra respuesta que su control o exterminio. Desde la filosofía política sabemos que el miedo ha sido motor de la constitución de contratos sociales y de respuestas institucionales con las que el hombre busca protegerse del carácter predatorio de sus semejantes. Pero, a la vez que impulso para la construcción de reglas de convivencia compartidas, el miedo es un posible disparador del autoritarismo y de la opresión. El zombi, en una de sus metáforas posibles, nos recuerda esta advertencia. La deshumanización suprime toda regla y compromiso moral que se tiene con un igual. El principal problema detrás de la segregación, el odio y las masacres, no son sociedades carentes de solidaridad o compromisos morales con sus semejantes, sino el alcance de los que caben en dicho grupo. No existe una esencia de lo humano que nos conduzca de manera ineludible a la solidaridad, el reconocimiento o no de otro ser humano como “uno de nosotros”; es una resultante histórica, es contingente. Una vez que los muertos vivientes son el *otro* a exterminar, no se duda, se les identifica muy superficialmente y se les mata, no generan preguntas ni remordimientos, carecen de identidad, no se les entierra. La muerte de Ben enlaza la otredad de los muertos vivientes con los prejuicios y la opresión de una

Vivimos en una sociedad donde un apilamiento de cadáveres nos es indiferente, y no se hacen preguntas al respecto porque no son “uno de nosotros”



NOSFERATU (1979)



sociedad racista: un hombre negro muerto es “uno más” que puede ocupar un lugar en la hoguera. En el *remake* de 1990 el personaje de Barbara, que en esa versión sobrevive, observa cómo las patrullas de pobladores rurales cuelgan de los árboles a los muertos vivos, igual que en un linchamiento, y se divierten disparándoles. El guión le hace decir, por si alguien en la sala no prestaba mucha atención: “Somos como ellos”.

LAS CONTINUACIONES AL ORIGINAL DE 1968 que realiza el propio Romero, o las demás películas del subgénero (cada vez más y más numerosas), permiten multiplicar las referencias y conexiones posibles de los zombis con todo tipo de comportamiento social, con la política o la cultura contemporáneas. Se puede hablar de zombis, capitalismo y sociedad de consumo, si se toma como referencia *El amanecer de los muertos vivos* ambientada en un centro comercial (al igual que su *remake* de 2004); de zombis e imperialismo militar norteamericano si se toma como referencia el capítulo *Homecoming* de Joe Dante para la serie televisiva *Maestros del Horror*, donde los soldados fallecidos en la guerra de Irak salen de sus tumbas (aunque son zombis tan cívicos que quieren derrocar al presidente mediante su voto, mientras que el público estaría a favor de que se lo mastiquen); o de los zombis y distintos aspectos de la vida moderna considerados tan unidimensionales como la ansiedad de los muertos vivos por comer carne humana, y la referencia podría ser la comedia inglesa *El desesperar de los muertos* (Edgar Wright, Reino Unido, 2004), que presenta a los zombis en situaciones donde parecen comportarse igual que asistentes a un concierto de rock, clientes desesperados en la barra de un pub o, una vez domesticados, buenos contrincantes en los videojuegos.

LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVOS luego de más de cuarenta años, parece mantener al menos en algunas escenas, un impacto sobre el espectador que va más allá de los sobresaltos propios del género. Una rara permanencia, ya que han pasado décadas desde aquel contexto de una sociedad históricamente marcada por el racismo y diversos conflictos violentos. O tal vez su actual impacto no tenga un gramo de rareza, porque han pasado los años pero la violencia, el racismo y la exclusión siguen a nuestro lado, apenas con algunos cambios de vestuario. De ser cierto que pobladores de pequeñas localidades forman patrullas para salir a controlar, y eventualmente cazar, a un *otro* que creen que los invade. O fuera cierto que viviéramos en una sociedad donde un apilamiento de cadáveres nos fuera indiferente, y no se hicieran preguntas porque no son “uno de nosotros”.

Si a partir de una amenaza real se construyera un “enemigo” donde se superponen arraigados prejuicios de clase, raza o religión. Si la respuesta a la violencia como respuesta diluyera las fronteras de la barbarie. Si fuera cierto lo anterior, tal vez estos comentarios sobre los zombis tendrían algún sentido y vigencia. Si no, hay que admitir que solo son malos e innecesarios intentos de justificar el gusto por películas donde los muertos se levantan, tienen hambre de carne fresca y vienen por nosotros. 🍷



El Conde Drácula en el cine

El vampiro tiene una matriz balcánica y campesina, procedente de la palabra húngara *vampir*. Se trata de una leyenda eslava y magiar. Cada sociedad europea modificó al vampiro para acomodarlo a su cultura local. A pesar de la variedad, el mito de Drácula, formalizado en 1897 con la novela de Bram Stoker, contribuyó a homogeneizar la diversidad vampírica.

El vampiro es un no-muerto que quiebra la dualidad vida-muerte del cristianismo. En él se funden las figuras infames del alma en pena y del demonio o de un emisario o servidor suyo. Los vampiros temen al crucifijo, los ahuyenta el agua bendita, pueden ser destruidos por una bala de plata bendita y se ocultan de la luz del sol (símbolo de la divinidad). El vampiro ofrece también un llamativo simbolismo sexual. Suele ser un personaje físicamente atractivo o por lo menos ejerce una extraña atracción/repulsión sobre sus víctimas, cuya fascinación se ve a veces reforzada a causa de su capacidad hipnótica. Con frecuencia es un aristócrata elegante y su actuación depredadora tiene lugar durante la noche, el momento privilegiado para el amor. Su rito consiste en un beso en el que sus largos caninos (símbolo fálico) penetran la piel de su víctima (preferentemente heterosexual), haciendo manar su sangre, como en un acto de desfloración. Las víctimas caen en un estado de languidez y sueño tras el beso, reminisciente del *post-coitum* y, cuando han probado varias veces esta caricia bucal, buscan con afán repetir la experiencia, abriendo ventanas o retirando crucifijos para facilitar la llegada del vampiro. La escena en que Drácula se abre una vena del pecho y empuja la cabeza de Mina Harker para que beba la sangre, evoca intensamente la iconografía de una felación. El mordisco del vampiro encarna el acto sexual impronunciable en contextos culturales puritanos. Drácula permite además una lectura sociopolítica si se toma al conde de los Cárpatos como un representante de la nobleza latifundista y agraria que explota y “chupa la sangre” a los campesinos. Su figura patriarcal y tiránica entra en colisión con los representantes de la cultura urbana, la ciencia, la modernidad posfeudal. 🍷

Algunas versiones de este clásico:

Nosferatu (1921), de Murnau.
Drácula (1931), de Tod Browning, con Bela Lugosi.
Vampyr (1931), de Carl Dreyer.
El vampiro (1957), de Fernando Méndez.
El baile de los vampiros (1967), de Polanski.
Nosferatu (1979), de Werner Herzog.
Drácula (1992), de Coppola.

FUENTE: GUBERN, Román (2002). *Máscaras de la ficción*. Madrid: Anagrama.



Justicieros, espías y extraterrestres: el imaginario social en el cine

El cine ha sido visto por algunos como algo pernicioso que distrae a la gente de la discusión de asuntos políticos. Así lo pensó John Dewey y, hasta cierto punto, Theodore W. Adorno. En cierta medida tenían razón, pero no del todo. Por eso resultan interesantes los análisis que Marc Ferro, Román Gubern o Edgar Morin hacen del cine “comercial”. Estos estudios son atractivos porque leen e interpretan el fondo político e ideológico de películas a las que otros teóricos no habrían dado una oportunidad. Una lectura más puntillosa y abierta del cine nos permite así una cartografía de nuestras maneras de ver y entender el mundo, los miedos, ilusiones y discursos que reproducimos. Si se mira con conciencia ese trasfondo ideológico-político, el cine se ofrece como un rico campo de análisis y observación de la sociedad y su imaginario.

DURANTE LA SEMANA SANTA la mayoría de nosotros nos hemos enganchado, por placer o circunstancia, con películas como *Los diez mandamientos* (DeMille, EUA, 1956), *Ben-Hur* (Wyler, EUA, 1959), *El manto sagrado* (Koster, EUA, 1953) u otras parecidas. Y si algo nos queda de estos filmes es la sensación de que nos dicen más de los valores e ideales de Estados Unidos que de la vida y hazañas de Jesucristo o Moisés. Como escribe Marc Ferro, pareciera que Charlton Heston nos dijera: “fui Moisés, soy esclavo, soy norteamericano y encarno la libertad”, una libertad a la americana, claro está. Este *pastiche* de política, religión y conquista de la libertad se puede encontrar también en un género como el *western*. En el *Jinete pálido* (Clint Eastwood, EUA, 1985), Clint Eastwood personifica a un justiciero-asesino que recita versículos de la Biblia con la misma elocuencia y destreza con la que dispara a docenas de hombres.

UNA DE LAS OBJECIONES QUE SE LE HACEN al cine comercial es que en muchos sentidos son películas de ficción y, por tanto, se piensa



5

PAOLA VÁZQUEZ
ALMANZA





Actualmente las películas desarrollan problemas políticos desde un punto de vista muy subjetivo y particularista. Las desgracias e injusticias sociales se muestran a nivel personal



DOLLAR MAMBO (1993)

que dicen poco sobre la realidad. ¿Es esto completamente cierto?, ¿acaso nuestros sueños, miedos y fantasías no dicen mucho de nosotros mismos, de nuestra sociedad? Roberto Rossellini, el célebre director italiano, consideraba innecesario inventar historias, pues para él la realidad estaba ahí, lista para ser relatada. Del lado opuesto, otro genio italiano, Federico Fellini, creía que el verdadero realista era el visionario, el soñador. Una postura no excluye a la otra, ambas versiones nos sirven para explorar los recovecos de la sociedad. Los sueños y los hechos, y cómo nos relacionamos con estos, nos permiten comprender nuestra visión de la política y de la vida en general.

POR TANTO, EL CINE NO NECESITA SER MILITANTE, documental o *cinema vérité*, para darnos un punto de vista crítico y profundo sobre la política. Hasta en la realización de ficciones es difícil sacudirse la realidad. Son muchas y célebres las intrusiones de la política en el cine, y viceversa. Un ejemplo del cine clásico mexicano: en *Río escondido* (Fernández, 1947), al inicio de la película se ve al presidente Miguel Alemán mandando a una joven maestra (María Félix) a un remoto poblado del “México profundo” para alfabetizar a una comunidad. Uno podría preguntarse hasta qué punto esta película de entretenimiento no cumplía con el discurso de una época en la que las instituciones gubernamentales eran mitificadas y se decía que con educación se podía combatir la desigualdad económica, pues todo estaba en “echarle ganas”.

DE LA MISMA MANERA EN QUE LA POLÍTICA SE FILTRA en el cine, este también se ha logrado colar en la política. Tres ejemplos simpáticos: 1) El programa de defensa espacial que realizó el gobierno de Ronald Reagan basó su nombre (*Star Wars*) en la saga de Georges Lucas. 2) El seudónimo del informante secreto que dio en 1972 datos a Bob Woodward del *Washington Post* sobre la participación de Nixon en el caso *Watergate*, era *Deep Throat*, como el título de la película pornográfica de Gerard Damiano. Este episodio de la política norteamericana a su vez sería retratado en *Todos los hombres del presidente* (Pakula, EUA, 1976). 3) La película *V de Vendetta* (McTeigue, EUA-Reino Unido-Alemania, 2005) ha provocado que desde distintas latitudes “conspire” y “milite” un grupo que se auto denomina Anonymous, cuyas máscaras son idénticas a las del personaje principal de la cinta. Estos enmascarados posmodernos salen en los diarios, suben videos a *You Tube*,

hackean sistemas de seguridad y amenazan a distintos gobiernos. Y, nos parezcan serios o no, este grupo forma parte de las nuevas formas de movilización política (Los indignados, Occupy Wall Street, son otros ejemplos). Es este constante influjo entre la ficción y la realidad, entre la política y el cine, el que resulta fascinante.

LA HISTORIA EN EL CINE

UN VÍNCULO QUE HACE RELEVANTE PENSAR EL CINE, es el que tiene con los relatos históricos. Las películas, como memoria social, nos ofrecen diversas versiones del pasado que reproducimos. Al mostrarnos una visión de determinado hecho histórico, el cine expone el reverso de dicha perspectiva, es decir, el cine como memoria nos dice mucho por lo que muestra y por lo que “olvida” o excluye.

LAS DISÍMILES INTERPRETACIONES DEL PASADO se revelan claramente en las películas que se acercan, como tema central o mero contexto, a la Revolución francesa. Como bien se ha documentado (*El cine, una visión de la historia*, Marc Ferro) en la historia del cine han sido pocas las películas favorables a la revolución encabezada por los jacobinos (*La Marsellesa* [Renoir, Francia, 1938]; y *1788* [Faillevic, Francia, 1978]); la mayoría son críticas y defienden los códigos y valores del Antiguo Régimen (*La inglesa y el duque* [Rohmer, Francia, 2001], *Madame du Barry* [Lubitsch, Alemania, 1919]; *Danton* [Wadja, Francia-Polonia, 1983]). Por ejemplo, es difícil no sentir pena por la desdichada María Antonieta, interpretada por Kirsten Dunst, que aparte de ser “arrancada” de su querida Austria, más adelante tendría que abandonar los placeres y lujos de Versalles. En *Marie Antoinette* (EUA-Francia-Japón, 2006), bajo la posmoderna mirada de Sofía Coppola, la nobleza no era injusta ni perversa, solo estaba un poquitín aburrida.

EN LA PANTALLA TAMBIÉN SE REFLEJAN las angustias, problemas e ilusiones de una época. El cine negro y el *thriller*, a partir de la década de 1940, exploran y retratan las ansiedades generadas por la Segunda guerra mundial y la Guerra fría. Por un lado están las películas que tratan de contener las inconformidades y demostrar que es posible ser feliz sin hacer ningún cambio sustancial del *statu quo* o las instituciones; *El hombre del traje gris* (Nunnally Johnson, EUA, 1956) forma parte de este cine. Pero también están las películas que al ofrecer un panorama de las relaciones exteriores de los Estados Unidos, develan muchos de los temores hacia las “amenazas internas y externas” (*foreign and domestic threats*) de los estadounidenses.

LA AMENAZA EXTERNA. En *El hombre que sabía demasiado* (EUA, 1956) y en *Cortina rasgada* (EUA, 1966), ambas de Hitchcock, las preocupaciones de la sociedad norteamericana y la espinosa situación internacional se plantean claramente, pero es en *Notorious* (EUA, 1946) donde se combinan dos singulares amenazas: por un lado, los nazis desean desarrollar armas nucleares para vengarse de Estados Unidos y, por el otro, Brasil alberga y apoya





CAPULINA CONTRA LOS VAMPIROS (1971)

a estos nazis. La perturbadora sugerencia del filme es la posibilidad de un surgimiento de “fuerzas oscuras en el Tercer Mundo” que trame destruir a la sociedad americana. Resulta curioso que en los últimos años, cada tanto, el gobierno de Estados Unidos le confirme al mundo que “por ahora” no ha descubierto vínculo alguno entre Al Qaeda y los narcotraficantes mexicanos y colombianos... el “por ahora” me parece inquietante.

LA AMENAZA INTERNA. En *The stranger* (Welles, EUA, 1946), un miembro de la comisión de crímenes de guerra (Edward G. Robinson) activa todos los mecanismos orwellianos en sus manos para atrapar a uno de los cerebros del holocausto (Orson Welles). La trama se desarrolla en un pueblo de Connecticut, donde se comienza a criminalizar a todo sujeto que resulte extraño, e incluso el temor y la sospecha interfieren en las relaciones de pareja a la manera de la novela 1984 de George Orwell. La dicotomía entre *nosotros* y *ellos* que emerge en la película no deja de ser representativa de un tipo de conducta política y social vigente en muchas ciudades de Estados Unidos. En *Dogville* (Dinamarca-Suecia-Reino Unido-Francia-Alemania-Países Bajos-Noruega-Finlandia-Italia, 2003) esta temática es llevada por Lars von Trier a un hipotético condado de las Montañas Rocosas, al que llega Grace (Nicole Kidman) escapando de la mafia. A pesar de que el poblado la recibe y cuida en un principio, el recelo, el abuso del poder y la cobardía de los lugareños convierten a Grace en una especie de amenaza que es mejor esclavizar que entender. La película termina con un incremento dramático de violencia: Grace es hija del jefe de la mafia y decide que por la falta de principios del pueblo, merecen ser masacrados. Más allá de ser una crítica ácida a Estados Unidos,¹ esta cinta ejemplifica la miseria humana y la natural tendencia a la corrupción y violencia.

LA HISTORIA DEL CINE

EN LAS DÉCADAS RECIENTES SE PUEDE OBSERVAR un cambio en la estética, escritura, temática y sensibilidades del cine. El cine de la década de 1960 y 1970 trataba temas políticos desde una perspectiva más amplia, donde las acciones de los personajes tenían un valor y un sentido histórico primordial. Actualmente las películas desarrollan problemas políticos desde un punto de vista muy subjetivo y particularista. Las desgracias e injusticias sociales se muestran a nivel personal. La política se explora a través del propio individuo y sus relaciones consigo mismo y los demás.

PARA GILLES LIPOVETSKY, ESTE NUEVO CINE que celebra la autonomía subjetiva es resultado de la desaparición de la fe en las grandes ideologías de la historia: nación, revolución, progreso. Esta lejanía o problemática del yo la podemos ver en películas como *El baño del Papa* (Fernández y Charlone, Uruguay, 2007), *La Nana* (Silva, Chile, 2009), *El hombre de al lado* (Duprat y Cohn, Argentina, 2009), *El custodio* (Moreno, Argentina, 2005), *El Perro* (Sorín, Argentina, 2004), *Whisky* (Stoll y Rebella, Uruguay, 2004), *La mirada invisible* (Lerman, Argentina, 2010), *24 watts*

¹ *Dogville* es la primera película del proyecto de Lars von Trier: USA. *Land of Opportunities* trilogy.



LOS TRES HUASTECOS (1948)



(Stoll y Rebella, Uruguay, 2001), *La vida de nadie* (Cortés, España, 2003), *Crónica de una fuga* (Caetano, Argentina, 2006). No está de más mencionar que esta mirada subjetiva no se reduce a personajes comunes, también los libertadores y dictadores de la historia encuentran en ella una ocasión para exhibir su humanidad. *Hidalgo, la historia jamás contada* (Serrano, México, 2010) nos muestra al “padre de la patria” como un hombre de carne y hueso, con sus calenturas y copitas de más. *La caída* (Hirschbiegel, Alemania, 2004) nos presenta los últimos días de Hitler antes de la llegada del Ejército Rojo a Alemania. A pesar de los múltiples personajes, la novedad de la cinta reside en mostrar a Hitler desde un plano más individual, como un tipo cualquiera que come pastel en su cumpleaños y cuyo defecto fue, quizá, perder el sentido de la realidad a causa del poder. Nos gusten o no, estas revisiones históricas ameritan ser tomadas en cuenta, pues ayudan a advertir la noción actual de la historia.

EL CINE ES UN REFLEJO, NÍTIDO O NO, de nuestra sociedad, su pasado y fantasías sobre el futuro. Y algunas películas han servido para discutir nuestras problemáticas políticas y sociales. A raíz del estreno de *Mein Kampf* (Leise, Alemania, 1962), la generación de jóvenes alemanes posterior al holocausto cuestionó a sus predecesores por no haber hecho algo ante el genocidio. *Shoah* (Lanzmann, Francia, 1985) también abrió el debate sobre aquello que se podía mostrar o no en el cine, cuáles eran temas o enfoques adecuados. Menciono estas dos películas porque en febrero de 2012 se generó de nuevo este debate en torno a un filme que tiene alguna relación con el nazismo: *Iron Sky* (Vuorensola, Finlandia, 2012). Esta comedia de ciencia ficción finlandesa plantea la hipotética invasión de la Tierra por parte de unos nazis refugiados en la Luna desde el fin de la Segunda guerra mundial. La nación encargada de combatirlos es Estados Unidos, y el personaje de jefa de Estado parece estar inspirado en la ex gobernadora de Alaska, Sarah Palin. La cinta abre de nuevo la discusión de lo que podemos ver en el cine, de lo que nos podemos reír y de lo que es mejor no hablar si no es con cierta solemnidad. Es por los debates generados por el cine que vale la pena estar abiertos a descifrar y descubrir qué nos dice este de nuestro tiempo. La intrusión del cine en la realidad, y viceversa, nos da pretextos y argumentos para estudiar lo que sucede en pantalla. 🍿

SOMBRAS EN EL PARAÍSO (1986)



Sombras en el paraíso

AKI KAURISMÄKI, FINLANDIA, 1986

Esta cinta es la primera entrega de la llamada “Trilogía del proletariado”, que se compone además de *Ariel* (1988) y *La chica de la fábrica de cerillas* (1990). *Sombras en el paraíso* podría ser descrita como una historia de amor con enredos, celos, malentendidos y finalmente un reencuentro que marca el inicio de una vida en pareja. Pero dicha historia en manos de Aki Kaurismäki cobra un matiz distinto, pues lleva el amor a un universo de personajes solitarios, proletarios y conscientes de su condición de perdedores.

En esta película nos acercamos a la historia de amor entre el conductor de un camión de basura (Nikander) y una cajera (Ilona) de un deprimente supermercado de Helsinki. Un día Nikander invita a Ilona a cenar, y durante esta primera cita ambos se muestran distantes, temerosos y desconfiados; pero aun así, cómplices en una sociedad que los ha excluido. En esta relación ninguno de los dos se hace demasiadas ilusiones, y finalmente esta se rompe cuando ella decide no acudir a una cita con Nikander. En este periodo de separación, llega un nuevo jefe al supermercado que intenta a toda costa seducir a Ilona, quien al considerarlo mejor, rechaza su cortejo. Después de deambular por las calles más solitarias de Helsinki, estos extraños amantes, Nikander e Ilona, se reencuentran y deciden estar juntos, dándole así la espalda a un mundo que solo les ha concedido soledad, violencia y pobreza.

Sin dejar de ofrecernos un *gag* ocasional, Kaurismäki trasmite a la perfección el aislamiento social y la desolación afectiva que padecen sus personajes por falta de un mejor horizonte económico y social. Solo el amor que surge entre los personajes es capaz de mitigar, mas no resolver, la pobreza económica. 🍿

76 minutos A color

Guión Aki Kaurismäki

Fotografía Timo Salminen

Música John Lee Hocker
Guty Cárdenas

Nikander
Protagonizan Matti Pellonpää

Ilona Rajamäki
Kati Outinen

Melartin
Sakari Kousmanen



3 películas bélicas: Caballeros, medallas y clases

En una película interesante aunque menor, *El Barón Rojo* (Corman, EUA, 1971), una escena llama la atención. Estamos en la Primera guerra mundial, corre 1916 y los escuadrones ingleses y alemanes salen a buscarse a cielo abierto. La guerra todavía no alcanza a la población civil y en las alturas, derribando aviones enemigos, cobran relieve las figuras de los héroes. Representado por John Phillip Law, el barón von Richthofen —el *Barón Rojo*— es el héroe alemán, joven aristócrata devoto del emperador, militar disciplinado y un águila en el aire, a bordo de su Albatros, caza biplano con el que, en la historia real y en la película, consiguió muchas victorias. Su fama crece tanto que, y esta es la escena a la que me refería, el mando inglés brinda por él. El mayor levanta su copa y dice: “un brindis por el distinguido enemigo, por el barón von Richthofen”. Todos brindan, excepto uno, el teniente Brown, canadiense para más señas, alguien arribado del nuevo mundo, con su moral plebeya a cuestas. El mayor inglés le explica, y la justificación es todo un reproche velado: “creemos que los hombres pueden ser enemigos sin convertirse en bestias. Los que sobrevivan a este conflicto tendrán necesidad de las tradiciones que separan a los caballeros de los salvajes”. Aquí está el meollo filosófico de la película: la ética de los caballeros frente a la de los meros hombres asilvestrados, la aristocracia frente a la bestialidad, el honor frente a la vulgaridad democrática. El teniente Brown, luego de oír al mayor y antes de abandonar la sala, dice: “guardaré mi vino para el próximo camarada que ese alemán mate en el aire”. Las dos lógicas de la guerra quedan expuestas: la ética del pueblo



EL BULTO (1992)

ANDRÉS DE
FRANCISCO



Universidad Complutense
de Madrid.



llano, una ética elemental, de instintos primarios, reactiva, vengativa, frente a la ética elevada de una élite capaz de reconocerse a sí misma en un código de honor que trasciende líneas enemigas, que define límites, ennoblece la agresividad del cazador y hace de la guerra una oportunidad para la gloria. Es lo que en el filme se denomina “la caballeridad del aire”, *modus operandi* que pasa a la historia, si alguna vez existió, tan pronto como los aviones apuntan sus metralletas hacia objetivos civiles. Primero serán los aeródromos y sus bases, donde hay enfermeras, médicos, cocineros. La ética de la guerra se hace cada vez más laxa, hasta que en contiendas posteriores el derecho de gentes y los tribunales internacionales encargados de salvaguardarlo, quedan suspendidos y se bombardean ciudades y civiles sin miramiento.

LA LÓGICA ARISTOCRÁTICA DE LA GUERRA, capaz de honrar al enemigo compartiendo con él la pertenencia a una élite, es una lógica que oculta la guerra social al enemigo de clase. Y aquí, el noble deja la caballeridad y la aristocracia enseña su faz de oligarquía. Es una guerra que espera a que acabe la contienda militar, una guerra civil que se hace en tiempos de paz. Esto queda reflejado en la película cuando el barón von Richthofen cae herido, obtiene un permiso y visita a su familia. En un paseo con su padre por los jardines de su palacio, le dice: “después de la guerra pondremos las cosas en orden. Todo volverá a ser como antes”. Se refiere al movimiento obrero, a las reivindicaciones campesinas, al empuje democrático. Y con elitista naturalidad aclara cuál será el instrumento del orden: el ejército y la policía. Caballeros en el aire

que fraternizan con las aristocracias enemigas, servidores del emperador, sí; pero en la tierra, en su tierra, serán bestias despiadadas contra su verdadero rival: la democracia y el vulgar mundo del trabajo, innoble enemigo de clase por el que no cabe brindar. Hay un *continuum* entre la guerra militar entre soldados y la guerra social entre clases.

¿ERAN TAN HONORABLES ESAS ÉLITES? En *El Barón Rojo* vemos a una aristocracia que aspira a una muerte gloriosa en defensa de la patria. Ese afán es su código de honor. ¿No es acaso demasiado benevolente esta película de 1971? Al menos otras dos, una anterior y otra posterior, dan una versión hartamente distinta de la honorabilidad militar de la élite. Me refiero a *Senderos de Gloria* (Kubrick, EUA, 1957) y a *La cruz de hierro* (Peckinpah, Reino Unido-Alemania Occidental, 1977): Primera y Segunda guerra mundial, respectivamente. Dos películas bélicas que forman parte de la mejor cultura cinematográfica antimilitarista. Ambas descubren las mismas vergüenzas a las élites sociales que ocupan el mando militar: bajeza, cobardía, crueldad. Por el contrario, la verdadera nobleza queda del lado plebeyo y popular, aunque también se delatan miserias morales entre la baja oficialidad. Cobardes hay en todos los lados y la guerra es un escenario perfecto para que cada cual retrate su condición humana.



*Aquí está el meollo
filosófico de la
película: la ética
de los caballeros
frente a la de los
meros hombres
asilvestrados, la
aristocracia frente
a la bestialidad,
el honor frente
a la vulgaridad
democrática*

EL PLANTEAMIENTO DE *SENDEROS DE GLORIA* queda expuesto en sus primeros minutos. Corre también el año 1916, el frente está estabilizado en trincheras desde el Canal de la Mancha hasta la frontera suiza. El general Broulard (Adolphe Menjou), del alto Estado Mayor francés, visita el regimiento 701. El cuartel es en realidad un suntuoso palacio dieciochesco.¹ Allí lo espera el general Mireau, encarnado por George Macready. Sin dilación, el primero va al grano. Quiere encomendarle una misión: tomar la colina de las hormigas, punto clave de las posiciones alemanas. Debe hacerlo en dos días, misión de todo punto imposible, y así se lo hace ver Mireau. La contestación parece firme y honrada. Pero Monsieur Broulard es más sutil y decide tañer la cuerda de la ambición ajena: le explica que tomar la colina podría suponerle un ascenso y una medalla más. La cuerda responde, suena la música egocéntrica y el general Mireau casi de inmediato se olvida de los ocho mil soldados a su cargo, a más de la mitad de los cuales mandará a una muerte segura. Ya solo le importa su medalla y en nada parará para tenerla. Incluso ordena disparar contra los mismos soldados franceses que se batían en retirada ante la imposibilidad de tomar la colina. Como era de esperar, la misión fracasa pese a las advertencias del coronel Dax (Kirk Douglas), eminente abogado criminalista en la vida civil, quien recuerda la frase de Samuel Johnson: “el patriotismo es el último refugio de los canallas”. Pero, como el fracaso no arredra a los canallas, el general Mireau convoca un consejo de guerra: “¡Si esos cobardes –afirma– no se enfrentan a las balas enemigas, se enfrentarán a las francesas!”. De los cien hombres a los que habría que juzgar por cobardía, al final –gracias a la presión de Dax– la cifra queda en tres. Tres inocentes que habían demostrado su heroísmo en tantas ocasiones serán juzgados ahora, para “dar ejemplo” a la tropa, por un delito de cobardía ante el enemigo que no cometieron. La película se inspira en un hecho real que aconteció en la brigada 119 de artillería del ejército francés, en la que se ejecutó a cuatro hombres por insubordinación, mismos que fueron

¹ Es el Schleissheim Palace de Baviera, en donde se filma casi toda la película.



rehabilitados en 1934 tras el reclamo de sus familias.² El coronel Dax asume la defensa de los tres soldados. Pero el juicio, sumarísimo, es una afrenta a la justicia y los reos, sin ninguna garantía procesal, son condenados a muerte pese a las reclamaciones del coronel y su alegato final:

Caballeros miembros del tribunal: hay ocasiones en que siento vergüenza de pertenecer a la raza humana, y esta es una de ellas... El ataque de ayer por la mañana no manchó el honor de Francia y no deshonoró a los combatientes de esta nación. Sin embargo, esta corte sí que es una deshonra, un agravio al honor. La causa contra estos hombres no es más que una burla de la justicia. Si los declaran culpables, ese error los atormentará hasta el día de su muerte. No puedo creer que el impulso más noble del hombre —la compasión al prójimo— sea cuestionado aquí. Suplico que sean clementes.

PERO DEMASIADAS COSAS SE INTERPONEN entre la clemencia y la justicia militar. Entre ellas el *esprit de corps* de la oficialidad y del alto mando. En realidad, todos están pillados por la irracionalidad del ataque que ordenan. El alto Estado Mayor decide la ofensiva cediendo a la presión de periodistas y políticos que quieren una victoria; el general Mireau solo anhela su medalla. Ahí radica la verdadera cobardía: mandar a miles de hombres a la muerte, exigiéndoles inmolarse en el altar de la patria, por miedo a la opinión pública o por una vana condecoración. Llegar incluso a disparar contra las propias tropas para luego “dar ejemplo” de disciplina militar con unas ejecuciones arbitrarias. Absurda pero implacable lógica de la guerra y miseria humana.

CUANDO MIREAU ES ABANDONADO POR EL ALTO MANDO al trascender su orden de disparar contra sus tropas, el general Broulard le ofrece el mando de general a Dax. Acostumbrado a trabajar con el maleable material de la vanidad ajena, Broulard calibra mal el carácter del coronel pensando —y verbalizando— que ese era su plan secreto. El coronel rechaza el ascenso y, encendido de indignación,

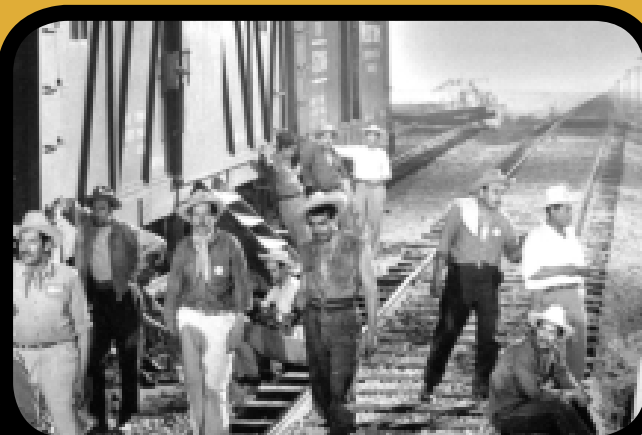
En una primera parte, en El Barón Rojo vemos a una aristocracia que aspira a una muerte gloriosa en defensa de la patria. Ese afán es su código de honor

² Las quejas de excombatientes franceses llevaron al propio gobierno a ejercer presión diplomática sobre la *United Artists*, distribuidora de la película en Europa, para que no se proyectara en Francia. Su estreno en el país galo no se produjo hasta 1975; en España tuvo que esperar hasta 1986.



EL ÁGUILA DESCALZA (1971)

En el filme de Peckinpah no hay bondades recuperadas, patriae sino del desprecio a una patria llena de canallas



aprovecha para regurgitar: “¡Es usted un degenerado, un viejo sádico!”. Broulard escucha impasible y, tras esbozar una sonrisa paternalmente despreciativa, dice con calma: “Coronel Dax, me decepciona. Ha perdido su agudeza por culpa del *sentimentalismo*. Usted quería salvar a esos hombres, y no iba detrás del puesto de Mireau... es un *idealista*. ¡De veras que lo siento!”.

NO HAY CONCILIACIÓN POSIBLE ENTRE LOS DOS. Para el general, la lógica de la guerra lo justifica todo. El coronel es un idealista con sentimientos, cree en la humanidad aunque personas como Mireau o Broulard, le hagan avergonzarse de lo humano. Pero la humanidad existe en el sentimiento, la ternura, el amor. La escena final así lo expresa. La tropa se encuentra en un salón de espectáculos. En el estrado aparece una bellísima jovencita alemana: Christiane Harlan. “Es el último trofeo de guerra” dice el presentador. Solo sabe cantar, pero canta como un ruiseñor. La chica empieza a mover la boca y al principio no se la oye, pero pronto el griterío se resuelve en murmullo y el murmullo en silencio. Entonces la voz cristalina de la joven llena la sala con “Der Treue Husar”, una canción de amor. Los franceses no entienden la letra, pero la música penetra en sus almas. Han conectado en una dimensión que los saca de su miserable presente y los eleva a un mundo de solidaridad. La joven llora y ellos también. Han conectado porque todos sienten y son humanos más allá de patrias y naciones. El coronel Dax escucha desde fuera esta comunión emocional. Comprende y también él se reconcilia. Todavía hay bondad en el corazón humano, está en sus hombres, en la mayoría de ellos. Puede sonreír, aunque esta sonrisa final de Kirk Douglas está llena de tristeza.

PASEMOS A LA TERCERA PELÍCULA. En el filme de Peckinpah no hay bondades recuperadas, el heroísmo es apocalíptico y no nace del amor patriae sino del desprecio a una patria llena de canallas.



el heroísmo es *apocalíptico* y no nace del amor



ESPAÑAS MOJADAS (1955)

Solo queda la lealtad entre compañeros del pelotón. Esta es la verdadera patria del sargento Steiner (James Coburn). Sin embargo, la película empieza, de algún modo, como termina *Senders de Gloria*. La escena es eficaz. El sargento y sus hombres —una unidad del ejército alemán— bajan por la ladera de un bosque, ocultándose entre árboles. Acechan una posición rusa enemiga. Uno a uno caen los centinelas, estrangulados, apuñalados. El realismo es máximo. Luego lanzan varias granadas y ametrallan a los supervivientes de las explosiones. Una carnicería. Se apropian de las armas más útiles cuando uno de ellos saca a un ruso vivo del interior del refugio. Es un niño. Lo plantan delante del sargento y ambos se miran. El crío saca algo del bolsillo, resulta ser una armónica, la hace sonar mientras todos lo contemplan. La mirada azul y dura del sargento se abandona furtivamente a la ternura un instante, no más, porque la guerra no espera. Se llevan al crío con ellos. Ese pequeño ruso es el equivalente de la joven alemana de *Senders de Gloria*. En ambos casos el enemigo es incorporado a la patria por la pureza de la música. En ambos, esa humanidad cobra un aspecto angelical: una bella joven, tímida, inmaculada; y un niño, inocencia pura. Ya sabemos cómo es Steiner, un soldado acostumbrado al horror de la guerra, eficaz, solvente, seguro. Pero le hemos visto mirar al crío con una mirada abierta a la comprensión, con inteligencia compasiva.

LA ESCENA SIGUIENTE ES INESTIMABLE. Llega el capitán Stransky al puesto de mando alemán, un frágil refugio que resiente las vibraciones de las bombas. Stransky (Maximilian Shell) pertenece a la aristocracia prusiana, es un *Junker*, un dato clave para la psicología política de la película. Entra en el refugio y se presenta al coronel Strauss (James Mason). La conversación es una sátira del heroísmo. Sentados, después de brindar por el fin de la guerra, pregunta Strauss: “Capitán, ¿por qué pidió que lo trasladaran

aquí desde Francia?” La pregunta tiene todo el sentido porque el frente ruso es un infierno, como lo muestra la cara del otro capitán sentado a la mesa, agotado y enfermo, el capitán Kiesel (David Warner).

“QUIERO GANAR LA CRUZ DE HIERRO”, responde Stransky, que acaba de peinar el pelo en un lugar donde lo último en que uno piensa es en peinarse. ¡La cruz de hierro! La máxima condecoración por el heroísmo en la batalla.

“PUEDO DARLE UNA DE LAS MÍAS”, dice el coronel, hurgándose en el bolsillo. “No, no. Era una broma”, aclara después riendo y explica que su jefe en Francia también ironizó sobre su decisión: “Vaya, vaya y demuestre que es un héroe, idiota”, cuenta que le dijo. Ya más serio, tras un nuevo brindis, esta vez por los héroes idiotas, el caballero prusiano solemniza la vulgata consabida de que la guerra se ganará subiendo la moral de las tropas, castigando a los insubordinados, recuperando el respeto por los oficiales. Así lograrán vencer el mito de la invencibilidad rusa. Esa es la razón, viene a decir, por la que ha venido al frente oriental. El coronel, amablemente escéptico, lo saca de su ensoñación con un golpe de realismo: “La moral baja cuando se produce derrota tras derrota... usted es novato en el frente ruso. No le reprocho que hable como... un héroe idiota”. Y ríen los dos para tapar el sarcasmo, cada uno desde un lado del mismo.

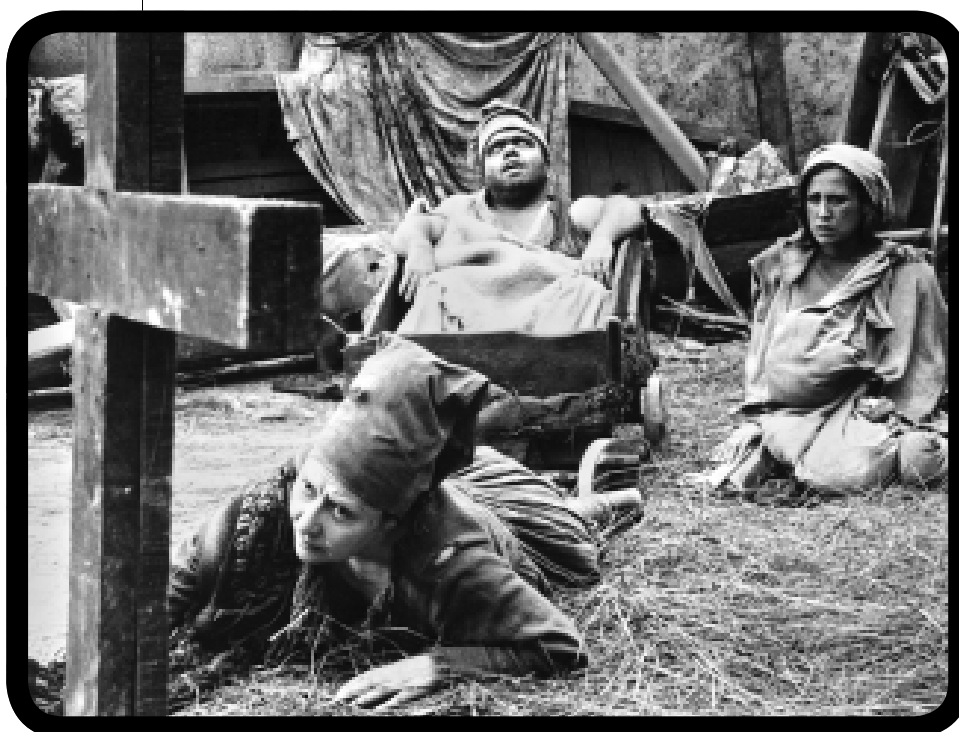
EL CAPITÁN STRANSKY RÍE HASTA QUE una nueva detonación lo hace estremecer. Es su tercer o cuarto sobresalto. Queda claro que el capitán prusiano no solo es un idiota. Es también un cobarde que —como manda el código del honor aristocrático— quiere la Cruz de Hierro. Mucho ha cambiado la aristocracia alemana desde la Primera a la Segunda guerra mundial. En 1916 todavía se sentía la élite de un orden social que garantizaba su privilegio de clase. Era la clase dominante, con un ejército a su disposición. En 1943, con el régimen nazi de por medio, las cosas son distintas. Mantiene sus privilegios pero ya no es clase dominante, pese a su riqueza y tierras. Es una aristocracia decadente y cobarde, con propensión al dominio y nostalgia de distinción y de “ideales alemanes”. Pero no hay que engañarse: “el soldado alemán —explica el coronel Strauss— ya no tiene ideales. No lucha por la cultura de Occidente, ni por una forma de gobierno que quiera... ni por ese odioso partido. Lucha por... por sobrevivir. Y Dios lo bendiga”.

PRONTO SE PRESENTA EL SARGENTO STEINER. Aún no ocurre el encuentro con Stransky, pero el contraste está prefigurado. A Steiner ya se le ha descrito como un magnífico soldado, un héroe que ha salvado la vida de compañeros, incluso se ha dicho que es un “mito”. El contraste con Stransky es absoluto y se acentúa cuando se presentan. A la superioridad moral del sargento no se opone más que la superioridad jerárquica del capitán: “Soy el capitán Stransky, su nuevo jefe”, “A sus órdenes”, contesta Steiner.

El horror de la guerra y la inocencia infantil nuevamente en un mismo plano: ¿será porque en la guerra mueren sobre todo los inocentes?



DIVINAS PALABRAS (1978)



STEINER ES UN HOMBRE CURTIDO que ha ganado el respeto y lealtad de sus hombres. No necesita condecoraciones: se muestra indiferente, para sorpresa de Stransky, cuando este lo asciende a sargento mayor. La clave la da el propio Steiner: “generalmente –dice– un hombre es lo que se siente ser”. Steiner lucha por sobrevivir. No tiene ideales y perdió hace tiempo la ilusión de su propia importancia. Solo tiene lealtades, instinto de supervivencia y un rincón del alma en el que esconde algunos sentimientos. Debido a estas cualidades protege al joven prisionero ruso y lo salva del “ideal del soldado alemán” que habría mandado ejecutarlo de inmediato, como quería Stransky. Lo libera y la escena es maravillosa: lo saca del barracón y le dice crípticamente “todo es accidental, accidental por las manos, las mías, las otras, todas sin mente, de un extremo a otro, y ninguna funciona, ni funcionará jamás”.

EN EFECTO, DE MANO EN MANO PASA UN AZAR CIEGO que sitúa frente a frente a este sargento y a este crío ruso en tierra de nadie. “¡Márchate!” le dice Steiner. El crío se dispone a partir pero se vuelve y le dice en su única y última palabra, “¡Steiner!”, y le lanza su armónica. Por el azar que une y rompe vidas vuelve a surgir una conexión. Nuevamente la música es el nexo. Steiner le devuelve una rápida sonrisa, liberadora también para sí mismo. Pero el azar continúa su trabajo y el crío, metros más allá, topa con un pelotón ruso. Steiner ve cómo acribillan al niño, a quien toman por un alemán. Apenas tiene tiempo para reprimir un grito y correr hacia su base a ayudar a su batallón. La guerra no da tregua ni espera, y Steiner cae herido.

CAMBIO DE ESCENA: Steiner yace en un hospital atendido por una atractiva enfermera (Senta Berger) que le preguntará, cuando el sargento decide volver al frente antes de tiempo, “¿tanto amas la guerra?... ¿es eso lo que te pasa?... ¿o tienes miedo a lo que serías sin ella?”. La enfermera ha dado en el clavo, Steiner no tiene casa a la que volver, ni trabajo, es un obrero al que le espera el paro.

Su vida pasada terminó con la guerra. Y ahora, sin la guerra no es nadie; su familia son sus hombres. Ni la hermosa enfermera lo retiene. Steiner es un soldado, eso sí, sin ideales alemanes. Sin ideales.

EL REENCUENTRO CON SUS HOMBRES ES ELOCUENTE. Todos han vuelto a nacer allí, su pasado no importa. Se deben los unos a los otros la vida. Están unidos, en realidad, por la muerte. Y el lazo es férreo, democrático, sin jerarquías: las balas del enemigo no entienden de medallas ni de méritos. Pero el compañero puede salvarte. El vínculo es tan fuerte que no importan la suciedad ni los piojos, las ratas o la hediondez.³ Y pese a todo, como queda patente, Steiner odia el uniforme que lleva y todo lo que representa, odia la guerra y a toda la oficialidad. Lo cortés no quita lo valiente.

MIENTRAS TANTO, STRANSKY HA PREPARADO su gran mentira y convence al regimiento de que él mismo dirigió el contraataque que repelió a los rusos, lo que le hace acreedor a la cruz de hierro. En realidad, como se ha visto, no salió de su refugio, paralizado de miedo. Fue el teniente Meyer (Igor Gallo), muerto en batalla, quien dirigió las tropas. El capitán pretende robarle su mérito. Llama a Steiner y le explica que necesita dos testigos de su hazaña y que ya tiene la declaración firmada del teniente Triebig (al que chantajea tras descubrir su homosexualidad). Solo necesita otra y quiere la suya.

“¿POR QUÉ LA DESEA TAN ARDIENTEMENTE?” le pregunta Steiner mientras coge su propia Cruz de Hierro. “No es más que un trozo de metal sin valor, mire”. “Para mí es inapreciable... Sargento, si yo volviera sin ella no podría mirar a la cara a mi familia”. Nuevamente el código del honor aristocrático. El que animaba al *Barón Rojo* a arriesgar su vida en obediencia a un deber para con el emperador y su patria. Ahora solo queda la nostalgia de ese honor, al que se aferra este cobarde. “Personalmente, señor, yo no creo que se la merezca”, dice Steiner, y levanta la botella del Mosela del 36, de la que bebe directamente y le saca un último trago, satisfecho de su franqueza. El sargento se ha ganado la Cruz de Hierro y la desprecia como un vano trozo de metal. El capitán la necesita, no importa cómo la consiga, porque su clase, su pertenencia a la aristocracia, exige esa distinción. Nadie preguntará cómo la consiguió. Porque la aristocracia prusiana da por supuesto su propio mérito y privilegio.

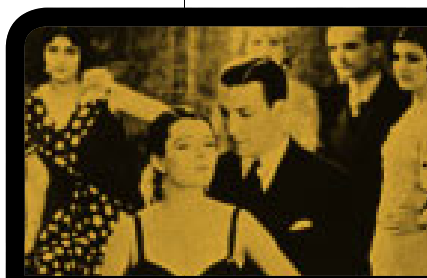
“NO DEBE OLVIDAR —EXPLICA EL CAPITÁN— QUE, tanto en la vida civil como en la militar, se establecen diferencias entre las personas... la diferencia es cuestión de superioridad..., superioridad ética e intelectual, originada —le guste o no— por la diferencia de sangre y clase”. Aquí lo interrumpe el sargento: “si no recuerdo mal, Kant fue hijo de un talabartero, y el padre de Schubert era un pobre maestro de escuela. Quizá el talento, la sensibilidad y el carácter no sean ya privilegio de las llamadas clases superiores”. Entonces, seguro de sí, replica el capitán: “Kant y Schubert eran excepciones. Estamos hablando de conceptos generales, no de individuos”.



Steiner odia el uniforme que lleva y todo lo que representa, odia la guerra y a toda la oficialidad. Lo cortés no quita lo valiente

³ La idea de la transformación radical del individuo a través de la guerra, su resocialización en una nueva forma de solidaridad entre compañeros de refugio y trinchera, está muy clara y bellamente expuesta en el clásico antibelista de Lewis Stone, *Sin novedad en el frente* (1930).





SANTA (1918)

A CONTINUACIÓN SIGUE LA CONVERSACIÓN entre el sargento Steiner y el capitán Stransky:

—¿Es que yo soy de estos? —pregunta el sargento con intención— ¡Y usted también! ¿No dijo el Führer que todas las distinciones de clase serían abolidas?.

—¡Yo soy un oficial de la *Wehrmacht* —contesta digno el capitán— jamás he sido miembro del partido. Soy un aristócrata prusiano y no quiero

que se me asimile a esa repugnante categoría!

—Por una vez estamos de acuerdo. Pero sigue siendo nuestro Führer... desgraciadamente.

La idea de la transformación radical del individuo a través de la guerra está muy clara y bellamente expuesta en el clásico antibelicista de Lewis Stone, Sin novedad en el frente

INTERESANTE DIÁLOGO ENTRE CLASES. Una sociedad, al menos en su versión democrática, tendría un nervio moral interesante: sería un espacio en el que el talento, la sensibilidad y el carácter de cada cual pudieran abrirse camino por sus propios méritos. Una sociedad democrática de individuos igualmente libres, sin privilegios estamentales, puede y debe ser meritocrática. Por eso triunfa la posición plebeya del sargento cuando pone la verdad sobre la mesa: el prusiano no se merece la Cruz de Hierro.

POR SI QUEDARAN DUDAS AL RESPECTO, después de una investigación el coronel Strauss aclara las categorías morales: “En mi opinión —dice— no hay nada más despreciable que robar los laureles a un hombre muerto en acción de guerra”. Ahí radica la “superioridad” del capitán: en la usurpación. Toda una metáfora de su propia condición social. ¿Acaso detrás de las aristocracias no hay también una historia de usurpación de tierras y de medios de vida a la clase campesina?

PERO NO TERMINA AQUÍ EL ASUNTO. A la usurpación, Stransky une la bajeza y traición. A sabiendas de que Steiner se interpone entre él y su Cruz de Hierro, decide contravenir la orden del coronel y aislarlo en la retaguardia. Contra todo pronóstico, Steiner y sus hombres logran escapar. Entremedias hay acciones bélicas impresionantes, muy a lo Peckinpah: la guerra en estado puro. Aquí le pregunta a Steiner uno de sus hombres si cree en Dios, a lo que él responde “Yo creo que a veces Dios es cruel, aunque tal vez ni siquiera lo sabe”. La guerra es una de esas crueldades, quizá inconscientes, de Dios. Aunque al final, de algún modo, se hace justicia, justicia divina, apocalíptica. Steiner llega con sus hombres, pero



LOS FERNÁNDEZ DE PERALVILLO (1954)



Stransky y el teniente Triebig los esperan para ametrallarlos. Steiner, pese a todo, sobrevive. Se encara con Triebig, lo apunta. “¡Órdenes de Stransky –grita el miserable bribón–, yo no tuve la culpa!”. Steiner no se apiada esta vez y acribilla al traidor. Avanzan los rusos y Steiner acude a saldar su última deuda. Está a punto de marcharse Stransky cuando el sargento aparece en el cuarto. Le explica que Triebig ha muerto, que le salió mal el plan y ante la última mentira del capitán (“hace tiempo que Triebig no está bajo mi mando”), Steiner ya no se muerde la lengua: “Aristócratas prusianos: ¡valiente montón de mierda!”. Irónico, le pregunta: “¿Se marcha sin su Cruz de Hierro? Es solo cuestión de tiempo”. Le entrega un arma y termina diciéndole: “Yo le enseñaré dónde crecen las cruces de hierro”. Y salen a donde no hay ya supervivencia posible. Entre el ruido de detonaciones, con imágenes de soldados cayendo, vuelve a sonar –como al inicio de la película– la música de la “Hänschen Klein”, la conocida canción infantil alemana que cuenta la vuelta del pequeño Hans a casa. El horror de la guerra y la inocencia infantil nuevamente en un mismo plano: ¿será porque en la guerra mueren sobre todo los inocentes? Mientras suena la cancioncita, Steiner ríe a carcajadas: no es la sonrisa triste y esperanzada de Kirk Douglas al final de *Senderos de Gloria*. Ríe porque el petimetre que ansiaba la Cruz de Hierro, el aristócrata prusiano, ni siquiera sabe cargar su metralleta. Un detalle más de la ironía grotesca de la guerra. 🍂

SER O NO SER (1942)



Ser o no ser

ERNST LUBITSCH, EUA, 1942

Varsovia, 1939. Una compañía teatral ensaya el drama realista *Gestapo*. Durante el monólogo de Hamlet “Ser o no ser” que representan esos actores, el teniente de aviación Sobinski es presentado a la actriz Maria Tura, esposa del primer actor, Josep Tura, y se hacen amigos. Enseguida estalla la Segunda guerra mundial, y Polonia es invadida por los nazis. Un espía de la Gestapo, el profesor Siletsky, se infiltra entre ellos y consigue una lista de la resistencia. Pero este es suplantado por Josep Tura y lo gran engañar a las ss al suplantar también al mismo Hitler, escapando a Escocia para representar de nuevo *Hamlet*. Esta película es una de las grandes obras maestras de la comedia brillante.

Realizada por el especialista Ernst Lubitsch, se trata de una aguda parodia del nazismo, con una encarnación de Adolf Hitler solo comparable a la genial *El gran dictador* (EUA, 1940), de Charles Chaplin. También es considerada como una de las sátiras antimilitaristas más demoledoras de la historia del cine. La famosa cuestión planteada por Shakespeare está resuelta por Lubitsch de forma asombrosa y muy divertida: su cáustica mordacidad y eterna comedia ofrecen una reflexión sobre la capacidad del hombre para sobrevivir en las situaciones más horribles, fiel a su propio y maravilloso pequeño yo.

Mientras se producía la más horrenda confrontación del siglo xx, con su naturaleza más siniestra, Lubitsch creó esta obra en la que las lágrimas son arrancadas del absurdo y la sonrisa del horror. Con su característico toque, este maestro del cine llegó a la cima de su estilo creador, combinando aquí la ironía tierna y sentimental con la sátira amable y la sutilidad. Un toque que consistía en ese magistral empleo de la sugerencia, de la alusión mediante la elipsis, con puertas que se cierran y abren significativa o simbólicamente y personajes que entran y salen. *Ser o no ser* cuenta con una espléndida interpretación de Jack Benny (Josep Tura) y Carole Lombard (Maria Tura), y con un estudio de mentalidades en verdad notable. 🌸

99 minutos Blanco y negro

Guión Edwin J. Mayer

Fotografía Rudolph Maté

Música Werner Heymann

Protagonizan Maria Tura
Carole Lombard

Josep Tura
Jack Benny

Teniente Sobinski
Robert Stack

Bronski
Tom Dugan

FUENTE: CAPARRÓS, José María (1997).
100 películas sobre historia
contemporánea, Madrid:
Alianza

CINE QUA NON

El cine eterniza momentos de la historia humana. A través de sus imágenes y sueños la vida es menos fría, hostil y amarga. Por esto, cerramos el presente dossier con una sección de diálogos de cine y un conjunto de frases de películas y directores representativas de su magia y hechizo.

CORTOS DE CINE

“La iglesia, el ejército, el matrimonio y la banca son las instituciones más reaccionarias”.

FERNANDO TRUEBA

“La política es el arte de buscar problemas, encontrarlos, hacer un diagnóstico falso y aplicar después los remedios equivocados”.

GROUCHO MARX

“Existe una maldad que no se puede explicar, virulenta y terrible que, de todos los animales, solo la posee el hombre. Una maldad irracional, gratuita, inmotivada”.

INGMAR BERGMAN

“La política es la reducción, el empobrecimiento de la vida”.

FEDERICO FELLINI

“El mago hizo un gesto y desapareció el hambre, hizo otro gesto y desapareció la injusticia, hizo otro gesto y desapareció la guerra. El político hizo un gesto y desapareció al mago”.

WOODY ALLEN

“Los artistas mienten para decir la verdad, los políticos mienten para ocultarla”.

V de Vendetta (JAMES MCTEIGUE, 2005)

“Si no hubiera sido tan rico, habría sido un buen hombre”.

Ciudadano Kane (ORSON WELLES, 1941)

“Siempre me he negado a ser un muñeco movido por los hilos de los poderosos”.

El Padrino (FRANCIS FORD COPPOLA, 1972)



“La CIA no corre riesgos, parte de sus hombres luchan con el presidente y otros luchan contra él”.

Bananas (WOODY ALLEN, 1971)

“Juzgar a alguien por asesinato en esta guerra sería como poner multas de velocidad en la carrera de Indianápolis”.

Apocalipsis Now (FRANCIS FORD COPPOLA, 1979)

“¿Quiénes heredarán la tierra? Los traficantes de armas, ya que todos los demás se estarán matando entre sí”.

El señor de la guerra (ANDREW NICCOL, 2005)

DIÁLOGOS DE CINE

Pepe Isbert: Me hacen reír los que dicen que el garrote es inhumano. ¿Qué es mejor, la guillotina? Usted cree que hay derecho a enterrar a un hombre hecho pedazos.

Nino Manfredi: No, yo de eso no entiendo.

Pepe Isbert: Porque usted es un hombre de bien. Hace falta respetar al ajusticiado ¡que bastante desgracia tiene!

El verdugo (LUIS GARCÍA BERLANGA, 1963)

T. Fairchild: Me gusta pensar que la vida es como una limosina. Aunque vayamos conduciendo todos juntos, debemos recordar nuestro sitio. Hay un asiento delantero, un asiento trasero y un vidrio separándolos.

Linus Larrabee: Fairchild, no me había dado cuenta antes, eres un terrible *snob*.

T. Fairchild: Sí, señor.

Sabrina (BILLY WILDER, 1954)

Enfermera: Habla así porque vivimos una época horrible.

Remy: No, no tanto. Contrariamente a lo que se cree, el siglo xx no ha sido más sangriento que otros. Se calcula que murieron 100 millones en las guerras. Añada 10 millones del *gulag* ruso. Los campos chinos... no se sabe, pero digamos 20 millones. O sea, que murieron unos 130, 135 millones. Tampoco es para tanto si recuerda que en el xvi los españoles y los portugueses, sin cámaras de gas ni bombas, hicieron desaparecer a 150 millones en América Latina. Matar 150 millones con hachas representa mucho trabajo. Claro que su Iglesia les apoyó, pero sigue siendo trabajo. Por eso en América del Norte, ingleses, franceses y luego americanos se sintieron inspirados y degollaron a 50 millones. En total 200 millones. La mayor matanza de la Humanidad fue aquí, a nuestro alrededor, pero no hay ni un solo museo de ese holocausto. La Historia de la Humanidad es la historia del horror.

Las invasiones bárbaras (DENYS ARCAND, 2003) 

DRÁCULA (1931)





EL STILL

CINEMATOGRAFICO EN EL ESTUDIO DE LA COMUNICACIÓN POLÍTICA



POR IGNACIO MIRELES RANGEL

El *still* o foto fija –también conocido como foto de producción– constituye una forma de promoción esencial a toda producción cinematográfica, especialmente si es de carácter comercial. El *still* es concebido, realizado y empleado para que la prensa especializada contribuya a que el espectador potencial se interese por la historia y acuda a la sala. Su función persuasiva lo instala en el territorio de la publicidad.

EN ALGÚN MOMENTO DEL CICLO DE VIDA de una película, el *still* pasa a formar parte de los archivos documentales y es objeto de interés de historiadores, críticos y analistas del cine. No obstante, el uso más generalizado del *still* en el ámbito académico se reduce a la ilustración. Ello porque solo se le reconoce como documento que atestigua la realización, exhibición y recepción del filme. Sin embargo, el espectador suele establecer una relación más viva y personal atesorando las imágenes e integrando personajes, tramas y lugares al imaginario personal. La cultura popular está poblada densamente por estas imágenes, no solo como extensión de la memoria, sino también como afirmación de la identidad.

ARISTÓTELES DECÍA QUE EL SER HUMANO ES UN “animal político”, pero si se preguntara a los productores de películas –especialmente a los que hicieron posible la “época de oro”– si consideran que sus productos tuvieron una intención política hacia el espectador, es seguro que la mayoría lo negaría, ¡incluso más de uno se sentiría ofendido! En su descargo, argumentarían que solo habrían tenido la intención de entretener, y tal vez educar, mediante el cine. Ello porque en sus producciones no se podría percibir en primera lectura un discurso político manifiesto. Por otra parte, siempre ha habido un grupo reducido de directores que intencionalmente, y desde la ficción, han denunciado el abuso del poder, la discriminación, el despojo,

la arbitrariedad, la negligencia y el contubernio de las autoridades para beneficio propio, así como el de ciertas minorías. Algunos de ellos han incurrido en lo panfletario mientras que otros han desarrollado una mirada crítica y propositiva.

AUNQUE LA FICCIÓN PUEDA BASARSE en hechos reales, las más de las veces crea tanto la historia como los personajes, “los inventa”. No obstante, difícilmente podemos pensar en inventar algo que no emane de la experiencia, directa o no. Así, se reconoce que el cine, más que crear-inventar, recrea la realidad. Es esta una “realidad” no desprovista de credibilidad: ahí encontramos las contradicciones sociales, las formas del poder, los roles del hombre y la mujer, los anhelos de los trabajadores, la ambición, la delincuencia, la familia, la escuela, etcétera, en suma, la esencia de la práctica política. Así, el cine deviene espacio público de representación de la sociedad en la que existe.

EL CINE ES UNA FORMA DE MEDIACIÓN POLÍTICA que nos revela las estrategias y rituales del poder. Por tanto, las películas y los productos de la cultura de masas (también entre ellos, la fotografía) contribuyen decisivamente a la formación de un imaginario político mediante el que los individuos dotan de sentido al mundo que está más allá de su experiencia inmediata y por ende, interpretan el proceso político y a sus actores. Es más, la identidad política colectiva viene dada también por las representaciones mediadas de la historia que se ofrecen como referencia común a la memoria colectiva. En este tipo de representaciones el cine también funciona como un puente mediador del imaginario colectivo a la hora de construir la identidad de una comunidad.

LA SELECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS PRESENTADA en esta edición de *Folios* es, por necesidad, limitada en términos del espacio disponible, pero no por ello simple



en su contenido. Parte de la interpretación de la producción fílmica como forma de comunicación política en el espacio público de su consumo original, algo que ni productores ni público tomaron en cuenta en su momento, incluso en películas calificadas como “anodinas”. Se intentó extraer ejemplos de diversos géneros de la ficción para mostrar las categorías políticas en las que se puede ubicar las historias para su (re)lectura: hegemonía, ideología, reproducción del poder, imaginario, realidad social, migración, identidad, pertenencia, discriminación, historia, colonialismo y resistencia... Su inclusión no pretende continuar la tradición de la ilustración, no están ahí solo para tener una imagen de la película. Cada una de ellas tiene una función de índice, es decir (siguiendo a la RAE), “dar indicios de algo por donde pueda venirse en conocimiento de ello”. En este caso, las imágenes tampoco ilustran el asunto comunicado, lo muestran tal como se presenta en la obra original. Al hacerlo, el lector debe esforzarse por desentrañar la situación de comunicación en la que dicha imagen se inscribe para intervenir en la subjetividad del espectador –del de antes y el de ahora.

A LO ANTERIOR, AGREGUEMOS la figura de la “estrella” como legitimación de la institución encarnada por él (ella). Como apuntó Jorge Ayala Blanco, en *La aventura del cine mexicano*, “a diferencia del cine social estadounidense, el cine mexicano de la época de oro sobre el tema de la ciudad, no delataba la injusticia, la opresión y el abuso del poder. Similarmente, en una disyuntiva que asimila la tradición y la pobreza con lo bueno, así como lo nuevo y próspero con lo malo, el conformismo social era una consecuencia obligada: los pobres estaban ‘contentísimos’ de serlo. Cualquier cambio, mudanza o evolución –predicó una y otra vez el cine nacional– implicaba una pérdida moral”. En este

sentido, los personajes en *Nosotros los pobres* parecen ratificar tal punto de vista: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón y *Chachita* sufren la injusticia, el abuso, el despojo, la extorsión, la discriminación... ¡y encuentran la felicidad en el microuniverso del barrio! *Pepe El Toro* (Pedro Infante) es un personaje que soporta la adversidad estoicamente pues cuando pierde el control empeora las cosas. No obstante, su simpatía, solidaridad y buen corazón cautivan tanto al público como a la mayoría de los habitantes de la vecindad y otros del barrio, quienes le sirven de soporte, pues con él la pobreza es más llevadera. Resulta tentador especular sobre qué habría sido de la película sin tales actores-personajes.

EN RESUMEN, LA FOTOGRAFÍA FIJA O STILL, empleada como fuente de adquisición de información ayuda a entender la cultura de masas no como un ámbito de ineludible alienación sino como un espacio discursivo dinámico; espacio en el que cabe, en cierto grado, la confrontación simbólica. Desde este punto de vista, el cine sería una de las más poderosas “tecnologías del ser” (el *self*) –según el sentido que Foucault atribuye a este concepto– a través de las cuales el orden social establece los tipos de subjetividades necesarias para su perpetuación. El espectador, lejos de una actitud pasiva ante el espectáculo, participa activamente en la construcción de tal subjetividad, deviene espectador empírico; alguien activo inserto en procesos de comprensión dados por su situación social (clase, raza, género, etcétera). Por tanto, el significado de los discursos no se concibe como algo inmanente al texto, sino como un proceso negociado de atribución de sentido a partir de unos códigos dados no solo por la psicología individual sino por la situación de clase, raza o género (o cualquier adscripción basada en relaciones desiguales de poder que configuren nuestra subjetividad). 

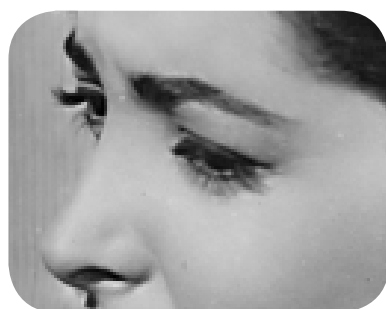


Acá las tortas
[JUAN BUSTILLO ORO, MÉXICO, 1951]



El *still* o **foto fija**

es un documento que atestigua la realización, exhibición y recepción del filme... la cultura popular está poblada densamente por estas imágenes, no solo como extensión de la memoria, sino también como afirmación de la identidad...



El derecho de nacer (ZACARÍAS GÓMEZ URQUIZA, MÉXICO, 1952) ▲
Nosotras las sirvientas (ZACARÍAS GÓMEZ URQUIZA, MÉXICO, 1951) ►



...el cine, más que
crear-inventar, recrea una
realidad no desprovista de
credibilidad: deviene espacio
público de representación de la
sociedad en la que existe...



Es necesario estudiar
para poder hablar español

$$\begin{array}{r} 2 \times 9 = 18 \\ 4 \times 7 = 28 \\ 3 \times 1 = 3 \end{array} \quad \begin{array}{r} 14 - 8 = 6 \\ 36 - 21 = 15 \\ 104 - 72 = 32 \end{array} \quad \begin{array}{r} 1024 / 26 \\ 190 / 33 \end{array}$$



Río escondido
(EMILIO FERNÁNDEZ, MÉXICO, 1947)

...en el cine, el
espectador suele
establecer una
relación viva y personal
atesorando imágenes e
integrando personajes,
tramas y lugares al
imaginario personal...

Ánimas Trujano (ISMAEL RODRÍGUEZ, MÉXICO, 1962) ▼

Cuarto de hotel (ADOLFO FERNÁNDEZ BUSTAMANTE, MÉXICO, 1953) ►





La fórmula secreta
(RUBÉN GÁMEZ, MÉXICO, 1965)



EL HOMBRE SIN ROSTRO (1950)

Dorian Gray y la rebelión de los dandis

Ese tipo de cosas ponen de moda a un hombre en París.
¡Pero en Londres la gente tiene tantos prejuicios!

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, capítulo VIII

Hablar por separado de la vida y obra de Oscar Wilde es imposible, puesto que ambas se entrelazan como parte de un mismo fin: levantar la voz y hacer extensiva la crítica a la forma de gobierno, a la sociedad burguesa y al caduco concepto de moral de su época.

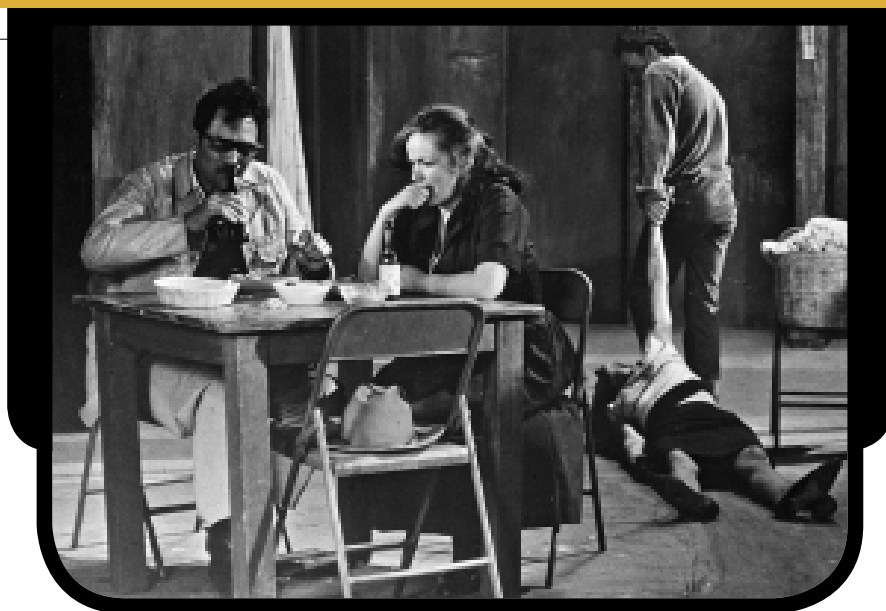
LA NOVELA EL RETRATO DE DORIAN GRAY, publicada en Inglaterra en 1890, levantó ámpula en las élites más conservadoras de la sociedad inglesa finisecular y entre algunos periodistas como Charles Whibley del *Scots Observer*, quien la calificó como arte falso y señaló que Dorian Gray representaba abiertamente a un demonio que atentaba contra la naturaleza humana y las buenas costumbres. Wilde dio respuesta a la crítica mediante una carta dirigida al editor del periódico, en la que resaltaba el valor estético de la obra de arte y su función como espejo del espectador, según Wilde “la obra de arte es para cada hombre lo que él mismo es”, puesto que refleja al lector y no a la vida.

EL RETRATO DE DORIAN GRAY SE BASA EN los movimientos esteticistas y decadentistas que consideran el arte desvinculado de la moralidad, de la realidad: el arte es arte por sí mismo. Deja así al lector las interpretaciones e identificaciones que de su novela pueda tener. Para un sector de la sociedad representó una fuerte agresión puesto que evidenciaba el lado oscuro y sórdido que se había empeñado en esconder.

ESTA OBRA DE WILDE PRESENTABA una masculinidad diferente a lo entonces tradicionalmente entendido: la homosexualidad, que si bien hoy forma parte del conjunto de masculinidades, en el siglo XIX era considerada como una transgresión y se evitaba hablar del tema. Debido al rigor con que se definían los roles femenino y masculino en la sociedad inglesa victoriana (las relaciones sexuales solo eran socialmente

JORGE
CARRILLO
FLORES

Docente de español en la Secretaría de Educación Jalisco. Estudió Letras Hispánicas en la Universidad de Guadalajara.



permitidas para la procreación), romper esta “ley natural” significaría la catástrofe de la civilización.

POR ELLO LA LLEGADA DE LA CORRIENTE DECADENTISTA a Inglaterra representó una transgresión a la norma moral y social, debido a que incitaba al ser humano al goce consciente de los placeres carnales, sin importar si se trataba de relaciones heterosexuales u homosexuales. Especialmente esta última práctica fue considerada por los victorianos como una perversión, concepto que Roudinesco define de la siguiente manera:

La fascinación que ejerce sobre nosotros la perversión tiene que ver precisamente con el hecho de que es tanto sublime como abyecta. Sublime cuando se manifiesta en rebeldes de carácter prometeico, que se niegan a someterse a la ley de los hombres, a costa de su propia exclusión; y abyecta cuando deviene, como el ejercicio de las dictaduras más feroces, la expresión soberana de una fría destrucción de todo vínculo genealógico. Ya sea goce del mal o pasión del soberano bien, la perversión es intrínseca a la especie humana (2009: 13-14).

ASÍ, EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XIX, “perversos” fueron aquellos que desafiaron los convencionalismos sociales y morales, constituyendo así la novela de Wilde un suceso revolucionario en los aspectos sexual, psíquico, moral e histórico, cuyo motivo fue terminar con el miedo y la represión a la que estaba sometido el individuo por parte de las leyes civiles y religiosas.

WILDE PLANTEA LA CONCEPCIÓN DE UN HOMBRE feminizado (en el sentido de la concepción de género de la época), capaz de admitir y expresar sus sentimientos, emociones y placeres sin temor, pudiendo desembocar, o no, ese contacto con lo femenino, en la apertura de sus horizontes respecto al goce sexual. Esa búsqueda de placer está presente desde la antigua Grecia, donde las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo estaban consideradas como normales y naturales. Platón dedica un apartado de *El Banquete* para explicar en voz de Aristófanes el mito de la separación del ser humano en dos y la continua búsqueda de nuestra otra mitad, sea esta hombre o mujer.

LA REPRESIÓN SEXUAL A LA QUE ESTABA SOMETIDA la sociedad inglesa de entonces fue uno de los temas que caracterizó el reinado de Victoria. El victorianismo condenó y reprimió todo tipo de práctica sexual que resultara

una transgresión para la sociedad, solo se permitían las relaciones entre parejas heterosexuales y bajo el régimen del matrimonio.

LA SOCIEDAD VICTORIANA SE SINTIÓ AGREDIDA por el comportamiento de los personajes de la novela wildeana, puesto que rompió con el estereotipo del hombre heterosexual dedicado exclusivamente a trabajar y a ser el proveedor de los recursos para el bienestar de su familia y la figura femenina ligada únicamente a las labores domésticas y al cuidado de los hijos.

EL HOMOSEXUAL ES LA REPRESENTACIÓN MÁXIMA del extenso mundo de los “perversos” y se muestra en la novela en diversos sectores de la sociedad: Dorian Gray con su belleza griega y Lord Henry, ambos pertenecientes a la burguesía; luego, el pintor Basil Hallward que, como Oscar Wilde, forma parte de la élite de artistas.

A MANERA DE ACERCAMIENTO A LO HOMOSEXUAL en el texto, la confesión de Basil Hallward a Dorian Gray expresa:

—...desde el primer momento en que te conocí, tu personalidad ha tenido la más extraordinaria de las influencias sobre mí. Quedé dominado, alma, cabeza y fuerza por ti. Te convertiste para mí en la encarnación visible cuyo recuerdo nos obsesiona como un sueño exquisito a los artistas. Te idolatraba. Sentía celos de toda persona con quien hablabas. Quería tenerte todo para mí. Solo era feliz cuando estaba contigo. Cuando estabas lejos de mí seguías presente en mi arte... Desde luego jamás dejé que supieras nada de esto. Habría sido imposible. No lo habrías comprendido. Apenas lo comprendía yo. (Wilde, 2005: 217-218).

OTRA MUESTRA ES LA ACTUALIZACIÓN QUE HACE Wilde del mito de Narciso en la figura de Dorian Gray, quien realiza las mismas acciones que el personaje ovidiano al tener como único objeto de goce y enamoramiento la contemplación de sí mismo y despreciar a quienes le demuestran amor sincero.

LORD HENRY ES EL ÚNICO PERSONAJE CASADO, aunque su matrimonio, como el de muchos burgueses victorianos, se basa en las apariencias. La careta de respetabilidad es un rasgo característico de su sociedad, puesto que a pesar de que Lord Henry tiene esposa, dedica la mayor parte del tiempo a estar al lado de Dorian Gray en una lucha constante con Basil por poseer la atención absoluta del joven.

COMO SEÑALA EL CRÍTICO ALEMÁN HANS MAYER, la novela de Wilde busca una zona intermedia en la que no es necesario ni ponerse una máscara de respetabilidad ni cultivar el escándalo. De acuerdo con Mayer, en la novela del irlandés se presenta el lado más oscuro de la sociedad victoriana que los sectores puritanos se esforzaban en ocultar celosamente y que tanto les entusiasmaba en secreto, Wilde describe en su obra todas aquellas acciones que en apariencia se mantenían prohibidas pero que todos sabían dónde y cómo se realizaban.

RESPECTO A LOS ROLES MASCULINOS, el mismo Oscar Wilde rompió el canon establecido de la sociedad inglesa al vestir trajes de colores llamativos, en cuya solapa portaba flores de lirio; además de sus marcados movimientos gesticulares, que lo convirtieron en un personaje *sui generis* que contrastaba con el arquetipo de hombre masculino





finisecular. El intelectual italiano Paolo Zanolli distingue dos masculinidades de finales del siglo XIX, el *gentleman* y el dandi:

Es más fácil definir a un *gentleman* basándose en lo que *no* es y *no* hace: un *gentleman* no se muestra reacio a trabajar, no antepone la belleza y lo placentero a lo útil (al contrario del dandi y, en general, del aristócrata), no hace incursiones en las periferias de la heterosexualidad normativa, cree ciegamente en el amor romántico (al contrario de Baudelaire, a quien... le gustaba despreciarlo) (Zanolli, 2010: 47).

EL PRIMERO ES EL HOMBRE HETEROSEXUAL de comportamiento respetable, que trabaja y tiene una familia; el dandi es el artista, el sujeto que se mantiene al margen de la ley y se dedica al disfrute y desarrollo del arte, actividad que la sociedad considera improductiva. Frecuentemente se asoció al dandi con conductas sexuales “perversas”, sobre todo vinculadas con la homosexualidad.

ROMPER CON EL CONCEPTO DE MASCULINIDAD significaba la condena social. El parámetro de virilidad coincidía en gran medida con el de la antigua Grecia, sin embargo en la Inglaterra del siglo XIX “el cuerpo normativo servía fundamentalmente para marginar a los ‘otros’ (los homosexuales, los judíos, etcétera) y para erigirse un símbolo del cuerpo sano de nación” (*idem*).

DEBIDO A QUE TODO LO REFERENTE A LA SEXUALIDAD formaba parte del Estado, que la vida privada se regía por lo público, se negó la individualidad del ser humano, sometiéndolo a vivir bajo la norma moral de lo socialmente aceptado. Había una clara diferenciación entre el cuerpo del hombre, la mujer y el homosexual, siendo considerados estos dos últimos carentes de valor: “La diferencia sustancial entre el cuerpo del *gentlemen* y el cuerpo normativo de los dandis, bohemios y degenerados no radica tanto en el cuerpo en sí como en la forma en la que éste se vive: los *gentlemen* tienen un cuerpo, los “otros”, exactamente igual que las mujeres, *son* un cuerpo” (*ibid.*: 47-48).

AL SER CONSIDERADA LA HOMOSEXUALIDAD una perversión y al homosexual únicamente como un cuerpo sexuado, los ingleses vieron en *El retrato de Dorian Gray* una prueba irrefutable de la perversión y los vicios que se negaron durante muchos años, pero que existían y que ahora Oscar Wilde recreaba; él mismo señaló: “Era necesario, señor, para el desarrollo dramático de esta narración rodear a Dorian Gray de una atmósfera de corrupción moral. De otro modo la historia no habría tenido ningún sentido, y el argumento ningún desenlace... Cada cual verá su propio pecado en Dorian Gray. Qué sean los pecados de Dorian Gray, nadie lo sabe. El que los encuentra los traía” (WILDE, 1992: 121).



LAS CENIZAS DEL DIPUTADO (1977)

EN ESTE SENTIDO, EL CONCEPTO DE MASCULINIDAD propuesto por Wilde es más libre que el propuesto por la moral victoriana, es una masculinidad en la que se puede expresar lo que siente, lo que se piensa y lo que gusta, independientemente de la orientación o preferencia sexual. Este hombre es también más libre para el disfrute del arte, concebido como una experiencia estética mediante la cual el individuo puede enriquecerse. En este sentido, deja de lado los formalismos sociales y piensa más en el ser humano, es decir, en la recuperación de su individualidad, su vida privada nada tiene que ver con las leyes y posee libre albedrío para decidir qué hacer con su vida y de qué manera llevarlo.

DESPUÉS DE MÁS DE 120 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN de *El Retrato de Dorian Gray*, es innegable el eco que tuvo tanto en escritores posteriores como en la moral social consecuente. En la actualidad, y en gran medida gracias a los estudios de género, podemos entender las formas en las que los géneros se construyen y las variantes que pueden tener sin por ello dejar de considerar a un individuo como un hombre o una mujer (heterosexual, homosexual o bisexual), como se pensaba en el siglo XIX y parte del XX. La clasificación de “normalidad” es ahora más inclusiva y no comprende solo a hombres y mujeres heterosexuales (relegando a un nivel inferior, casi deshumanizado, a cualquier otra tendencia), ello gracias a efervescencias incendiarias como la rebelión de los dandis.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

WILDE, Oscar (2005). *El retrato de Dorian Gray*, (Montserrat Alfau, Trad.) México: Porrúa.

____ (1992) *Correspondencia*, (María Luisa Balseiro, Trad.) Madrid: Siruela.

MAYER, Hans (1999). *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual y el judío*, España: Taurus.

ROUDINESCO, Elisabeth (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona: Anagrama.

ZANOTTI, Paolo (2010). *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*, (Nuria Martínez, Trad.)

México: Fondo de Cultura Económica.



LA HONRADEZ ES UN ESTORBO (1937)



LUIS FELIPE LOMELÍ

Escritor y doctor en ciencia y cultura. Premio Nacional de Literatura de Bellas Artes y Premio Latinoamericano de Cuento. Entre otras obras, ha publicado *Ella sigue de viaje* y *Todos santos de California*.

Jefe dejefes

El padre es el padre, el jefe. Kelly termina de ver el video en YouTube pero se niega a creer que las imágenes sean ciertas. Da un trago a su té. Cualquiera sube cualquier pendejada, cualquiera que tenga una máquina puede truquear un video, piensa. Sin embargo no quiere volver a correrlo, no quiere revisar cuadro por cuadro para identificar las imposturas y convencerse de una buena vez de que es falso. La fotografía es borrosa. Pero el reguetón que lo acompaña se le pega como una lapa: *pero no fue mala fe, hice lo que tenía que hacer*. Y Kelly mejor hace lo que tiene que hacer y esto no incluye hablar a Hermosillo para preguntar qué ha pasado –allá son las ocho de la noche, su celular registra tres llamadas perdidas “sin número” pero su madre le habla a cada rato– sino ponerse su impermeable y pedalear a la embajada.

ANTES DE SALIR DEL DEPARTAMENTO toma un par de Glorias de Linares porque el azúcar siempre le levanta el ánimo. Es lo malo de vivir fuera de América, la falta de dulces, de chile. Pero lo bueno de trabajar como encargada de seguridad informática en la embajada de México es que siempre llegan regalos y, ya se sabe, salvo que sean para ella o para *Su Excelencia*, los envíos de comida son para los primeros que los vean. Una regla no escrita. Las Glorias eran para el muchachito de Monterrey que trabaja en la oficina comercial pero, ni modo, llegaron en su día libre y el resto se las repartieron.

BAJA LA ESCALERA. *Ni hao* de un lado y *ni hao* del otro. Las Glorias están buenísimas. Por qué no había de ese tipo de dulces en Sonora, piensa. Piensa en su infancia de dulces comprados en Tucson y en Yuma.

¿Y Santa Clós va a saber que vamos a estar en Tucson? Claro que sí, mi amor, él lo sabe todo. La carretera de sahuaros hacia el norte oyendo "Pacas de a kilo" hasta el hartazgo porque esa es la manía de su padre. Kelly niña no entiende por qué dejaron la cena de Navidad a medias para ir a visitar al tío Edgardo en Arizona. ¿Y si Santa no nos encuentra y se lleva sus regalos? Pidió el convertible de la Barbie, el rosa, el más chilo.

TOMA SU BICICLETA Y SALE A LAS CALLES ANCHAS de Beijing endomingadas con los pendones olímpicos, engalanadas con los colores que aparecen después del invierno: primero es el amarillo. Y las brisas cálidas que de cuando en cuando acarician su cuello, por debajo de la cola de caballo para olvidar el frío. La embajada queda a unas cuantas cuadras y Kelly piensa que si en Hermosillo no hiciera ese calor tan infernal, allá también andaría en bicicleta: es el mejor complemento para alguien que se la pasa todo el día frente a una computadora. Porque sí, ella llegó a China después de trabajar en la sección de sistemas del Centro de Investigación y Seguridad Nacional. Para algo tenía que servir su título de ingeniero por la Universidad de California en Santa Bárbara y la computadora que le compró su papá esa navidad que Santa Clós no le tenía ningún regalo en casa de su tío Edgardo y la morrilla chillaba como puerca atorada por el *mall*: que ella se había portado bien todo el año, que por qué no tenía regalos, que todo era culpa de sus papás. Y después de vueltas y vueltas sin encontrar el convertible rosa de la Barbie, la niña Kelly se paró frente a una vitrina de electrónicos y dijo que quería una de esas: una Commodore 128. Entonces su padre dijo que sí, mi amor, lo que usted guste, porque a fin de cuentas para eso también era el negocio, para darle a los morrillos todo lo que necesitaran. De modo que entraron y Kelly fue quien la pidió porque era la que sí hablaba inglés. A la salida el padre se veía más contento que la niña. Y cómo no: él a los nueve años ya andaba en la pizca, su primogénita a los seis ya tenía computadora. El padre es el padre, el jefe.

KELLY PEDALEA Y NO PUEDE QUITARSE DE LA CABEZA el reguetón –pero no fue mala fe, yo solo los cociné–, mucho menos la imagen de su padre. Seguro que era truco. Incluso pudo haberlo posteado alguno de sus tíos. ¿Y si no era? ¿Y si sí era su padre en el video? Piensa. Los pendones

EL JOVEN JUÁREZ (1954)





ENAMORADA (1946)

olímpicos se mecen con el aire de Beijing, con el viento que trae la arena del Gobi cuando arrecia, la arena de un desierto que no quiere conocer porque teme que le recuerde el suyo.

—¡Y si sí es, qué chingados! —Grita Kelly y detiene su bicicleta.

NINGÚN CHINO SE DA POR ALUDIDO y solo la rodean con un giro del volante o del paso, como si no existiera.

KELLY RESPIRA. Desenvuelve su segunda Gloria de Linares y muerde un cachito. Por algo has dejado de ser parte de tu familia, se dice a sí misma. Por algo te fuiste a estudiar a California y luego te metiste a trabajar a Seguridad Nacional, para no tener nada qué ver con ellos, para no ser como ellos, para que ni siquiera se te acercaran.

Entra corriendo a la cocina. Kelly niña estaba a punto de terminar un programa que le diera un saludo al encender la computadora cuando su madre tuvo la fantástica idea de que bajara a saludar a sus tíos y luego, ya que estás parada, ya que era el día libre de la sirvienta, tráigase los chicharrones para que a sus tíos no les caiga pesada la cerveza. Entra a la cocina con sus dos trencitas brincándole sobre los hombros y abre una gaveta: municiones. Un cajón: la nueve milímetros de su padre. Otra gaveta: cuatro granadas entre latería gringa. Grita: ¡Mamá, no encuentro los chicharrones!

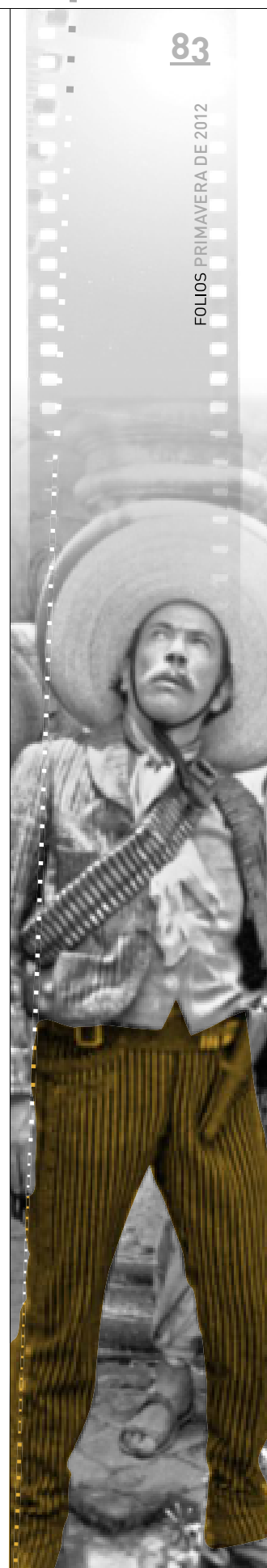
ESO: SI SÍ ES SU PADRE, A ELLA LE IMPORTA UNA CHINGADA. O por lo menos trata de convencerse. Por algo está lejos. Por algo está sola. Por algo ha conseguido que la respeten arriba y abajo: nadie se mete con un *hacker*

porque un *hacker* te revienta, cuantimás si trabaja en Seguridad Nacional. Y más bien fue por eso, y no porque hubiera aprendido un poco de chino mandarín en California, que su superior decidió mandarla a Beijing a la primera oportunidad. Ya se sabía que la Kelly era una bala para buscar criminales por internet, pero también se rumoraba que ella había sembrado la evidencia en la computadora del último tipo de la oficina que habían procesado por asociación delictiva con el Cártel del Golfo. Todos habían visto que el tipo la chuleaba, que le soltaba albures. Y todos vieron también el día en que se enojó Kelly y le dijo al tipo que se iba a ir a chingar a su madre. Luego siguieron tres meses de tranquilidad en donde Kelly hasta parecía coquetearle al tipo. El día que llegaron los de la Agencia Federal de Investigación, Kelly fue la última que estuvo en el cubículo del desgraciado. Los que la vieron ahí, cuentan que el tipo se puso pálido y que Kelly tenía una sonrisa muy grande. Así se gana el respeto. Por eso su superior no dudó en mandarla a China cuando hablaron de Relaciones Exteriores para pedir que el destacado en Beijing también supiera de protección informática.

(UN MES DESPUÉS SE QUEBRARON AL TIPO en el bote, unos dicen que por una sopa Maruchan, otros que por no respetar al patrón).

PEDALEA. MUERDE OTRO CACHITO DE GLORIA. Recuerda a su padre con la guitarra cantando "Pacas de a kilo" en el porche de la casa: es mi historia, mi amor. Y la morra calladita, cocinando el odio: yo no soy como tú. La vergüenza luego en el colegio de alcurnia: ¿a qué se dedica tu papá? Porque claro, Kelly destacaba entre las güeritas por tener algo de sangre seri, y acá en China es la gigante. Solo que en Beijing no le importa que la reconozcan, es una extranjera más, una extranjera gigante. Y su trabajo consiste en horadar la Gran Muralla de Fuego para que toda la correspondencia electrónica de la embajada vaya y vuelva sin problemas, en crear ella sus propias murallas para que el espionaje chino no tenga acceso a los sistemas. Y eso lo saben todos en la embajada: si alguien se mete con ella, *bye bye* a los correos electrónicos, *bye bye* a la libertad de poder decir lo que sea sin que los comunistas lo sepan. *Me gusta burlar las redes que tienden los federales*, canta en su mente Kelly pero la voz que oye es la voz de su padre. El padre es el padre, el jefe. Y por eso entra como una ráfaga el *beat* del reguetón y desgrana el acordeón de *Los Tigres*: *chinga tu madre si eres contra, chi-chinga tu madre para ti y para tu escolta*. Kelly cierra los ojos. Sale volando de la bicicleta.

Ándale, m'ijita, ven, no seas así. No. Van a estar todos tus primos. No puedo. Mira que es su cumpleaños y él quiere que vengas. No. M'ijita no seas malagradecida, ya te mandó el boleto. No puedo: tengo exámenes. M'ijita, bien sabes que por ti se ha sacrificado más que por cualquiera de tus hermanos. ¡Pues por mí puede dejar de sacrificarse! Eso nunca, mi amor –la voz del padre, tranquila, chingado: tenía levantado el otro auricular–, yo por usted me sacrificaré hasta que me muera: que le vaya muy bien en sus exámenes, que para mí es un orgullo tenerla estudiando en el gabacho.



POLÍRICA



VOCES INOCENTES (2004)

UN POLICÍA LA AYUDA A LEVANTARSE. *Xiexie.* Kelly tiene raspado el brazo derecho del impermeable y la palma de su mano izquierda. Fue una caída leve, busca y ni siquiera encuentra con qué tropezó la llanta de su bicicleta. Tampoco halla lo que le quedaba de Gloria, habrá caído lejos, perdida entre la basura y los escupitajos de la calle. Se vuelve a subir a su bicicleta y da las gracias de nuevo al policía que sigue ahí mirándola, como extrañado por el contacto. Son hijos únicos, piensa Kelly, es un país de hijos únicos: su familia es otra cosa. Pedalea. Ese día, el de la llamada, no pudo estudiar. Para divertirse un rato se puso a navegar en sitios poco usuales de internet y encontró unas páginas en clave de los grupos anticastristas de Miami. Eran copia de archivos *.txt*, avisos, *graffiti* como con los que se comunicaban las pandillas de muchachos en Hermosillo. El reto le duró para entretenerse los días que siguieron, rastreando, identificando los patrones de los *posts* y sus respuestas, descifrando los códigos. Después de una semana no solo tenía identificadas las direcciones IP de las tres computadoras más activas, sino también las posibles direcciones físicas desde donde se conectaban y una lista preliminar de la célula terrorista. Por puro gusto posteó un par de mensajes contradictorios para desquiciar a los exiliados cubanos y salió feliz a caminar por la playa de Santa Bárbara: ya sabía a lo que se quería dedicar terminando la carrera.

(EN LOS SIGUIENTES DOS MESES APARECIERON BALEADOS cuatro militantes de la célula anticastrista, presumiblemente, por otros militantes de la célula anticastrista).

NI HAO, SALUDA AL GUARDIA DE LA EMBAJADA. Le arde la mano izquierda. *Pero no fue mala fe, hice lo que tenía que hacer.* Respira profundo para tratar de olvidar el reguetón del cártel contrario al de su padre, para tratar de olvidar las imágenes del video y recuperar la compostura. Porque los tipos de *graffiti* en internet han ido cambiando, han salido y entrado de *Usnet*, de las páginas *.txt*, de los “grupos de amigos” y, ahora, proliferan en las páginas de videos: ahí donde se mostraba la imagen borrosa de su padre acribillado a ritmo de reguetón. Kelly le pide a la secretaria la llave del botiquín. La gente de la embajada la mira extraño, de una forma que no es común a la de todos los días: como si ya todos supieran qué pasa o estuvieran escondiendo algo.

MIENTRAS CAMINA HACIA EL BOTIQUÍN oye el canto de los grillos, los cuchicheos, las risitas apagadas. Suena su celular: “sin número”. No contesta. Entra al baño y se lava las manos. Al salir se sienta en una silla a curarse, mira cómo pasa el agregado cultural por el pasillo y, en lugar de saludarla,



se vuelve y se hace el despistado. Pero antes nota cómo comenzaba a reírse. Kelly contiene la respiración antes de ponerse el merthiolate. Arde. Recuerda cuando se cayó del caballo en el rancho: su padre la sentó en las piernas para curarla y le dijo que si contenía la respiración le iba a arder menos, luego la llevó a cabalgar con él en el mismo pinto para que no le fuera a agarrar miedo a los animales. *A nada hay que tenerle miedo, mi amor.* El merthiolate arde porque la herida no es profunda pero es extensa. Cierra los ojos. No quiere que se le salga ni una lágrima y menos porque alrededor siguen los cuchicheos y las risitas. Abanica la mano para que seque rápido.

Exhala.

¿Y si sí era su padre el del video? ¿Si no estaba truqueado?

Abre los ojos. El muchachito de Monterrey, el de la oficina comercial, está a su lado, sonriente, con cara de pena. Le extiende una coyota de piloncillo envuelta en una servilleta.

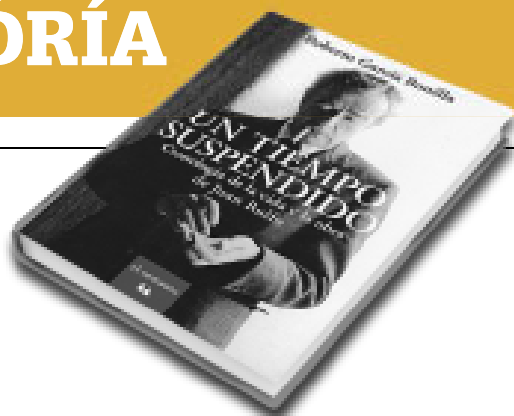
—Para el susto.

KELLY LA TOMA CON LA MANO SANA Y PRIMERO mira al muchachito con desconcierto, luego con coraje.

—Llegaron bien temprano. Yo les dije que no, pero ya ves cómo es la raza: nomás te pude guardar una.

KELLY NO SE DA CUENTA DE QUE se le está saliendo una lágrima: es el dolor de la rabia. Ese que sí siente y que le impide darse cuenta de que sus ojos se le han agitado, se le han hinchado de sangre y la lágrima baja como un arroyo nuevo en tierra seca. (La llenará de cuarteaduras). Ahora ya no tiene que preguntarse quién le envió las coyotas ni tampoco si el video de su padre era cierto. Ahora sabe que tiene que hacer lo que tiene que hacer, lo que ha sido siempre. El padre es el padre, el jefe de jefes.

—A esos cabrones se los va a cargar la chingada. 🍌



Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo
Roberto García Bonilla,
Conaculta-El Centauro, 2009.

Suspendiendo el TIEMPO deteniendo la historia

Una de las pasiones más grandes de muchos lectores es ir detrás de la vida de sus autores favoritos. Pero con ello no digo que el lector, por eso enfatizo apasionado, siga las noticias someras que se cuelan por aquí y por allá sobre el escritor y su obra. No, un lector de carácter va en busca de lo que se dice y se refuta, de lo que se analiza y se discute, va en pos de la crítica y la reseña, de los artículos especializados y los libros homenaje. Va en busca de todo. Para ellos es este libro de Roberto García Bonilla, para los apasionados de Juan Rulfo, entre los que me incluyo.

ESTE LIBRO NO ES UN TEXTO MÁS SOBRE el escritor jalisciense, no hay que decir: “otro sobre Rulfo”. Debemos tener cuidado con esa sentencia si no hemos leído el fascinante recorrido cronológico que hace García Bonilla sobre la vida y obra del autor, ahí se teje con asombroso virtuosismo una filigrana de acontecimientos que se engarzan de manera precisa, amena y escrupulosa: lo que apunta García Bonilla es cierto, así ocurrió, de ese modo y no de otro, porque ha investigado hasta agotar las fuentes de los hechos en el texto consignados.

LO CUAL NO SOLO ES UN DELEITE PARA LOS LECTORES sino para los investigadores, para los analistas que encuentran en esta obra, fundamental y hasta ahora bien propuesta y resuelta, una herramienta indiscutible para abordar la obra de Juan Rulfo. Se reúne en un solo volumen lo esencial, las pistas, las discrepancias, las posibilidades sobre la que el analista puede basar sus intuiciones para comprobar los síntomas textuales a la hora de acercarse a los libros de este escritor ya inscrito en la historia de las letras.

CECILIA EUDAVE

Doctora en Lenguas Romances por la Universidad de Montpellier. Profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara y Coordinadora de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana de la misma casa de estudios.



BASTA CON DETENERNOS EN LA BIBLIOGRAFÍA que apuntala el libro *Un tiempo suspendido* como uno de los referentes más serios para el trabajo analítico, pues son 178 páginas donde se congrega: bibiohemerografía directa, archivos consultados, bibiohemerografía comentada con quince apartados, en ellos se registran las ediciones de la obra, los textos en borrador o poco conocidos, las conferencias y ponencias, prólogos, semblanzas y monografías, reseñas, discografías, fotografía y exposiciones, traducciones, tributos y homenajes al escritor, filmografías, espectáculos y tesis en torno a Juan Rulfo; cronologías, entrevistas y conversaciones, referencias intertextuales, artículos y ensayos, en pocas palabras todo o casi todo sobre el tema.

CUANDO REVISÉ ESTE APARTADO DEL TEXTO no pude menos que agradecer un trabajo tan meticuloso como sorprendente. Sobre todo porque al estudiar a Rulfo siempre se echa de menos una compilación de referencias bibliográficas para apuntalar el trabajo académico.

PERO EL TEXTO NO SOLO NOS BRINDA UNA HERRAMIENTA indiscutible para el universitario o para el estudioso, es un libro accesible, que fluye y nos lleva de anécdota en anécdota, de dato en dato, de enfrentamientos y discrepancias entre los mismos estudiosos, amigos, enemigos y entre el mismo Rulfo. Vamos descubriendo entre líneas y sin que el autor nos imponga una lectura, ya que él solo consigna los hechos, nuestra personal imagen de la figura de Rulfo. Nunca un libro acerca del narrador jalisciense nos ha dejado tanta libertad para deducir sobre los acontecimientos redactados. Quizá porque eso son: una serie de huellas que nos ayudarán a entender la obra y la personalidad de este escritor emblemático.

CANOA (1976)





AQUELLOS AÑOS (1973)



ROBERTO GARCÍA BONILLA DA MUESTRA EN ESTE VALIOSO TRABAJO, de su capacidad como investigador puntual, certero, eficaz, que logra mantenerse al margen de su trabajo para entregar de manera objetiva un documento que enriquece el panorama de la investigación, de la lectura. Este libro no solo suspende el tiempo sino la historia contextual de uno de los autores más representativos de lo mexicano, que consigna en sus páginas la historia de un pueblo lleno de problemáticas sociales e identitarias, quien precisamente en su regionalismo lleva la marca de universalidad porque logró crear un espacio literario en el que cabemos todos.

ENTIENDO, DESPUÉS DE LEER EL TEXTO de García Bonilla, el porqué ha caído seducido como muchos de nosotros por este escritor que legó a México una obra breve pero inmensa en connotaciones. Los lectores de este volumen descubrirán datos que seguro no conocían o cuya referencia era errónea, otros tantos que no figuran en ninguna parte salvo aquí y son vitales para comprender algunos pasajes de las historias rulfianas. 

Fin

