

FOLIOS

REFLEXIÓN Y PALABRA ABIERTA



EDICIÓN ESPECIAL

VÍCTOR HUGO MARTÍNEZ •
PAOLA VÁZQUEZ ALMANZA •
IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO •
FRANCISCO REVELES VÁZQUEZ •
CARLOS SILVA •
ANDRÉS DE FRANCISCO •
MANUEL ALCÁNTARA SÁEZ •
JAIME VILLARREAL •

cine Y POLÍTICA

LA MILITANCIA DE LA FICCIÓN

• IGNACIO MIRELES RANGEL
• ANNEMARIE MEIER
• MARCO LAGUNAS
• MARIO OSUNA
• ABRIL MEDINA
• TANIA BALLEZA
• MARINA ALONSO DE CASO
• PAOLA TINOCO
• CAROLINA LÓPEZ HIDALGO



INSTITUTO ELECTORAL

CONSEJERO PRESIDENTE

Guillermo Amado Alcaraz Cross

CONSEJERAS Y CONSEJEROS ELECTORALES

Ma. Virginia Gutiérrez Villalvazo

Sayani Mozka Estrada

Mario Alberto Ramos González

Griselda Beatriz Rangel Juárez

José Reynoso Núñez

Erika Cecilia Ruvalcaba Corral

SECRETARIA EJECUTIVA

María de Lourdes Becerra Pérez

JEFA AUXILIAR EDICIÓN

Tessie Solinís Casparius

REPRESENTANTES

DE LOS PARTIDOS POLÍTICOS

Partido Acción Nacional

Miguel Ángel Martínez Espinoza

Partido Revolucionario Institucional

Juan José Alcalá Dueñas

Partido de la Revolución Democrática

Octavio Raziel Ramírez Osorio

Partido del Trabajo

Adalid Martínez Gómez

Partido Verde Ecologista de México

Erika Lizbeth Ramírez Pérez

Partido Movimiento Ciudadano

Ángel Israel Chavira Mendoza

Partido Nueva Alianza

Francisco Javier Montes Ávila

Partido Morena

Francisco Félix Cárdenas

Partido Encuentro Social

Jorge Alberto Franco Chávez

REVISTA FOLIOS

DIRECTORA

Sayani Mozka Estrada

sayani.mozka@iepcjalisco.org.mx

EDITOR EN JEFE

Carlos López de Alba

carlos.lopez@iepcjalisco.org.mx

CONSEJO EDITORIAL

Rodrigo Aguilar Benignos

Ana Cristina Aguirre Calleja

Benjamín Arditi Karlik

César Astudillo

José Antonio Crespo

Cecilia Eudave

Flavia Freidenberg

Igor I. González Aguirre

Teresa González Luna

Juan Luis Humberto González Silva

Mario Édgar López Ramírez

Víctor Hugo Martínez González

Marisa Martínez Moscoso

Martín Mora Martínez

Alberto Ojeda

Mario Osuna

Alberto Olvera

Sergio Ortiz Leroux

Gabriel Pareyón

Vanesa Robles

Reyes Rodríguez Mondragón

Jesús Rodríguez Zepeda

Emiliano Thibaut

Wilbert Torre

Annel Vázquez Anderson

Carmen Villoro

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jesús García Arámbula

COORDINADORES DEL DOSSIER

Víctor Hugo Martínez González

Paola Vázquez Almanza

FOTOGRAFÍAS (STILLS) DE FORROS,

INTERIORES Y SECCIÓN ARTES

Cortesía Universidad de Guadalajara,

Filmoteca de la Universidad Nacional

Autónoma de México, Instituto Mexicano

de Cinematografía, Cineteca Nacional;

curaduría fotográfica de Ignacio Mireles

Rangel

PORTADA Y CONTRAPORTADA

Stanley Kubrick en la producción de

Spartacus (1960). *Encuentro de dos mundos*

(Nicolas Roeg, Australia, 1971)

2001. ODISEA
DEL ESPACIO
(1968)

Folios es una publicación de discusión y análisis, edición especial de cine y política, noviembre de 2016, nueva época,

año x, edición trimestral; editada y distribuida de forma gratuita por el Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco, Florencia 2370, Col. Italia Providencia, C.P. 44648, Guadalajara, Jalisco. Número de Certificado de

Reserva de Derechos al uso exclusivo del título ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor: 04-2009-101213501200-102. ISSN: 1870-4697. Tiraje de 1,000 ejemplares. Impresa en México en los talleres de Imprejal: Nicolás Romero 518, Guadalajara, Jalisco, Col. Villaseñor, CP 44290.

Editor responsable: Carlos López de Alba. D.R. 2016, Guadalajara, Jalisco, México.

Los artículos publicados en *Folios* son responsabilidad de sus autores. El Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco es ajeno a las opiniones aquí presentadas; se difunden como parte de un ejercicio de pluralidad y tolerancia democrática.



DEAN AND DRACULA
MONSTER MOVIE (2008)



02

Presentación

04
La sociedad tras la cámara. Entrevista a Luis García Orso

Víctor Hugo Martínez

12
Las películas son parte de la realidad. Entrevista a Roger Bartra

Paola Vázquez Almanza

18
Cine y política en la era neoliberal mexicana

Ignacio M. Sánchez Prado

24
Justicieros, espías y héroes patrios: lo político del cine y sus ficciones

Paola Vázquez Almanza

32
Cine político: tres derivas de discusión

Víctor Hugo Martínez

40
Mis villanos favoritos: los políticos en el cine mexicano

Francisco Reveles Vázquez

48
Metáforas sociopolíticas y ganas de comer carne humana

Carlos Silva

54
Tres películas bélicas: caballeros, medallas y clases

Andrés de Francisco

66
Complejidad, subjetividad y poder en el cine de Stanley Kubrick

Manuel Alcántara Sáez

78
Melodrama, cine y política

Jaime Villarreal

86
CINE QUA NON

Cortos de cine

87
**ARTES
El still cinematográfico en el estudio de la comunicación política**

Ignacio Mireles Rangel

102
BOTICARIUM

**Annemarie Meier
Marco Lagunas
Mario Osuna**

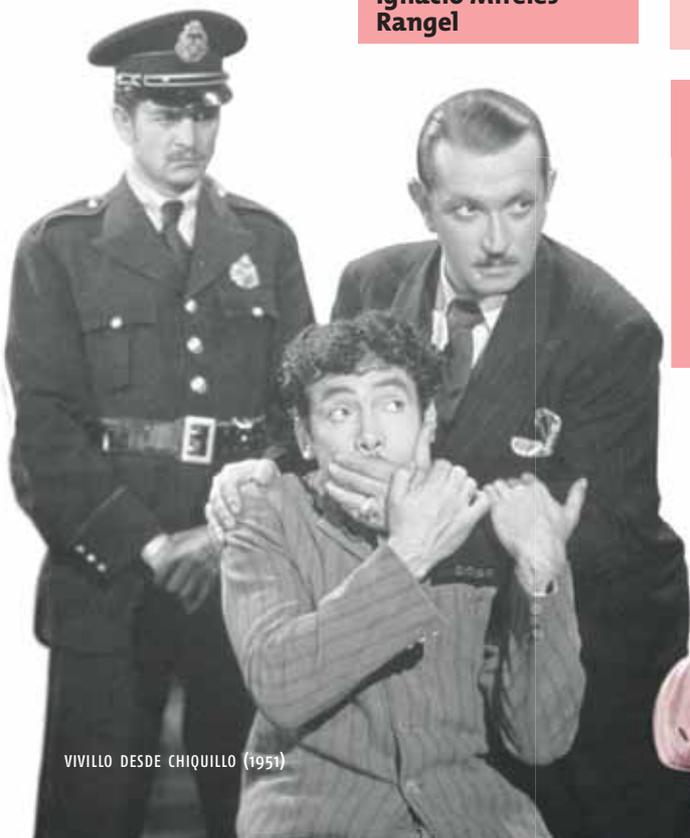
105
POLÍRICA

Abril Medina

106
BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA

**Tania Balleza
Marina Alonso de Caso
Paola Tinoco
Carolina López Hidalgo**

FOLIOS ISSN 1870-4697. Edición especial "Cine y política: La militancia de la ficción" | noviembre de 2016, año X, nueva época



VIVIR DESDE CHIQUILLO (1951)



UN DÍA EN LAS CARRERAS (1937)



En el año 2012 publicamos el número 26 de *Folios* dedicado a la relación simbólica y sociocultural entre cine y política. Desde esa primavera de 2012 ha cambiado significativamente el escenario político nacional e internacional. Movimientos sociales, grupos e individuos que nos parecían expresiones políticas extravagantes se han convertido en figuras centrales de lo político. Si bien algunos elementos clásicos forman parte aún de este rompecabezas, podemos decir ahora con seguridad que el espacio de lo político ya no está habitado de modo exclusivo por los reconocibles políticos, los partidos, los Estados o las asociaciones civiles. El intrincado mundo actual de lo político se extiende hasta la *deep web* y está ocupado por *hackers* y organizaciones financieras casi invisibles a los ojos de la mayoría.

En estos tiempos, sugiere la entrañable “M” en *Skyfall* (penúltima entrega de la saga de James Bond), es más difícil reconocer las fuerzas de lo político, puesto que muchas veces ya no existen en un mapa, ni forman parte de una nación o tienen un rostro discernible. Nuestro mundo (dice “M”) no es más transparente ahora, es más opaco.

Por esta conciencia de que el mundo es más ininteligible y complejo, decidimos visitar el tema porque la política tiene otras maneras de ser contada en la narrativa cinematográfica, no sólo para mirarla desde la butaca, sino para entenderla y participar en

ella como un instrumento de interacción y transformación social. A partir de esa perspectiva, nos propusimos actualizar algunos de los textos ya publicados en la edición anterior, agregar tres nuevos artículos e incluir nuevas reseñas de películas que permiten pensar la política de hoy.

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 un campo de estudio de la sociedad. Los cambios recientes de esta, escribe Víctor Martínez, desafían al cine político comprometido con denunciar las erratas y exclusiones sociales. El texto “Cine y política en la era neoliberal mexicana”, de Ignacio Sánchez Prado, discute y lanza provocadoras hipótesis sobre la relevancia política del cine mexicano reciente y su vínculo con el neoliberalismo, cerrando este cuadrático temático.

Una segunda parte de este *dossier* 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 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 (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 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 artículo “Complejidad, subjetividad y poder en el cine de Stanley Kubrick”, de Manuel Alcántara Sáez, se sumerge en una profunda y detallada exploración de la obra de Kubrick para reflexionar en torno al poder, la violencia y la subjetividad. Por último, Jaime Villarreal sigue la pista a la historia del melodrama en México para conectarlo con la política en su texto “Melodrama, cine y política”.

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 este amor absoluto por el cine está dedicado ese corte final. 



La sociedad tras la cámara

ENTREVISTA A **LUIS GARCÍA ORSO**

Luis García Orso, S.J., es doctor en Teología y licenciado en Filosofía y Ciencias Sociales. Es un experto en análisis cinematográfico que nos habla acerca de la relación del cine con la sociedad y la política, entre otros panoramas alrededor del tema.

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.*

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.



Víctor Hugo Martínez

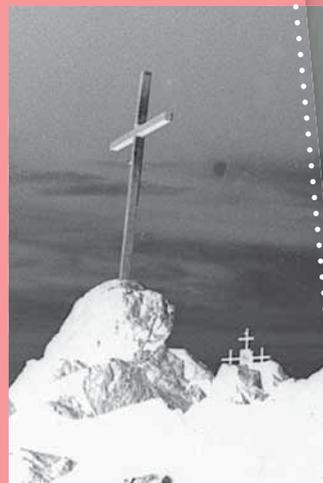
Profesor de la Academia de Ciencia Política de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Miembro del Consejo Editorial de *Folios*.

BATALLA EN EL CIELO (2005)

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 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

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

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 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



EL CASTILLO DE LA PUREZA (1973)



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 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.

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* (Rossellini, 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. ✿

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
Don Pietro Pellegrini
Aldo Fabrizi



ROMA, CIUDAD ABIERTA (1945)



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

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".

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), *Garage 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



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

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).

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 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?*

IGO: 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.

P 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 documental 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 llevara 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;



**Paola Vázquez
Almanza**

Socióloga por la
Universidad Nacional
Autónoma de México.



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 pregun-

tó 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.

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?

Todas las películas reflejan la realidad y lo hacen de manera creativa, son mucho más que una herramienta de análisis, son un objeto de análisis, son parte de la realidad



REBELDE (2012)

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: efectivamente, 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,



CAMPEÓN SIN CORONA (1946)

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, irreplicable y poco interesante de que se repita, pero que modeló una generación que es la mía.

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 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 un estudio de las redes sociales,



CASABLANCA (1942)

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 entretujan 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 quién 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. ✨

una historia de la evolución de las relaciones entre clases en Inglaterra, especialmente en Londres. Otra que transfiera 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 sorprendente, 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. 🍷

120 minutos	Blanco y negro
Guión	Julius J. Epstein Philip G. Epstein Howard Koch
Fotografía	Arthur Edson
Música	Max Steiner
Protagonizan	<i>Rick</i> Humphrey Bogart <i>Ilsa</i> Ingrid Bergman <i>Victor Laszlo</i> Paul Henreid <i>Capitán Renault</i> Claude Rains





Cine y política

EN LA ERA NEOLIBERAL MEXICANA

“Bajo el paradigma neoliberal lo político ya no es un desafío ni una agenda, sino una mercancía”, dice **Ignacio Sánchez Prado** en este texto sobre la relevancia política del cine mexicano y su vínculo con el neoliberalismo.

La historia del cine político en México tiene varios hitos. Vienen a la mente trabajos como la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes, que le dio sustancia visual a la escritura de la historia revolucionaria en las épocas de Calles y Cárdenas; *Los olvidados*, de Luis Buñuel, mostró al mundo la contracara del proyecto de desarrollo alemanista; *Canoa*, de Felipe Cazals, en una época de censura de baja intensidad, reflexionó sobre la atmósfera del 68 mexicano y los cacicazgos autoritarios que regían el interior del país y *Rojo amanecer*, de Jorge Fons, se atrevió a romper el cerco de silencio sobre la masacre de Tlatelolco.

Esos filmes fueron posibilitados por formas sucesivas de pensamiento político en el cine mexicano y latinoamericano, que predicaban al medio como una estrategia de mediación social. De Fuentes perteneció a la primera generación de cineastas que movilizó el poder del cine de manera paralela al populismo revolucionario, lo que permitiría a sus sucesores dar forma al imaginario popular de la historia y la nación. Buñuel, gran exiliado, volteó la lente a los sujetos dejados atrás por la modernidad, como hizo antes en España en otra obra capital, *Las Hurdes*. Cazals, en una de las escenas más cautivantes del cine mexicano, capturó el luto reprimido del México echeverrista en el famoso desfile militar que se encuentra



Ignacio M. Sánchez Prado

Es académico en la Universidad de Washington en San Luis, Mi.

El filme que mejor representa la relación entre cine y política en la era neoliberal mexicana es *Todo el poder*, de Fernando Sariñana

con la protesta en la plaza de Puebla al inicio de la película. Fons logró reactivar el poder político de un cine que llevaba dos décadas de crisis al crear tensión política y narrativa en un minimalista espacio de la Plaza de las Tres Culturas. Este arco histórico del cine mexicano participa de dos momentos particulares de la historia del cine en América Latina, en los cuales el medio operó como un espacio de formación pública. Por un lado, la llamada “época de oro” fue parte de una tendencia latinoamericana (visible también en el peronismo, por ejemplo) en la que el sistema de estudios tenía una relación orgánica con la formación de identidades nacionales y políticas conectadas con proyectos populistas y posrevolucionarios. La segunda, de la que México fue un partícipe marginal pero no irrelevante, es el llamado “tercer cine”, donde la irradiación política de la Revolución Cubana y del socialismo y comunismo en general crearon una atmósfera propicia para el cine comprometido.

Aunque existen aún intentos de reactivar estos paradigmas en la época contemporánea (uno puede pensar en el cine de María Novaro como reactualización de la “época de oro” o el trabajo documentalista alternativo como una pervivencia del “tercer cine”), lo cierto es que el neoliberalismo cambió la infraestructura del cine mexicano de tal manera que agotó y volvió inoperantes las formas de relacionar cine y política que prosperaron en el siglo XX. Esto se debe a mi parecer a cuatro factores. En primer lugar, el neoliberalismo trae consigo un cambio radical en las audiencias del cine como resultado del cambio en la economía de la distribución. En unos pocos años en los noventa se pasó de un sistema centrado en salas propiedad del Estado y precios subsidiados de ingreso a la emergencia de un oligopolio (hoy duopolio) de exhibidores privados y boletos que a finales de los noventa costaban el equivalente a tres salarios mínimos y hoy cuestan un día del ingreso mínimo oficial. Como consecuencia, las



LA REGIÓN SALVAJE (2016)



Filmes como *Los olvidados*, *Canoa* y *Rojo amanecer* fueron posibilitados por formas de pensamiento político en el cine mexicano y latinoamericano, que predicaban al medio como una estrategia de mediación social

nuevas audiencias del cine mexicano son de clase media y alta y el cine ha dejado de ser el género primordialmente popular, alimentado tanto por las películas clásicas como por el cine populachero (los luchadores, las sexycomedias, las ficheras) que rigieron a partir de los sesenta, para convertirse en un espacio que privilegia las clases profesionales urbanas como sujetos de representación. Segundo, una de las consecuencias ideológicas de la caída del Muro de Berlín en el ámbito de la cultura fue la creciente desacreditación de ideas de arte comprometido, lo cual acentuó el gradual agotamiento que el llamado “tercer cine” tuvo en circunstancias como el periodo especial cubano y el fin de los procesos dictatoriales del Cono Sur. Tercero, las agendas de la transición a la democracia derrotaron en los años noventa las ideas izquierdistas que sustanciaban al cine político hasta fines de los ochenta. La denuncia social, la revuelta popular y la crítica al capitalismo fueron gradualmente sustituidas por la elevación del ciudadano a héroe de la representación, por la demonización del Estado y por la crítica a la corrupción. Finalmente, la escasa presencia del cine mexicano en las pantallas domésticas de la era neoliberal (sólo entre 7 y 12 por ciento de las salas muestran producciones nacionales) ha desembocado en el enlatamiento de una cantidad considerable de películas de apuesta arriesgada y

La denuncia social, la revuelta popular y la crítica al capitalismo fueron sustituidas por la elevación del ciudadano a héroe de la representación, por la demonización del Estado y por la crítica a la corrupción



permitido sólo la visibilización de un puñado de filmes que logran conectar con preocupaciones propiamente políticas.

Quizá el primer cineasta en diagnosticar este cambio paradigmático fue Gabriel Retes. En *El bulto*, Retes narra la historia de un periodista que entra en coma tras ser golpeado durante el *halconazo* y despierta en pleno salinismo. Más allá del melodrama familiar que mueve la trama, Lauro, interpretado por el propio Retes, resulta particularmente confrontado por el neoliberalismo emergente, en el cual sus compañeros de armas están convertidos en reformadores económicos, el imaginario soviético subsiste en comerciales de zapatos (la línea Perestroika de la marca Canadá) y su visión política ha perdido sentido. Retes siguió esta reflexión con una película sobre el cine mismo, *Bienvenido/Welcome* donde una historia de contagio del sida (en clara referencia a *Sólo con tu pareja*, de Alfonso Cuarón) se desdobra en una farsa sobre la necesidad que tienen los cineastas mexicanos de hacer películas en inglés. Tanto en forma como en temática, el cine de Retes es quizá el más autoconsciente ejemplo del proceso vivido por cineastas mexicanos que

debían navegar la privatización de las salas de cine, el fin de las estructuras de subsidio estatal fundadas por el echeverrismo, la emergencia del cineplex y las presiones de una nueva generación de cineastas (Cuarón, Del Toro), mucho más dispuestos en jugar en el nuevo cine transnacional que por esas épocas se definía en Cannes, en Hollywood y en Sundance. Retes es en sí mismo una figura paradójica. Fue por un lado víctima de la censura estatal, lo que lo orilló en los ochenta a trabajar en el *videohome* ante la imposibilidad de acceder a fondos y distribución. Por otro, *El bulto*, autofinanciada por el director, alcanzó un éxito comercial inusitado gracias a la primera etapa de privatización, ya que la Organización Ramírez promovió intensamente la película. Sin embargo, el esquema de cine de autor-intelectual en el que Retes ha creído a lo largo de su carrera estaba en proceso de disolución, dando lugar a nuevas formas de cine comercial que reorientarían el cine político hacia finales de los noventa.

El filme que mejor representa la relación entre cine y política en la era neoliberal mexicana es *Todo el poder*, de Fernando Sariñana, que en 1998 se convirtió en uno de los primeros taquillazos

El cine político en México está entre la espada de la falta de distribución y la pared de una pequeña audiencia que no es receptiva a formas más radicales de la política



LIBERTARIAS (1996)

del cine mexicano posterior a la crisis de 1994. El filme narra la historia de Gabriel, un documentalista que, harto de ser asaltado en la Ciudad de México, decide comenzar a investigar por su cuenta. A lo largo de la película Gabriel desmascara la complicidad de toda la estructura de seguridad de la Ciudad de México, desde el jefe de policía Elvis Quijano hasta el comisionado encargado del Estado de derecho, con la banda de asaltantes que asolaba a la ciudad. La película es notable en su alineación casi perfecta a formas neoliberales del imaginario político: una amplia desconfianza del Estado como agente político y social, la idea del ciudadano individual capaz de batallar por sí sólo con un sistema sin la mediación de un partido político, el uso de la creatividad como estrategia de lucha contra el poder. Es un cine de denuncia, sí, pero que estética y estructuralmente da la espalda al cine social y adopta los elementos cinematográficos del que ya era por esos entonces el género más taquillero del cine

mexicano: la comedia romántica. Su utilización del *soundtrack* como estrategia mercadotécnica, el *casting* de Demián Bichir y Cecilia Suárez, la trama de enredos y la estética visual son todas mimetizadas de la película que renovarían el cine mexicano un par de años antes: *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio Serrano. Esta película alejaría a Sariñana del cine de tono social con el que inició su carrera (en *Hasta morir*) y se convierte en la bisagra que lo consolidaría como el director líder del cine comercial, en filmes que mantendrían cierto nivel de comentario social, pero donde la pauta comercial sería predominante: *El segundo aire*, *Amarte duele*, *Niñas mal*, etcétera.

El cine político en México está definido por las pautas que el neoliberalismo construyó para la industria. La tetralogía de Luis Estrada ha florecido contribuyendo en la figura de Demián Alcázar al *star system* del cine neoliberal, y al desarrollar ideas sobre la crítica del Estado que, en su aparente radicalidad y su real eficacia simbólica, son

completamente compatibles con ideologías del neoliberalismo mexicano sobre el Estado y la sociedad civil. Curiosamente, la única película de Estrada que atacó al neoliberalismo como política económica, *Un mundo maravilloso*, fue también la única que fracasó en taquilla. Las otras tres, *La Ley de Herodes*, *El infierno* y *la dictadura perfecta*, articularon en sus respectivos momentos críticas importantes a tres elementos de la vida contemporánea mexicana (la corrupción, el narco y la complicidad entre medios y sistema político), pero siempre con desviaciones importantes: las tres se enfocan en espacios de la provincia, asumiendo que los problemas políticos de México son explicables por una suerte de falta de modernidad del interior, idea que paradójicamente es central al neoliberalismo modernizante que las películas buscan criticar. Parte de lo que explica el éxito de Estrada es que lo que venden sus filmes no es crítica política, sino la confirmación de ideas políticas que ya están en la mente de las audiencias: sus posturas sobre el sistema partidista, el narco o Televisa no distan de la opinión media que las clases medias educadas que ven cine mexicano piensan de por sí. Es quizá esto la razón que la única película que realmente critica al estrato social de la audiencia (la clase media que vive el sueño del neoliberalismo a costa de una creciente exclusión social) fue ignorada por críticos y audiencia en general. Si algo ha dejado claro el paradigma neoliberal es que lo político ya no es un desafío ni una agenda, sino una mercancía. De *Todo el poder* en adelante, el elemento en común de el cine político mexicano con salida comercial (desde los documentales *Presunto culpable* y *De panzazo* hasta filmes como *Güeros*) es que está sintonizado a opiniones que son pre-existentes y poco controversiales entre su público base. Lo que queda claro al pensarlo desde este ángulo es que el cine político en México hoy está entre la espada de la falta de distribución y la pared de una pequeña audiencia que no es receptiva a formas más radicales de la política. 

HA VUELTO

David Wnendt, Alemania, 2015

Este falso documental basado en el *bestseller* de Timur Vermes, nos presenta a un Adolf Hitler que por razones desconocidas despierta en un parque del Berlín contemporáneo. Sin recuerdo de lo que sucedió después de 1945, el desorientado Hitler interpreta la vida actual desde su mirada nacionalsocialista.

Todo aquel que se encuentra con este viajante en el tiempo, cree que es un actor y reacciona de maneras distintas a su presencia, algunos lo insultan y otros le aplauden. Hitler se pone al día con la vida actual leyendo todos los periódicos que encuentra para comprender por qué las cosas están como están en la ciudad que alguna vez fue suya. Un documentalista que descubre su “regreso” lo invita a crear un programa de televisión en el que Hitler podrá expresar libremente sus opiniones sobre problemas actuales. El programa de Hitler será un éxito, mezclará comedia involuntaria con crítica política y posteriormente publicará un libro contando lo que es ser él en el siglo XXI y lo que él considera que se debe hacer para solucionar el caos del mundo de hoy.

Situación tras situación chusca, esta película nos hace reír pero también nos hace pensar en toda la violencia no manifiesta de nuestra sociedad, en la que la corrección política y los discursos de inclusión han frenado la intolerancia (de todo tipo) pero que no la han eliminado. Al final de la película un Hitler, ilusionado con la posibilidad de un regreso político, recorre las calles de la ciudad en un *Mercedes* descapotable y saluda a los transeúntes de una manera que nos recuerda a John F. Kennedy. 

99 minutos	A color
Guión	David Wnendt
Fotografía	Hanno Lentz
Música	Enis Rothhoff
Protagonizan	Oliver Masucci Fabian Busch Cristoph Maria Herbst



JUSTICIEROS, ESPÍAS Y HÉROES PATRIOS: LO POLÍTICO DEL CINE Y SUS FICCIONES



Para **Paola Vázquez Almanza** el cine no tiene que ser militante, documental o *cinema verité* para darnos un punto de vista crítico y profundo sobre lo político, y en su texto nos invita a mirar al mal llamado cine “comercial” para hacer un mapeo de los miedos, ilusiones, deseos y discursos políticos de nuestras sociedades

LO POLÍTICO DEL CINE “COMERCIAL”

Durante las vacaciones de Semana Santa es difícil no engancharse, 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 queda claro después de ver estas películas es que dicen más de los valores e ideales de la sociedad norteamericana que de la vida y hazañas de Jesucristo o Moisés. Como señala el historiador Marc Ferro, parece que el actor Charlton Heston nos dice: “fui Moisés, soy esclavo, soy norteamericano y encarno la libertad”, una libertad a la americana, claro está. Este *pastiche* de política, religión, redención y conquista de la libertad a la americana también se puede encontrar en el *western*. En *El Jinete pálido* (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 mientras encarna el más puro espíritu americano.

Una de las objeciones que se le han hecho a las películas “comerciales” es que son meros divertimientos ficcionales y, por tanto, dicen poco sobre la realidad. Pero si se miran con menos prejuicios estas películas, uno se percató de que éstas no tienen que ser copia fiel del mundo para



**Paola Vázquez
Almanza**

Socióloga por la
Universidad Nacional
Autónoma de México.



V DE VENDETTA (2005)

hablarnos de nuestros sueños, miedos y fantasías. 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 forma de pensar el cine no excluye a la otra, ambas a mi parecer sirven para explorar las estructuras ocultas del imaginario social y lo político, ficción y realidad se complementan.

Muchas son las intrusiones de lo político en el cine, así como muchas ocasiones el cine ha llegado a transformar la esfera de lo político. Un ejemplo clásico de este fenómeno en el cine mexicano es el de la película *Río Escondido* (Fernández, 1947), en la que al inicio se puede ver al presidente Miguel Alemán enviando a una joven maestra (María Félix) a un remoto poblado del “México profundo” con la misión de alfabetizar a la comunidad. Esta película de alguna manera retrata el discurso de una época en la que las instituciones gubernamentales eran mitificadas y se fomentaba la idea de que con la educación se podría combatir la desigualdad económica, pues todo en el fondo estaba en “echarle ganas” y si se era pobre era por no esforzarse o “modernizarse”.

Ahora mencionaré otros cuatro simpáticos ejemplos en los que las películas se han colado al espacio de lo político:

1) El programa de defensa espacial que se implementó durante el gobierno de Ronald Reagan tomó su nombre, *Star Wars*, de la saga fantástica de George Lucas.

2) En 1972 un informante secreto proporcionó al periodista Bob Woodward del *Washington Post* datos clave para vincular a Richard Nixon con el caso de *Watergate*, el seudónimo que escogió este informante fue *Deep Throat*, en referencia a la película pornográfica de Gerard Damiano. Un par de años después, este episodio de la política norteamericana será a su vez retratado en la película *Todos los hombres del presidente* (Pakula, EUA, 1976).

3) El ángel Cassiel, después de un recorrido por la ciudad de Berlín ya sin el muro, se detiene en la oficina del mismísimo Mijail Gorbachov. El mandatario está pensando en el sentido de la vida y, después de recitar un poema, llega a la conclusión de que el amor, y no la sangre, debe indicar el camino de la humanidad. Esta famosa escena de *¡Tan cerca, tan lejos!* (Wenders, Alemania-Francia-EUA-Rusia, 1993) confirma que el mundo ya no sería el mismo después la caída del comunismo soviético.

4) El emblema del grupo *hacktivista Anonymous* es la máscara que el ilustrador David Lloyd diseñó para la película *V de Vendetta* (McTeigue, EUA-Reino Unido-Alemania, 2005). Estos enmascarados posmodernos y sus simpatizantes salen en diarios, suben videos a *You Tube*, amenazan a

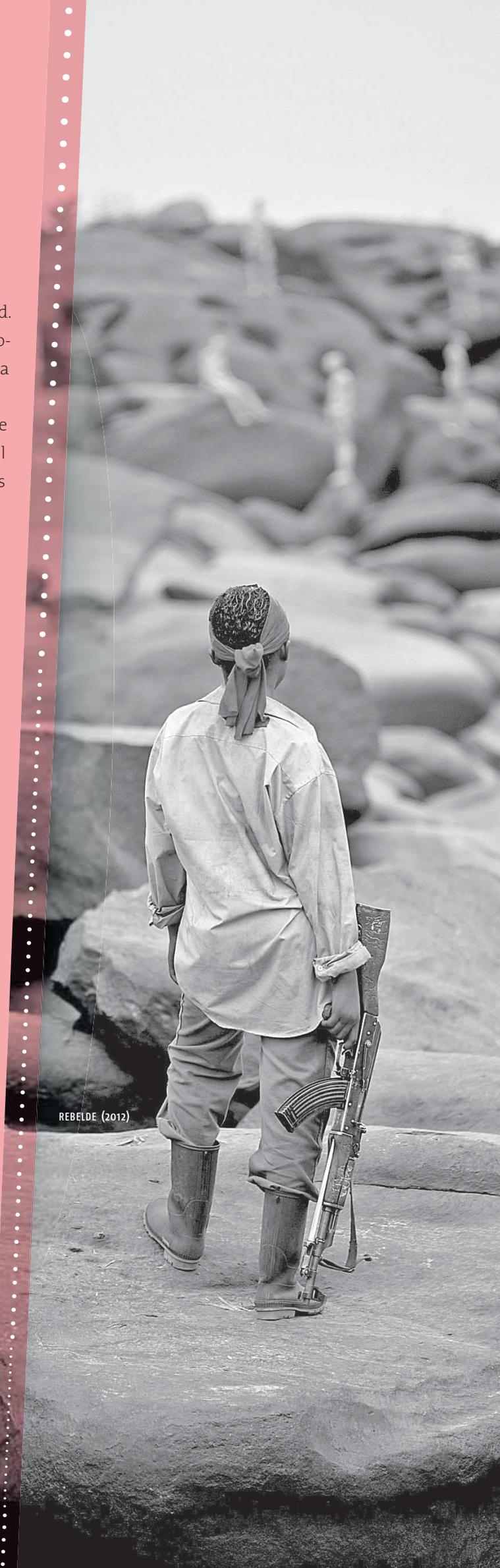
diversos gobiernos y hackean sus sistemas de seguridad. Los *hacktivistas* forman parte de las nuevas formas de movilización política, más vinculadas a las redes sociales y la *Deep Web* que a los tradicionales partidos políticos.

Este constante tráfico de influencias y símbolos entre la ficción y la realidad, este coqueteo entre lo político y el cine, es lo que hace fascinante y significativo ver películas con una mirada más crítica y reflexiva.

LA HISTORIA EN EL CINE

Las películas como memoria social ofrecen diversas versiones del pasado que muchas veces se reproducen y se aceptan de manera automática, sin cuestionarlas. Pero es necesario tomar en cuenta que las películas, al reconstruir un determinado hecho histórico, nos muestran una versión fragmentada y parcial de dicho evento, dejando mucho que reflexionar sobre lo que nos muestra y sobre lo que excluye u “olvida”.

Por ejemplo, las disímiles interpretaciones del pasado se aprecian claramente en las películas cuyo tema central o contexto es la Revolución Francesa. A lo largo de la historia del cine son pocas las películas que simpatizan con la revolución encabezada por los jacobinos en 1789, si acaso se pueden mencionar dos que tienen una mirada más benévola: *La Marsellesa* (Renoir, Francia, 1938) y *1788* (Faillevic, Francia, 1978). En su mayoría, las películas sobre la Revolución Francesa defienden y nostálgicamente rememoran los códigos y valores del Antiguo Régimen como sucede en *La inglesa y el duque* (Faillevic, Francia, 1978), *Madame du Barry* (Lubitsch, Alemania, 1919) y *Danton* (Wadja, Francia-Polonia, 1983). Ahora, trasladándonos a la revisión reciente de la Revolución Francesa que se hace en *Marie Antoinette* (EUA-Francia-Japón, 2006), quién no siente lástima por la bella, sexy, juguetona y desdichada María Antonieta (Kirsten Dunst) que además de ser “arrancada” de su querida Austria, será obligada a abandonar los placeres y lujos de Versalles por culpa de la revolución.



REBELDE (2012)



En *Marie Antoinette*, bajo la dirección y mirada pop de Sofía Coppola, la nobleza francesa del Antiguo Régimen no era injusta ni perversa, quizá sólo estaba un poquitín aburrida.

LOS MIEDOS DE LA POSGUERRA Y LA GUERRA FRÍA

En las pantallas del cine clásico también se exhibieron las angustias, problemas e ilusiones del mundo de posguerra. El cine negro y el *thriller*, exploran y retratan las ansiedades de la época. Películas como *El hombre del traje gris* (Nunnally Johnson, EUA, 1956) intentaron contener las inconformidades sociales y reforzar la idea de que era posible encontrar la felicidad sin hacer cambios sustanciales al *statuo quo*, a sus instituciones o a sus valores tradicionales. Otras películas, menos reconfortantes para el espectador, explotaron los miedos sociales y ofrecen un panorama de las relaciones exteriores de los Estados Unidos, develando los temores hacia las “amenazas internas y externas” (*foreign and domestic threats*) de la sociedad estadounidense.

La amenaza externa. En *El hombre que sabía demasiado* (Hitchcock, EUA, 1956) y en *Cortina rasgada* (Hitchcock, EUA, 1966) están presentes las preocupaciones de posguerra y la espinosa situación internacional, pero es en *Notorious* (Hitchcock, EUA, 1946) donde Hitchcock combina dos singulares amenazas: por un lado, los nazis desean desarrollar armas nucleares para vengarse de Estados Unidos y, por otro, Brasil alberga y apoya los perversos planes de estos nazis. La perturbadora sugerencia del filme es el surgimiento de “fuerzas oscuras en el Tercer Mundo” que pone en riesgo el modo de vivir americano, *whatever that means*.

La amenaza interna. En *The Stranger* (Orson Welles, EUA, 1946), un miembro de la comisión de crímenes de guerra pone en marcha todos los mecanismos orwellianos en sus manos para atrapar a uno de los cerebros del Holocausto (Orson Welles). La trama se desarrolla en un pueblito de Connecticut donde poco a poco se comienza a criminalizar a todo sujeto que resulte “extraño” o “extranjero” al grado de destruir un matrimonio, todo esto muy al estilo del *1984* de George Orwell. Dicho miedo al “extraño”, a ese “otro”, que trata de mezclarse

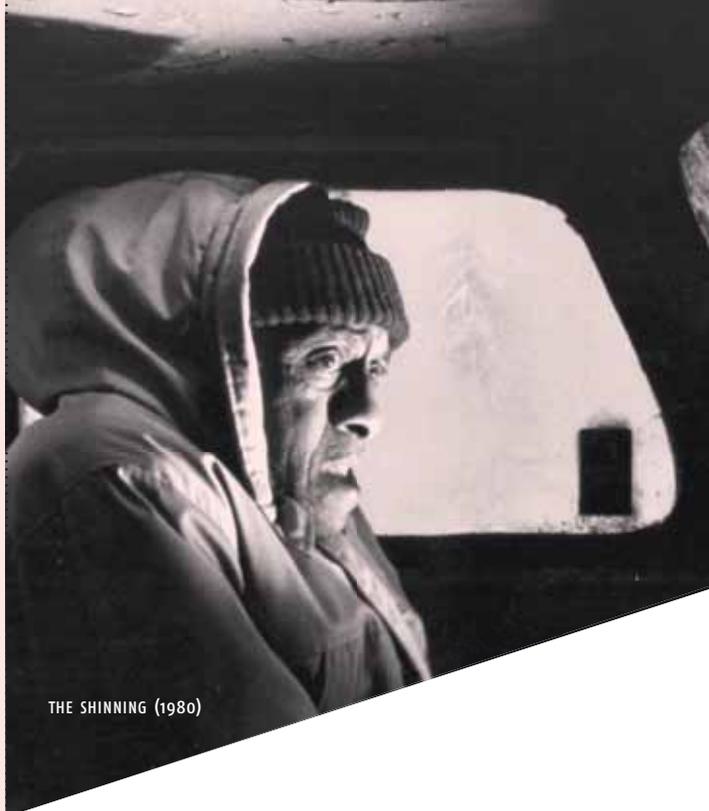
y ocultarse en una comunidad es muy representativo de cierta conducta política y social que sigue vigente y no sólo en Estados Unidos; está presente en muchos lugares del mundo esperando salir a flote ante la menor irritación del “cuerpo social” y sus valores tradicionales.

LA HISTORIA RECIENTE DEL CINE

En las últimas tres décadas ha habido un cambio en la estética, escritura, temática y sensibilidades del cine. En cuanto a lo político, el cine de las décadas de 1960 y 1970 trataba el tema desde una perspectiva amplia en la que las acciones de los personajes tenían un valor y un sentido histórico clave. En el cine contemporáneo se puede apreciar que en la mayoría de las películas el retrato de los conflictos políticos se hace desde una mirada muy subjetiva y particularista. Las desgracias e injusticias sociales, así como los grandes acontecimientos políticos, se muestran de manera intimista. Lo político se explora a través del propio individuo y sus relaciones consigo mismo sin hacer un análisis más complejo de la situación o del contexto histórico. Esta forma de ver y retratar lo político paradójicamente parece despolitizar lo político.

Una mirada que celebra la autonomía subjetiva es resultado, según Gilles Lipovetsky, de la desaparición de la fe en las grandes ideologías de la historia, la nación, la revolución y el progreso. La letanía o problemática del yo se puede ver en películas como *El hombre de al lado* (Duprat y Cohn, Argentina, 2009), *La Nana* (Silva, Chile, 2009), *La mirada invisible* (Lerman, Argentina, 2010), *El premio* (Marcovitch, México-Francia, 2011), *Güeros* (Ruizpalacios, México, 2014), *Relatos Salvajes* (Szifron, Argentina-España, 2014), *Pride* (Warchus, Reino Unido, 2014), *Leviatán* (Zviáguintsev, Rusia, 2014) o *El Hijo de Saúl* (Nemes, Hungría, 2015).

No está de más mencionar que esta mirada subjetiva no se reduce a personajes comunes, también los libertadores, dictadores y otros personajes de la historia encuentran en ella una ocasión para exhibir su “humanidad”. *Hidalgo, la historia jamás contada* (Serrano, México, 2010) nos muestra



THE SHINING (1980)

Lo político en el cine ya no se reduce a los partidos políticos, los Estados, la CIA o la guerra, también la economía global tiene mucho de político e influye más de lo que se piensa en nuestras vidas



THE SHINING (1980)

EL CINE CONTEMPORÁNEO PARECE DESPOLITIZAR LO POLÍTICO

al “padre de la patria” mexicana como un hombre de “carne y hueso”, con sus calenturas, indiscreciones y gusto por la copa. *La caída* (Hirschbiegel, Alemania, 2004) narra los últimos días de Hitler antes de la llegada del Ejército Rojo a Alemania. La novedad de esta cinta reside en mostrar una faceta de Hitler más íntima. Aquí el *Führer* es un tipo cualquiera que festeja su cumpleaños con una buena rebanada de pastel y cuyo único defecto, quizá, fue perder el sentido de la realidad a causa del poder. Nos convenzan o no, estas revisiones históricas de personajes como J. Edgar Hoover en *J. Edgar* (Eastwood, EUA, 2011) o Margaret Thatcher en *La dama de hierro* (Lloyd, Reino Unido, 2012) ameritan ser tomadas en cuenta, pues ayudan a advertir cómo contamos la historia.

DE ECONOMÍA GLOBAL Y HOUSE OF CARDS

Termino este texto mencionando dos cambios primordiales que se han gestado en años recientes y que se relacionan con el tema que hasta ahora he discutido. En lo que atañe a lo político, se puede afirmar que no sólo se han transformado sus actores, también se ha hecho visible que la tecnología de punta y la economía global son nuevas formas de lo político que se presentan como algo despolitizado, principalmente por su funcionamiento tan complejo y por tan pocos comprendido. Algunos libros de David Harvey

o Thomas Piketty, así como películas y series de televisión han hecho evidente que lo político ya no se reduce a los partidos políticos, los Estados, la CIA o la guerra; también la economía global tiene mucho de político e influye más de lo que se piensa en nuestras vidas. En *La gran apuesta* (McKay, EUA, 2015) en tono a veces cómico se relata cómo los grandes bancos, con ayuda de los medios de comunicación y el gobierno, crearon la burbuja financiera de crédito y vivienda en Estados Unidos que desencadenó la crisis financiera global de 2008. Tomando en cuenta que para la mayoría de los espectadores la jerga de los economistas es difícil de seguir, el director del filme tuvo el gesto de poner a la guapa Margot Robbie a explicarnos, desde una espumosa tina de baño, algunos aspectos y conceptos clave para que no nos perdamos en las tecnicismos.

También hay algo para los amantes de la acción, quienes en *Jason Bourne* (Greengrass, EUA, 2016) pueden observar entre persecuciones y explosiones cómo las complejas élites de poder político y económico a nivel global se relacionan con las desestabilizaciones económicas, los desarrolladores de redes sociales y tecnología, la *Big Data* y el desorden social. Por último, para subrayar el aspecto postnacional y digital de lo político, me gustaría mencionar la serie *Mr. Robot*, cuyo protagonista es un joven *hacker* depresivo que es reclutado para trabajar en un grupo llamado



En el cine contemporáneo se puede apreciar que en la mayoría de las películas el retrato de los conflictos políticos se hace desde una mirada muy subjetiva y particularista

LAS ISLAS MARIÁS (1951)

fsociety cuyo fin último es desenmarcar a los poderosos empresarios de las multinacionales que manejan el mundo desde una obscura bodega de Coney Island. En el universo de este joven *hacker*, los villanos no son los políticos o los caciques del pueblo, sino las intrincadas redes internacionales que controlan la política y la economía global sin que sepamos sus nombres.

Ahora, en cuanto a los cambios del séptimo arte, se puede afirmar que cada vez se hace más difícil definir la línea que divide las series de televisión y las películas. Aunque hay diferencias obvias (duración, formato, medios de distribución, etcétera), son interesantes los roces que tienen las más recientes series de televisión con el cine. Directores, guionistas, actores y productores de cine se aventuran a trabajar en series cuya calidad en guión, estética y actuaciones se acerca cada vez más a las del cine, al extremo de en ocasiones parecer un cine por entregas. Series como *House of cards* (en su versión original inglesa de los noventa y la más reciente producida por Netflix), *The bridge*, *Narcos*, la italiana *1992* o *The Americans* son muestra del potencial de los seriales para retratar lo político de manera entretenida y novedosa.

El innegable aporte de algunas series para la comprensión de lo contemporáneo, es una buena excusa para pasar un fin de semana entero en casa escuchando un ya clásico monólogo del cínico, pero cautivador, Frank Underwood o siguiendo los pasos del matrimonio de espías soviéticos infiltrados en los Estados Unidos que protagoniza *The Americans*. 

SOMBRAS EN EL PARAÍSO

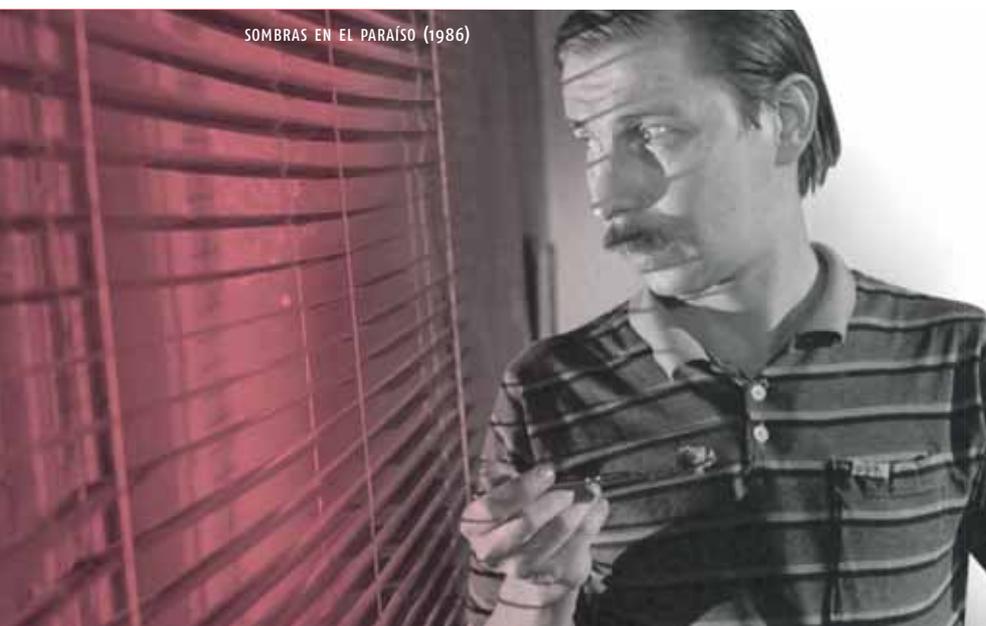
Aki Kaurismäki, Finlandia, 1986

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.

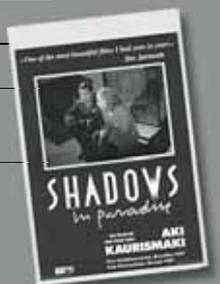
En esta película nos acercamos a la historia de amor entre el conductor de un camión de basura (Nikander) y una cajera (Ilona) de un deprimente supermercado de Helsinki. Un día Nikander invita a Ilona a cenar, y durante esta primera cita ambos se muestran distantes, temerosos y desconfiados; pero aun 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. 

SOMBRAS EN EL PARAÍSO (1986)



76 minutos	A color
Guión	Aki Kaurismäki
Fotografía	Timo Salminen
Música	John Lee Hocker Guty Cárdenas
Protagonizan	<i>Nikander</i> Matti Pellonpää <i>Ilona Rajamäki</i> Kati Outinen <i>Melartin</i> Sakari Kousmane



CINEPOLÍTICO: tres derivas de discusión

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 pleonazgo, 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 los totalitarismos) no todo lo social es político, ni deseable es que lo sea, esta deriva se desmenuza en otras.

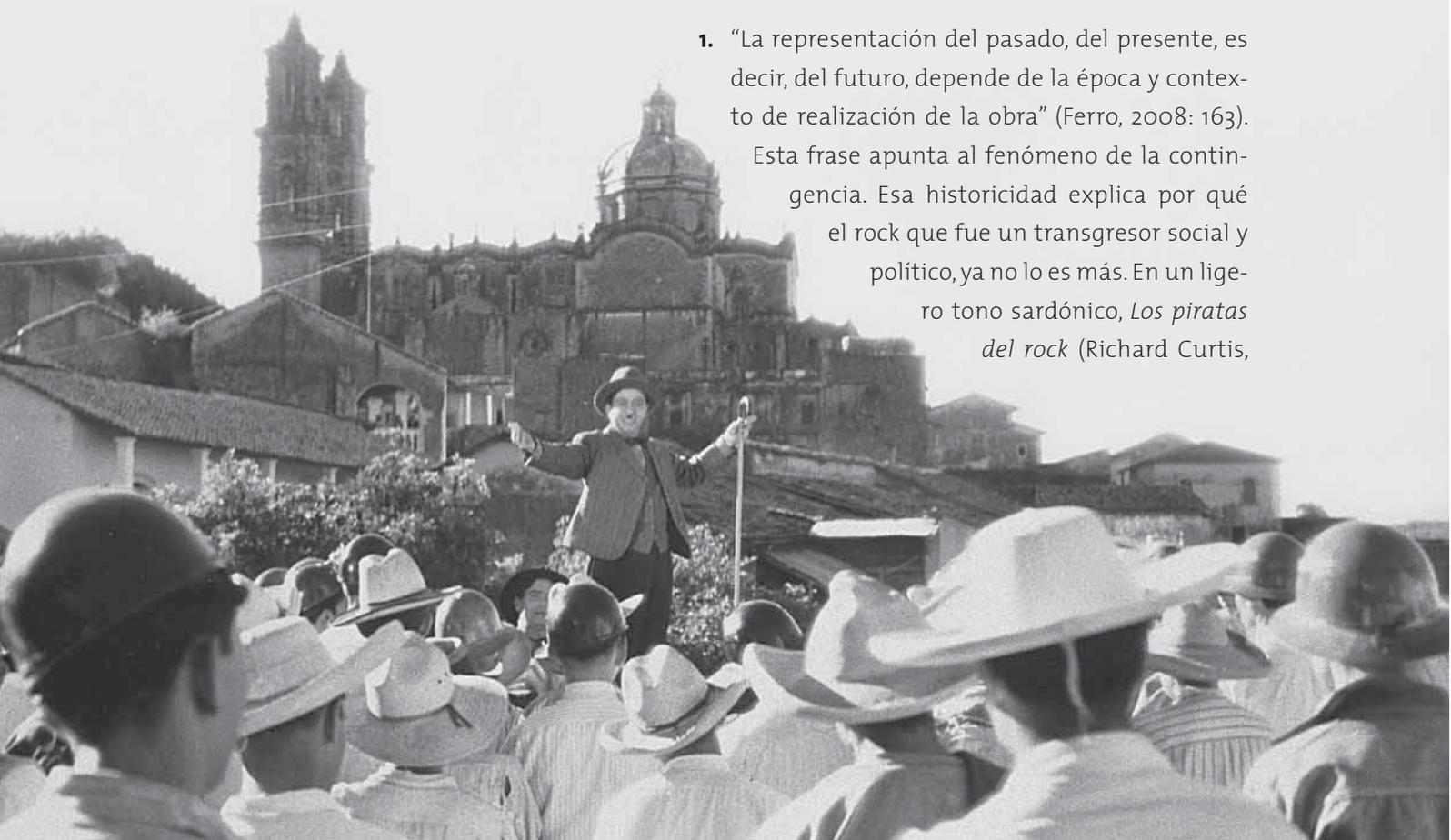


Víctor Hugo Martínez

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

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 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



MI CANDIDATO (1938)

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

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

(*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 una 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

El cine es fuente de documentación histórica, pero también un agente de la historia: sirve para contar un relato y no otro

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 Costa-Gavras del *pero* de ser un cine comercial

por seguir mecanismos de *thriller* como la intriga o el *suspense*.

2. Una tensión 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

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), *Arcadía* (2005), *Edén al oeste* (2009).



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 clasisimo 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).

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, la escisión 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, 2010) poseen el mérito de visitar 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

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 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 se involucran sexualmente con sus 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. No hay 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”.



EL APARTAMENTO (1960)

125 minutos	Blanco y negro
Guión	Billy Wilder I.A.L. Diamond
Fotografía	Joseph LaSelle
Música	Adolph Deutsch
Protagonizan	C. C. Baxter Jack Lemmon Fran Kubelik Shirley MacLaine J. D. Shelldrake Fred MacMurray



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



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

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

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





REBELDE (2012)

RETRATAR LAS CAUSAS DEL DESCLASAMIENTO Y EXCLUSIÓN, CON RELATOS SENSIBLES E INTELIGENTES, ES UN RETO PARA LAS FORMAS DEL ARTE

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 Aristarain 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 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.

Mis villanos favoritos: los políticos en el cine mexicano*

En su colaboración, **Francisco Reveles** profundiza en la relación cine-política a partir de una mirada hacia el cine mexicano y sus villanos, subrayando las bases sociales del imaginario político.

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 surgió 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.



Francisco Reveles Vázquez

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

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



ENCUENTRO DE DOS MUNDOS (1971)

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 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, 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.

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



El cine mexicano 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

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



MISS BALA (2011)



EL APARTAMENTO (1960)



LUCO POR ELLAS (1966)

SI NUESTROS POLÍTICOS FUERAN PERSONAJES DE FICCIÓN TAL VEZ SERÍAN MÁS Y FÁCILES DE ENTENDER

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 de 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 zapatas. 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, 2010), *Revolución* (varios directores, México, 2010), *El infierno*, *Chicogrande* (Felipe Cazals, México, 2010), *el Baile de San Juan* (Francisco Athié, México-Francia-Alemania-España, 2011) e *Hidalgo, la historia jamás contada* (Antonio Serrano, México, 2010). 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).

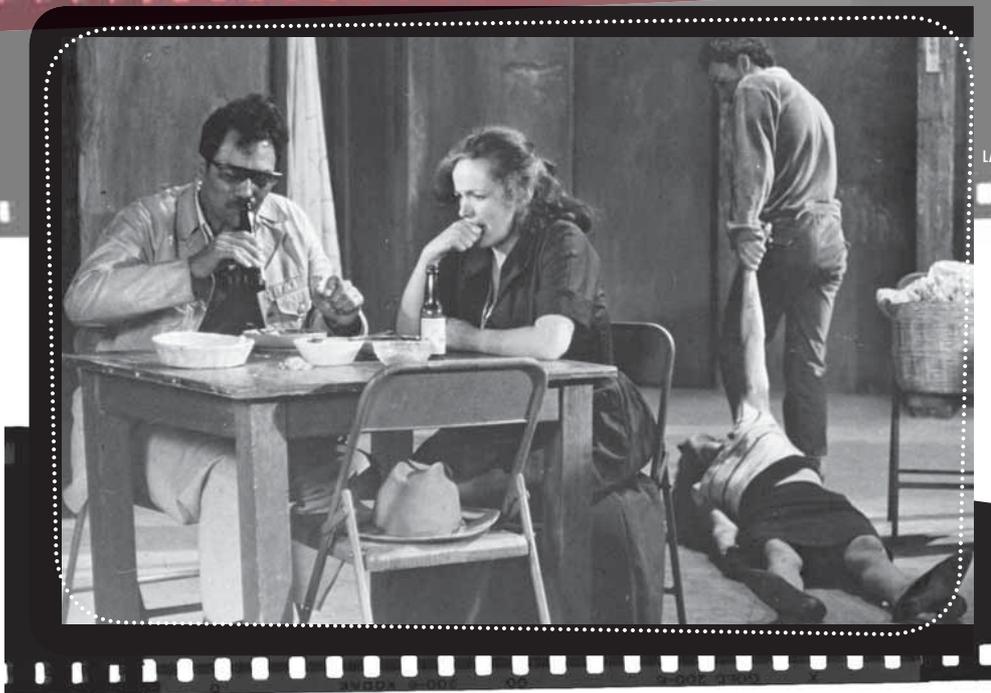
El sistema de justicia fue cuestionado al mismo tiempo que el PAN en *El traspatio/the backyard*, cinta sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Esta es la única película en la que el panismo es retratado de manera directa y desde una perspectiva



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.



LAS POQUIANCHIS (1976)

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 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* (Maricarmen 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.

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 serenisima* (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.

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.

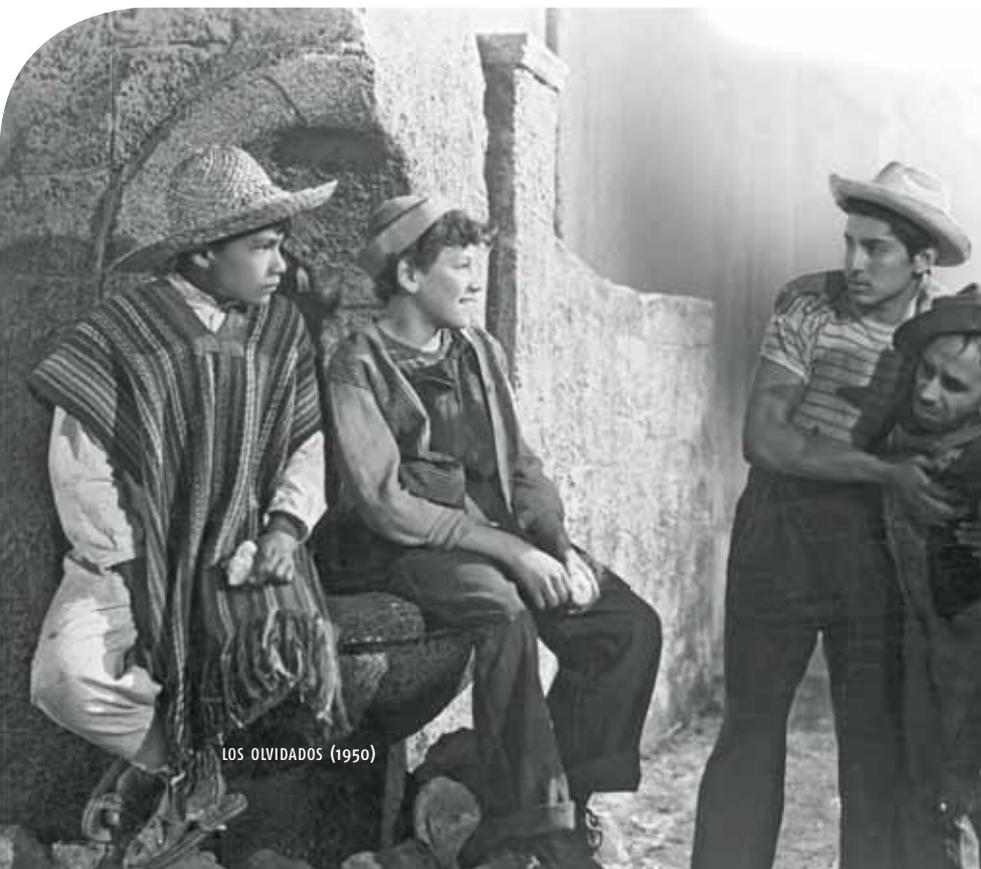
Es probable que la falta de atención de los que hacen nuestro cine hacia la realidad política se deba, simplemente, a que los resultados del cambio son tan insatisfactorios que no merecen ser proyectados en pantalla grande. Pero a veces dan ganas de ver a los próceres, a los defensores de la nación, 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. 🍷

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. 🌸



LOS OLVIDADOS (1950)

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	<i>El Jaibo</i> Roberto Cobo <i>Pedro</i> Alfonso Mejía <i>Madre de Pedro</i> Estela Inda <i>Don Carmelo</i> Miguel Inclán <i>Meche</i> 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

Para **Carlos Silva**, el cine de terror y zombis es una metáfora de las maneras en que la sociedad fija fronteras, sitúa fuera a un “otro” y normaliza la violencia.

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 relumbrer 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 filmico 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



Carlos Silva

Investigador del Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM.





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

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 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)



LA LEY DE HERODES (1999)

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 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 vivientes 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 vivientes y humanos también se aprecia con claridad en la continuación de 1978 *El amanecer de los muertos vivientes* (George Romero, EUA), en el *remake* de los noventa *La noche*

de los muertos vivientes (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 vivientes 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 vivientes*. 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 vivientes. La violencia prolifera.

UN MUNDO VIOLENTO

Los años de filmación y estreno, 1967 y 1968, de *La noche de los muertos vivientes*, 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 vivientes 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 vivientes* 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.

El miedo es un posible disparador del autoritarismo y de la opresión. El zombi, en una de sus metáforas posibles, nos recuerda esta advertencia

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 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 vivientes, 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 vivientes* ambientada en un centro comercial (al igual que su *remake* de 2004); de zombis

NOSFERATU (1979)



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 vivientes 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 vivientes 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 vampirística.

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, reminiscente del *post-coitum*. La escena en que Drácula se abre una vena del pecho y empuja la cabeza de Mina Harker para que beba la sangre evoca la iconografía de una felación. 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. 

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.

TRES PELÍCULAS BÉLICAS: caballeros, medallas y clases

El texto de **Andrés de Francisco** plantea la dimensión política en el cine más allá de una coyuntura, al analizar el cine bélico como la representación de una guerra entre códigos de la aristocracia y la democracia.



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,



Andrés de Francisco

Es académico de la Universidad Complutense de Madrid.

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



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 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 caballerosidad 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 caballerosidad 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 harto distinta de la honorabilidad militar de

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

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.

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

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



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 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

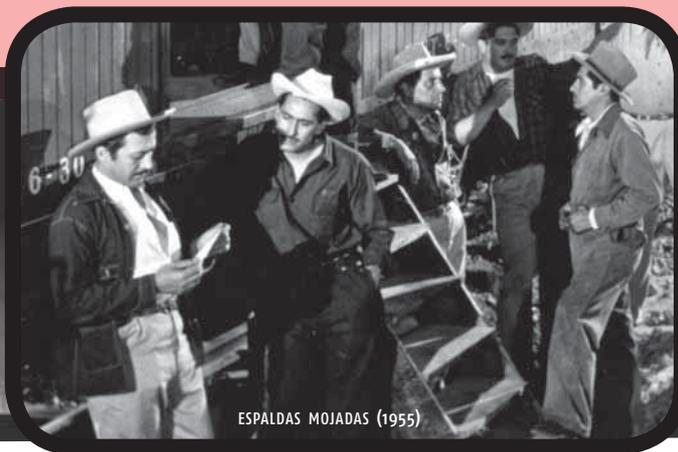
² Las quejas de excombatientes franceses llevaron al propio gobierno a ejercer presión diplomática sobre la *United Artists*, distribuidora de la película en Europa, para que no se proyectara en Francia. Su estreno en el país gallo no se produjo hasta 1975; en España tuvo que esperar hasta 1986.

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 deshonró 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 inmolarsse en el altar de la patria, por miedo a la opinión pública o por una





ESPALDAS MOJADAS (1955)



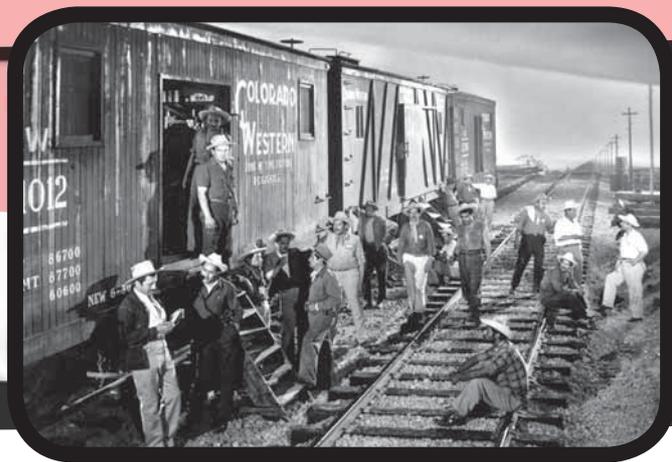
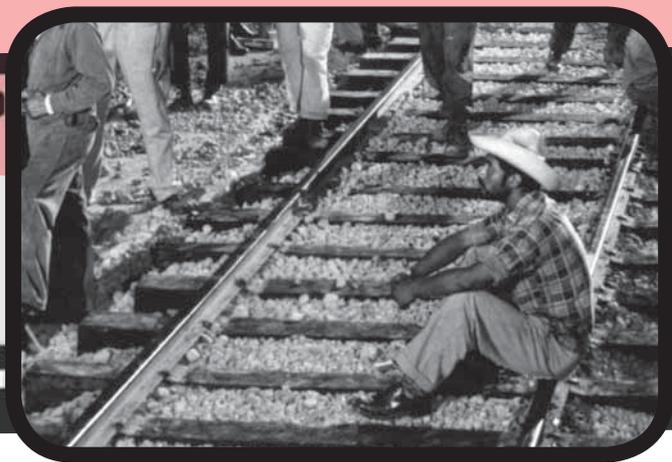
vana condecoración. Llegar incluso a disparar contra las propias tropas para luego “dar ejemplo” de disciplina militar con unas ejecuciones arbitrarias. Absurda pero implacable lógica de la guerra y miseria humana.

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, 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. 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 *Senderos 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 *Senderos 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 peinarse el cabello 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.

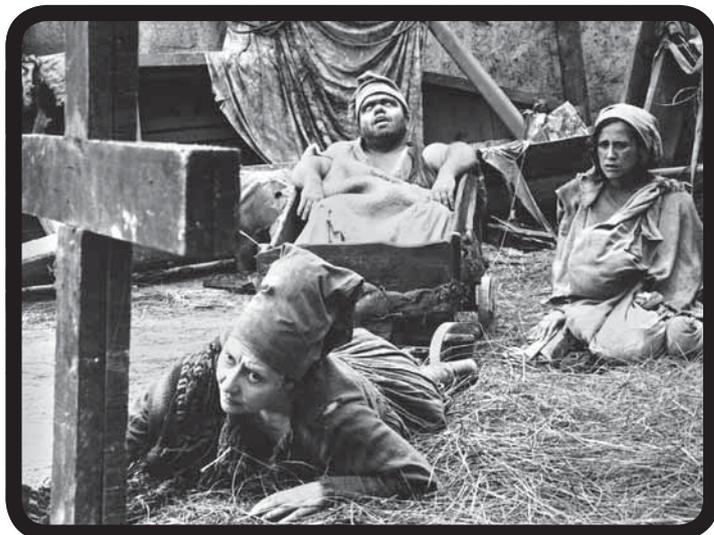
El capitán Stransky ríe hasta que una nueva detonación lo hace estremecer. Es su tercer o cuarto sobresalto. Queda claro que el capitán prusiano no solo es un idiota. Es también un cobarde que –como manda el código del honor aristocrático– quiere la Cruz de Hierro. Mucho ha cambiado la aristocracia alemana 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.

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

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





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 tes-

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 antibelicista de Lewis Stone, *Sin novedad en el frente* (1930).

Steiner odia el uniforme que lleva y todo lo que representa, odia la guerra y a toda la oficialidad

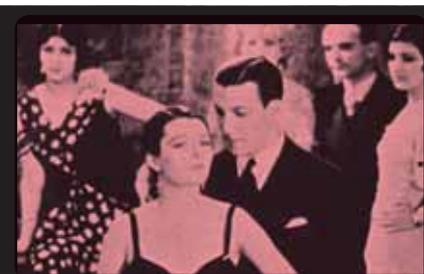


tigos de su hazaña y que ya tiene la declaración firmada del teniente Triebig (al que chantajea tras descubrir su homosexualidad). Solo necesita otra y quiere la suya.

“¿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”.

A continuación sigue la conversación entre el sargento Steiner y el capitán Stransky:



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*

—¿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.

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



LOS FERNÁNDEZ DE PERALILLO (1954)

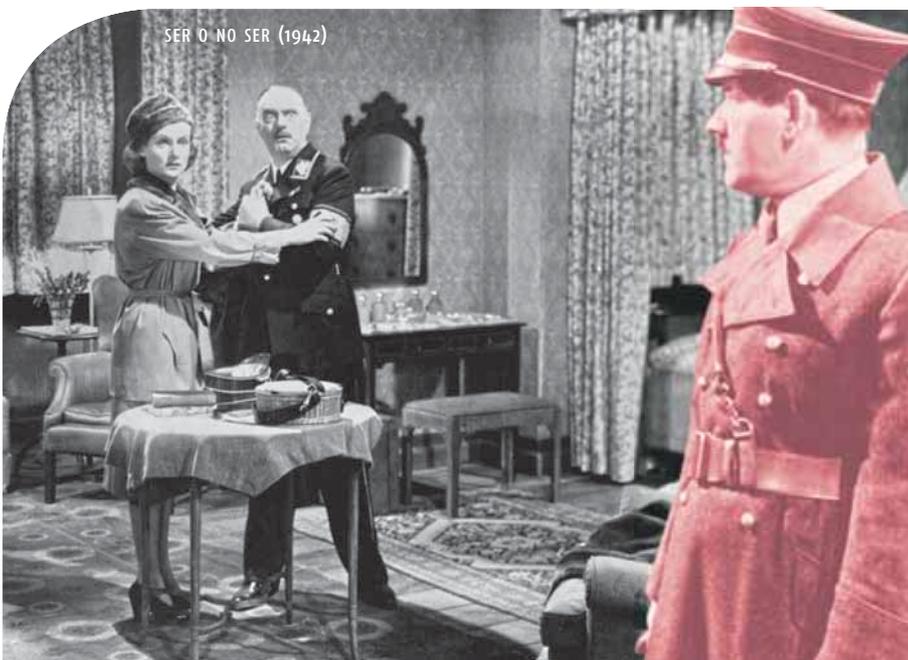
llega con sus hombres, pero Stransky y el teniente Triebig los esperan para ametrallarlos. Steiner, pese a todo, sobrevive. Se encara con Triebig, lo apunta. “¡Órdenes de Stransky –grita el miserable bribón–, yo no tuve la culpa!”. Steiner no se apiada esta vez y acribilla al traidor. Avanzan los rusos 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

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. Un espía de la Gestapo, el profesor Siletsky, se infiltra entre ellos y consigue una lista de la resistencia. Pero éste es suplantado por Josep Tura y logran engañar a las ss al suplantarse también al mismo Hitler, escapando a Escocia para representar de nuevo *Hamlet*. 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.

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. 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 sutileza. Un toque que consistía en ese magistral empleo de la sugerencia, de la alusión mediante la elipsis. *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



COMPLEJIDAD, SUBJETIVIDAD Y PODER EN EL CINE DE Stanley Kubrick*

Manuel Alcántara revisa la obra de Stanley Kubrick en este ensayo de sesgo político a partir del análisis de elementos de la filmografía del director neoyorquino que encaran al poder con la violencia, el orden social y la confianza.

Stanley Kubrick (1928-1999) dirigió trece largometrajes entre 1953 y 1999 que lo condujeron a ser uno de los principales directores de cine del siglo XX. Su meticuloso trabajo lo llevó a convertirse en un director obsesionado por los más mínimos detalles del ciclo de realización de un filme, desde los inicios balbucientes del guión hasta la propia fase de distribución e incluso la proyección de la película ya terminada. La selección y dirección de actores, así como la elección de decorados, la ubicación de exteriores, los efectos especiales y la banda sonora eran, asimismo, aspectos que no se escapaban de su minucioso control, talento y energía.

Kubrick es autor de una obra que se extiende a lo largo de medio siglo, lapso que constituye un escenario al que no es en absoluto ajeno y que está definido por las secuelas de las guerras mundiales en clave de (anti) belicismo y la subsiguiente amenaza del holocausto nuclear, la carrera espacial, la inteligencia artificial, la violencia urbana de las pandillas juveniles y el papel de las sectas en la sociedad contemporánea. Ante todo ello posa su mirada crítica que sirve de acicate a los convencionalismos del momento, tanto desde



Manuel Alcántara Sáez

Doctor en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente es catedrático de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad de Salamanca.

* Versión adaptada para Folios del texto homónimo incluido en el libro *La política va al cine* (Tecnos, 2016). Agradecemos a los autores, Manuel Alcántara y Santiago Mariani, y a sus editores las facilidades otorgadas para su publicación en esta edición.

la perspectiva de la moral sexual como de las relaciones humanas en general, con las que está permanentemente fascinado por la capacidad de destrucción del ser humano (Aguilera, 1999: 134).

Un estudio sobre el significado de Kubrick, en un momento en el que había producido las dos terceras partes de su filmografía, señalaba que “si hubiera que establecer en él una constante ideológica en su obra, es evidente que, dentro de la variedad temática de sus cintas, hay presente un afán de estudiar los distintos grados de sometimiento del individuo ante ciertas formas de dominación que escapan al control personal –el poder político, las tácitas fórmulas de convivencia, la tecnología–” (Sivera y Ramos. 1972: 4).

En este ensayo pretendo enfatizar tres aspectos que pueden servir para realizar una (re) visión de la obra de Kubrick, permitiendo una mirada propiamente política tanto desde una perspectiva que se puede considerar teórica

SENDEROS DE GLORIA (1957)





como desde otra de alcance metodológico de los problemas vinculados con el estudio de la política. Tales aspectos son el resultado de la rica gama de elementos que ofrece su filmografía y que se hilvanan construyendo una propuesta que no deja de ser compleja. Se trata del poder y de la dificultad del establecimiento de un orden social basado en la violencia medianamente estable y aceptado por la gran mayoría, en primer término. Seguidamente, el mismo tema relativo al poder y el orden social, pero con base en la confianza. Ambos aspectos son recurrentes en numerosas situaciones de su obra donde la especie humana se sitúa como elemento principal de su análisis, por encima del marco o de la época en que se ubica (Aguilera, 1999: 33). En tercer y último lugar, abordó el peso de lo subjetivo a la hora de alcanzar el conocimiento, tanto en clave psicoanalítica

como de introspección intangible, algo que se subraya mediante el énfasis en la casualidad y a través de propuestas recurrentes en las que nada es lo que parece.

PODER Y VIOLENCIA

Si el poder lo invade todo, no puede dejar de estar presente en el cine, tomado en su expresión más general posible como el medio de entretenimiento popular por excelencia en el siglo XX y siendo además de ello una industria y un arte. Kubrick es un hombre de su tiempo, una época especialmente convulsa por sanguinaria pero, a la vez, espectacular por los avances científicos registrados. De ello el cineasta neoyorquino es un notario. La sangre con que termina la larga secuencia de los homínidos bajo el epígrafe de *Amanecer del*





En la filmografía de Kubrick hay un sometimiento del individuo ante ciertas formas de dominación que escapan al control personal: el poder político, las tácitas fórmulas de convivencia y la tecnología

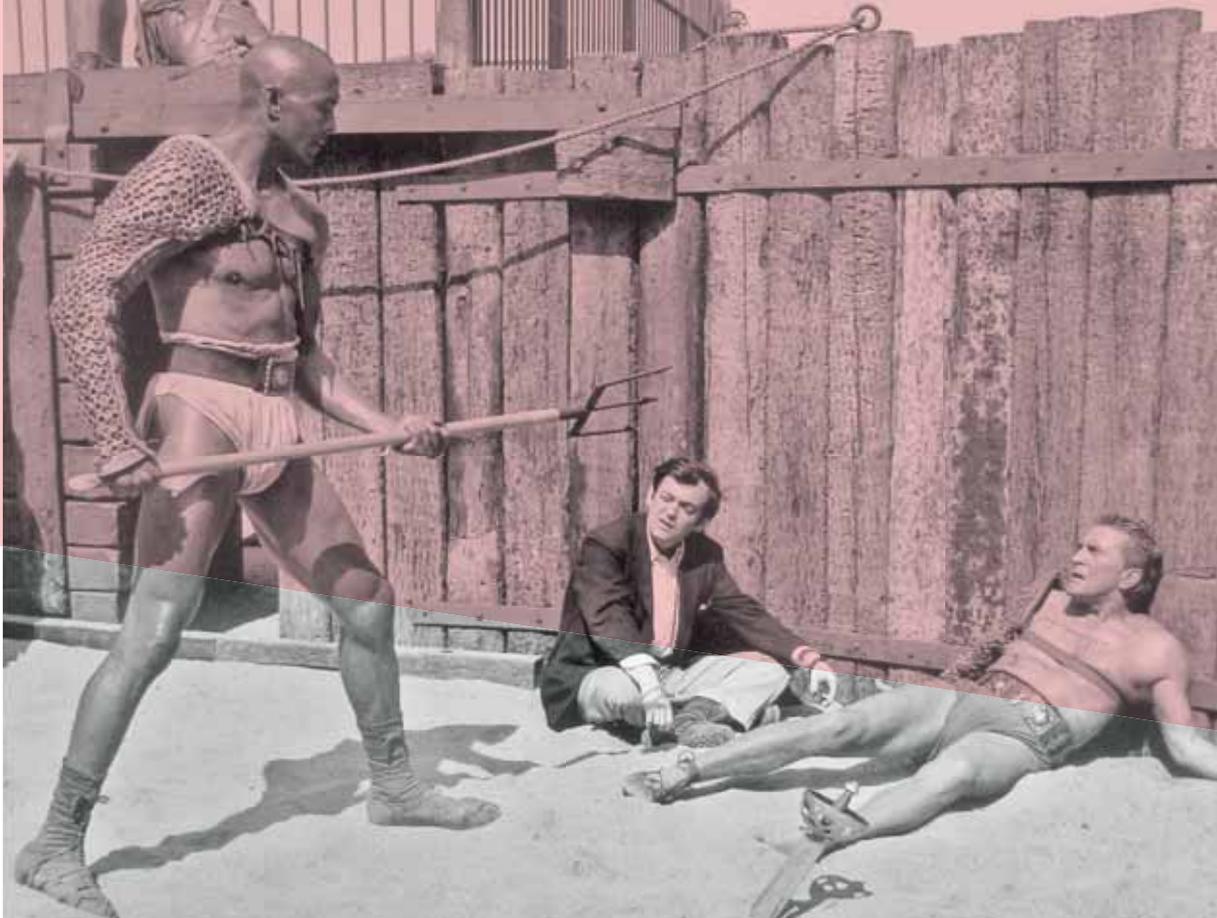
hombre al inicio de 2001. *Odisea del espacio* (1968) se enlaza con el omnipresente y enigmático monolito. En la misma película, la muerte del homínido frente a su semejante por el descubrimiento por parte de este del uso (tecnológico) de un hueso como arma de poder, en lo que supone un salto cualitativo enorme en la evolución, se emparenta con la posibilidad de una inteligencia externa depositada desde otras civilizaciones, que se hace “presente como un centinela bajo la forma del referido monolito, uno de entre los millones que deben de existir esparcidos por todo el universo, vigilando los mundos en los cuales vibra la promesa de la vida”.¹

Miles de años después de los homínidos, Kubrick brinda una sinfonía de brutal violencia coral en las calles de una ciudad inglesa que llena los primeros tres cuartos de hora de *La naranja mecánica* (1971). El poder se ejerce por el cuarteto de jóvenes “drugos”² en un microcosmos definido por una estética propia y un idioma diferenciado contra otros, de cuya confianza abusan, que son asesinados, violados, golpeados, robados; pero también se da en el seno del propio cuarteto, en pro de alcanzar un liderazgo incuestionable, que finalmente es traicionado. Sin embargo, en esta ocasión existe otro poder, configurado a lo largo de siglos, que requiere para sí el monopolio de toda violencia. El poder articulado bajo el Estado se contrapone a cualquier desviación que contraviniera el orden basado en la propiedad privada y en la libertad de los individuos.

Del peso abrumador de la burocracia se derivaban no solo los panópticos como fórmula punitiva por excelencia, sino la voluntad de la reeducación a costa de cualquier precio y, en este caso concreto, siguiendo las técnicas en boga entonces fundadas sobre los reflejos condicionados. Pero el individuo supuestamente reeducado mediante un proceso pionero basado en técnicas neurocientíficas que combinan drogas y electroshocks con la visualización de imágenes atroces, como le sucede a Alex (Malcolm McDowell), no es aceptado por las víctimas que reclaman venganza. La violencia se yergue como un firme hilo conductor del que no parece haber salida. Ni siquiera el fallido intento de suicidio de

1 La frase pertenece a la novela *El centinela*, de Arthur C. Clarke, quien fue el guionista de 2001. *Odisea del espacio* y en la que está basada en buena medida la película (Aguilera, 1999: 170).

2 Expresión propia del lenguaje “nadstad”, creado por Anthony Burgess como flujo comunicativo entre los personajes jóvenes de su novela.



ESPARTACO (1960)

Alex detiene el ciclo que se reconduce hacia los canales del poder oficial –la política. El tratamiento “inadecuado” de Alex se convierte en un asunto de máxima relevancia en la liza partidaria de cara a la opinión pública y ante las inmediatas elecciones. Alex ya no es el poder, sino un instrumento del poder ejemplificado por el ministro del Interior y su propuesta de un sistema totalitario –del que forman parte el guardián de la cárcel y sus antiguos compañeros drugos, ahora reclutados por la policía– que corrige los desajustes de la sociedad.

Stanley Kubrick y Anthony Burgess, autor de la novela en que se basa esta cinta, tienen claramente una concepción antirousseauiana o, en términos de la época, contraria a los postulados del sociólogo conductista de moda por entonces, Skinner, quien abogaba por la bondad del ser humano opuesta a la maldad social. En contraposición, y siguiendo la visión de Maquiavelo o de Hobbes, *La naranja mecánica* postula que la maldad es consustancial al individuo, pero, a diferencia de lo que propone Hobbes, no es tampoco claro que el Estado fuera la solución al problema.

El poder configura también un atroz sinsentido en el medio bélico, un marco en el que se escenifica por excelencia; sin embargo, la habilidad

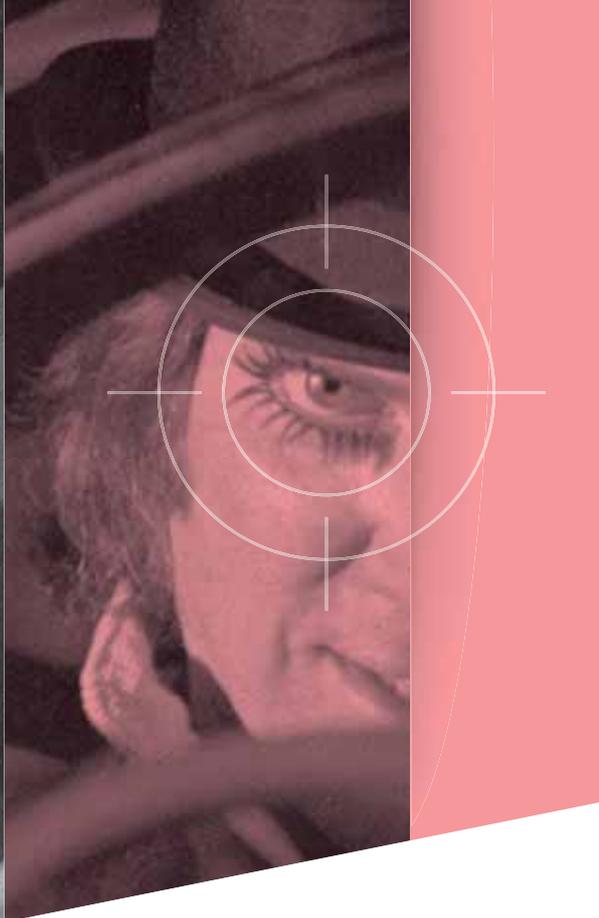
de Kubrick consiste en realizar una propuesta por partida doble, separada por tres décadas, que lo analiza en el seno de uno de los bandos en contienda. *Senderos de gloria* (1957), en relación con lo que sucede en las filas del ejército francés en la Primera Guerra Mundial, y *Nacido para matar* (1987), para relatar la vida en el ejército norteamericano en la época de la guerra de Vietnam, configuran sendas diatribas sobre la irracionalidad psicótica del mando.

PODER Y CONFIANZA

El ejercicio del poder requiere de la construcción de confianza para que sea aceptado en una relación mínima de iguales. Aunque una llamada telefónica puede ser un gesto amable de dos personas que tienen además algo que contarse, también puede ser algo muy diferente parodiado por Kubrick en *Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964), una sátira en la que el presidente de una de las dos potencias nucleares se ve obligado a telefonar a su antagonista desplegando un ejercicio de sinceridad obligada para avisarle de la inminencia de una catástrofe.



LA NARANJA MECÁNICA (1971)



Por el contrario, *Espartaco* (1960) se basa en la construcción de la confianza entre los gladiadores esclavos para conformar finalmente un ejército que luchase por su libertad y ello se logró contraviniendo la afirmación inicial de bienvenida al campo de adiestramiento respecto a que “los gladiadores no tenemos amigos”. Construir confianza es un proceso laborioso en el que se introducen aspectos vinculados al liderazgo de un personaje ejemplar e íntegro y a una estructura de oportunidades determinada que va evolucionando a lo largo de la historia, proceso que resulta imprescindible en la propuesta realizada en clave de lucha de clases. Una liza en la que se magnifican elementos positivos de los esclavos –como la solidaridad, la abnegación y la generosidad– y se denuncian la corrupción del senado –fácilmente comprobable–, el permanente clima de conspiración en él reinante y el egoísmo de los patricios.

En *Lolita* (1962), el poder posee una naturaleza muy diferente, ya que el poder es ella y lo ejerce con respecto a Humbert (James Mason), epitome de la masculinidad torturada, a quien da sentido y finalmente destruye en un juego que supera la propuesta del novelista de origen ruso, Vladimir Nabokov, de quien procede la novela original sobre la que se basará el guión, escrito también por Nabokov. Lo que hace Kubrick es agudizar el carácter de biomerancia que tiene Lolita (Sue Lyon) para dominar a su padrastro y del que ella misma es conscientemente poseedora. Él es un patriarca encandilado por la bella rubia quinceañera que despliega el contrapoder de la feminidad que

Siguiendo a Maquiavelo y a Hobbes, *La naranja mecánica* postula que la maldad es consustancial al individuo, pero, a diferencia de Hobbes, no resulta claro que el Estado sea la solución al problema



para ella supone su única liberación posible (Iglesias Turrión, 2013: 122, 126). La gestación de confianza se elimina aquí y, en su lugar, se produce una suerte de construcción del encantamiento, una especie de coartada para la masculinidad soltera de Humbert, que se encuentra huérfana y que si bien no halla atractivo en la casera del alojamiento –Charlotte (Shelley Winters)– que busca donde pasar una temporada, sí queda deslumbrado ante el descubrimiento de su hijastra Lo.

El encantamiento que supone la seducción es otra forma de construir confianza, algo claramente enunciado en *Lolita*, pero que adquiere una dimensión distinta de carácter sociológico en *Barry Lyndon* (Kubrick; 1975). Si la nínfula de Vladimir Nabokov, Lo, seduce a Humbert Humbert, el personaje creado por Thackeray, interpretado por Ryan O’Neal, es el retrato de un oportunista por excelencia, un tipo altanero y aventurero que levanta confianza en su entorno social mediante sus habilidades amorosas y su destreza en el juego. Valor, honor y coraje (Aguilera, 1999: 243) es la triada de la que se sirve Kubrick para empoderar a su personaje, que vive un proceso de ascenso social y pasa de ser víctima a convertirse en represor, de manera que *Barry Lyndon* se alza como el emblema de una época pasada, balbuciente ante su final en 1789. La confianza que se establece entre HAL-9000,³ la computadora que está a cargo

del sistema operativo de la nave transbordadora y la tripulación de la misma en *2001. Odisea del espacio* es una relación de dependencia funcional que, no obstante, es puesta en evidencia y eventualmente retada por aquel. Fuera como consecuencia de un fallo mecánico o de una revuelta “inteligente” de la máquina, la disputa entre HAL-9000 y Bowman (Keir Dullea), el único astronauta sobreviviente, es una clásica relación de poder en la que alguien saldrá finalmente triunfador. *2001. Odisea del espacio* configura así una partida de ajedrez en la que el poder es disputado a los hombres por las máquinas en un proceso imaginado por el diseño del monolito, aunque en esa circunstancia el ordenador, HAL-9000, epítome de la (superior) inteligencia artificial, pudiera ser desconectado por el ser humano.

Pero la ausencia de confianza es también una forma de hacer explícito un escenario de poder psicótico. Situar a un pequeño grupo de personas en un hotel aislado por la nieve, donde están sometidas a un individuo que sufre un proceso de desequilibrio psicológico, es otra manera de acercarse al poder. La adaptación por parte de Kubrick de la novela *El resplandor*, de Stephen King, puso en evidencia que podía darse un combate contra un enemigo invisible, que ocupaba la mente de Jack Torrance (Jack Nicholson), en una película donde el debate sobre el poder no se daba realmente en las salas del hotel Overlook entre diferentes sujetos. *El resplandor* (1980) propone

3 El nombre podría ser un juego con las letras anteriores a IBM (Aguilera 1999: 166).



de nuevo una partida de ajedrez en el cerebro humano, donde el resto es puro decorado, incluyendo los espíritus que pueblan el hotel y que presumiblemente están poseídos por él.

Este tipo de poder de carácter difuso se refleja en la repetida ausencia de la figura del padre y en la necesidad de encontrar un sustituto. Esto se da de forma definitiva en *Lolita*, *La naranja mecánica* y *Barry Lyndon*, mientras que en *Nacido para matar* el recluta Patoso actúa bajo la protección paternal del recluta Bufón (Matthew Modine) (Aguilera 1999: 50) y la madre suple permanentemente al padre en *Ojos bien cerrados* (1999).

Tal poder difuso tiene su reflejo en la omnipresencia del sexo y la propuesta que Kubrick realiza de unas relaciones sexuales que rara vez son entre personas iguales, escondiendo así un trato de poder. Específicamente, *Ojos bien cerrados* adopta “un carácter de fábula sobre el sexo omnipresente en nuestra sociedad” (Aguilera, 1999: 333). Pero la iconografía sexual alcanza a imágenes como los dos aviones que bailan al son de la banda sonora mientras figuran una cópula en la tarea de avituallamiento de combustible en *Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*; las dos naves espaciales confrontadas en *2001. Odisea del espacio*; la marcha en el dormitorio del cuartel en *Nacido para matar*, donde los soldados se agarran los genitales mientras cantan sobre su valentía y el amor al fusil; sin olvidar el decorado recurrente en *La naranja mecánica*, donde resalta el falo enorme de cerámica en la casa de la señora de los gatos o las máscaras de las narices con forma de pene que portan los drugos.

En *Lolita* el poder es ella y lo ejerce con respecto a Humbert, epítome de la masculinidad torturada, a quien da sentido y finalmente destruye en un juego que supera la propuesta de Nabokov



EL RESPLANDOR (1980)

PODER Y SUBJETIVIDAD

Toda estructura de poder lleva incorporado un entramado de valores que terminan adquiriendo con el tiempo un tono de supuesta objetividad que contribuye a asentar sólidamente el conjunto en la comunidad donde se establece. Esta suerte de imparcial corrección es cuestionada por Kubrick, quien se alza como un avanzado representante de una época nueva. *Lolita* turba el orden establecido de los adultos quebrando cierta jerarquía de autoridad y valores en la medida que antes *Senderos de gloria* supuso un aldabonazo con relación a las consecuencias de la evolución psicológica de las personas. Al final de su carrera, *Ojos bien cerrados* concluye el círculo sobre el reconocimiento de que “el engaño es una necesidad para ambos (en el matrimonio)” o de que por “una mirada, solo una mirada” se puede hacer que alguien esté “dispuesta a dejarlo todo”, algo que sin haber llegado a pasar –el *affaire* entre el personaje que interpreta Nicole Kidman y el oficial marine–, sin embargo enciende todo tipo de ensoñaciones que terminan alzándose como un componente duro de la realidad. Cuando la subjetividad entra en escena, las estructuras convencionales del poder se resquebrajan y, cuando menos, deben ser repensadas de nuevo.

La presencia de la subjetividad es también dejar jugar a la inestabilidad mental del ser humano, no solo acogida

El resplandor evidencia un combate contra un enemigo invisible, que ocupa la mente de Jack Torrance (Jack Nicholson), en una película donde el debate sobre el poder no se da realmente en las salas del hotel Overlook entre diferentes sujetos

El poder de carácter difuso se refleja en la repetida ausencia de la figura del padre y en la necesidad de encontrar un sustituto, como en *Lolita*, *La naranja mecánica* y *Barry Lyndon*



bajo el formato de la presencia de las pasiones, sino igualmente de la propia posibilidad de que el cerebro juegue pequeñas pasadas que evadan a los individuos del control racional permanente del mismo. El componente mental juega un papel estelar en toda la obra del autor neoyorquino, que recoge supuestos muy variados tanto en el origen del trastorno como en el resultado, los cuales, en todo caso, sirven para llamar la atención de algo que será objeto central de preocupación en Foucault en relación con el poder.

El desmantelamiento de la objetividad se realiza también bajo la perspectiva de dejar entrar en escena diferentes perspectivas: desde un mismo hecho, narrado desde distintos ángulos, desde visiones aparentemente objetivas todas ellas, que construyen en su interacción un relato distinto. En *Atraco perfecto* (Kubrick; 1956), la historia, centrada en un robo en un hipódromo, se cuenta desde diferentes puntos de vista en una narración concebida prácticamente en tiempo real, convirtiéndose en un “preciso mecanismo de relojería que certifica su condición de pieza maestra revolucionaria para su tiempo” (Aguilera, 1999: 41), que preludivará el trabajo de Akira Kurosawa en *Rashomon* (Kurosawa; 1950).

La idea de que las cosas no son como parecen enmarca prácticamente toda la filmografía de Kubrick. Quilty (Peter Sellers) en *Lolita* es el epítome de la ambigüedad en un ambiente incommensurable de patetismo; la sala de guerra en *Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* es una farsa en medio de un drama descomunal protagonizado por personajes demenciales donde no se sabe separar claramente el humor del terror. Asimismo, cuando en *Ojos bien cerrados* la hija de Milich (Rade Sherbedgia), el vendedor de disfraces, juega con la pareja de asiáticos, no se sabe si lo hace con la furiosa oposición o el interesado permiso de su padre, quien expresamente apenas transcurridas unas horas dice a Bill: “las cosas cambian” y, más adelante, el propio Víctor (Sydney Pollack) manifiesta a Bill que todo lo que había visto era “una representación, un montaje, una farsa”, de manera que, si hay una persona realmente muerta, “son cosas que pasan”. Pero no es solo una interpretación fácil de la representación de la obvia hipocresía de la alta burguesía que realiza sus juegos en el marco oculto de sectas que creen tener una superioridad moral por encima de cualquier otro grupo, como lo subrayan las palabras del encapuchado



El componente mental juega un papel estelar en toda la obra de Kubrick, que recoge supuestos muy variados tanto en el origen del trastorno como en el resultado

patriarca dirigidas a Bill: “cuando se hace una promesa aquí no hay posibilidad de arrepentimiento”, algo que se contrapone al constante carácter trasgresor de las restantes situaciones recogidas en el filme. Se trata de unas cofradías secretas que no son de acceso sencillo y a las que Bill entra como un intruso, puesto que ni siquiera su condición de médico de prestigio le brinda acceso, aunque sí el fácil contacto con Víctor, al que sirve de médico-para-todo. Es, en definitiva, el imperio de la subjetividad: efectivamente, las cosas no son lo que parecen.

EPÍLOGO

La madurez de Kubrick coincide con la plena aceptación de las ideas de Heisenberg y la asunción de que cada proceso de observación modifica la cosa observada. Ese principio invade por doquier las relaciones entre los personajes de sus películas⁴ y, como no podría ser de otra manera, afecta igualmente a quienes los visionan. Pero Kubrick sabe que existe una aproximación dialéctica y que en los numerosos errores que cometen los seres humanos, que él recoge puntualmente, pueden fundarse nuevos órdenes tras la destrucción de los sistemas periclitados. Se trata de un proceso sin descanso, mecánico, al que no son ajenos ni el azar ni la locura y en el

4 Además de las once películas que aquí se han abordado, Stanley Kubrick dirigió *Miedo y deseo* (1953), donde cuenta la historia de unos soldados perdidos en las líneas enemigas, y *El beso del asesino* (1955), un thriller en torno al mundo del boxeo.

que se da perfecto juego a la música como compañía necesaria: la presencia de *La marsellesa*, de un canto al optimismo de Vera Lynn (*We'll meet again*) sobre planos de una explosión atómica, de la danza de la astronave junto con la estación espacial rotatoria al son de *El Danubio azul*, de la banda sonora de *Cantando bajo la lluvia* (Donen y Kelly; 1952) para acompañar una violación que terminará en asesinato, de la obertura de *La urraca ladrona* de Rossini acompañando las andanzas sádico-delictivas de Alex y sus compinches, de la obsesiva presencia de la novena sinfonía de Beethoven, en fin, del *Paint it Black* de los Rolling Stones que cierra *Nacido para matar* y de *Baby did a Bad Bad Thing*, de Chris Isaak, componen un elenco que se convierte en indispensable.

De la nadería que supuso que el equipo nacional holandés de fútbol en su época gloriosa de la década de 1970 fuera denominado como “la naranja mecánica” a la elevación a la condición de director de culto, todo cabe.

No obstante, Stanley Kubrick contemporiza con la incertidumbre, la cubre de ironía, mira de reojo a un poder poliédrico que finalmente queda enmascarado para contemplar con lascivia una orgía ordenada; y pasa del escepticismo más agudo a la convicción de que posiblemente y como individuos dramáticamente aislados solo quede “algo que hacer urgentemente”, como susurra en la escena final, de *Ojos bien cerrados*, Alice a Bill, en la que es su película póstuma y, seguramente, su testamento. 

Bibliografía y fuentes de información

AGUILERA, Christian (1999). *Stanley Kubrick. Una odisea creativa*. Barcelona: Libros Dirigido.

GUTIÉRREZ-ÁLVAREZ, Pepe (2013). “Por siempre Espartaco, ¿qué es la revolución?”. En: IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (ed.). *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*. Madrid: Los Libros de la Catarata, pp. 54-80.

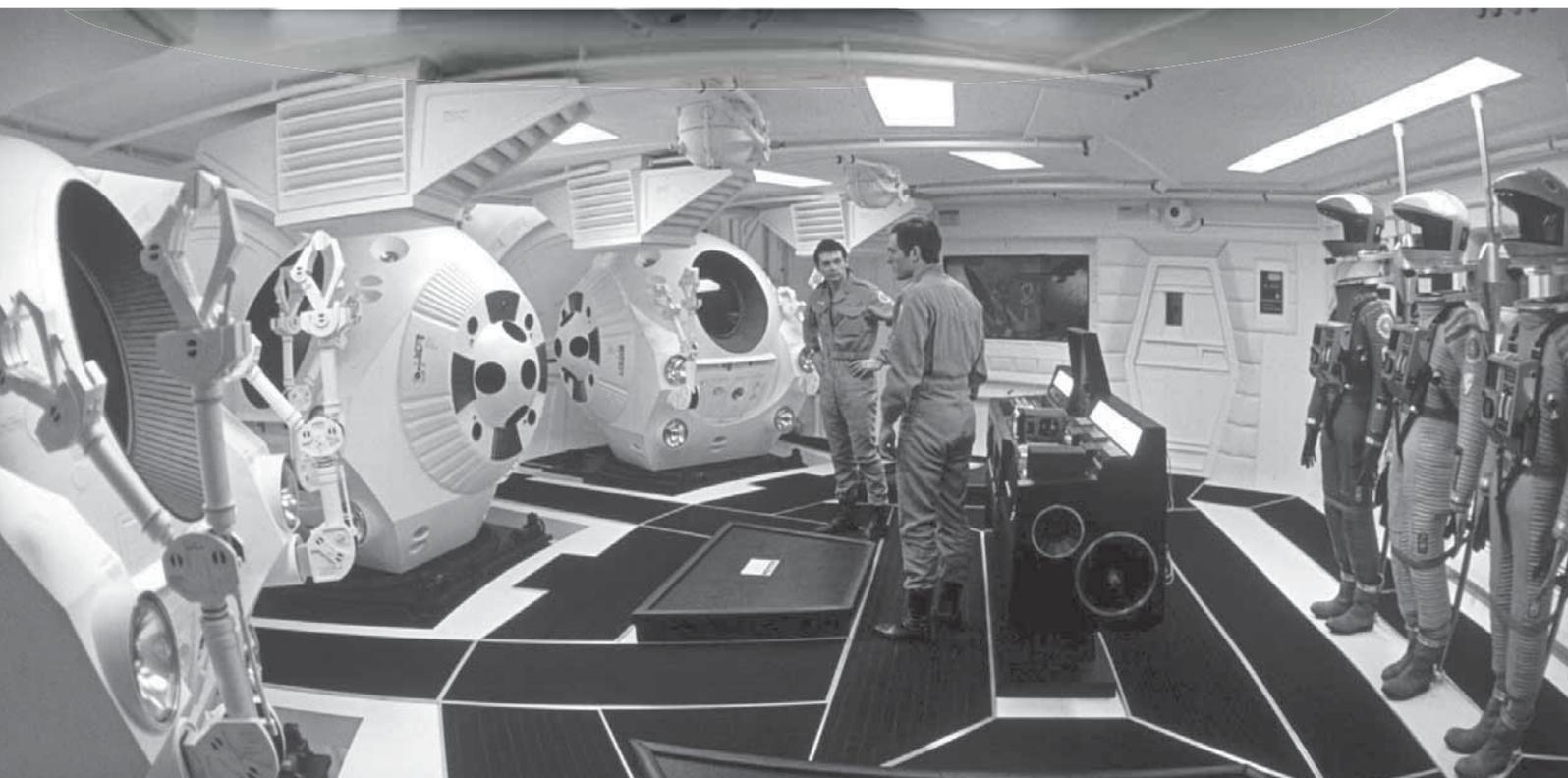
IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (2013). *Maquiavelo frente a la pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.

SIVERA, Antonio y Tomás RAMOS 1972 “Stanley Kubrick: la voluntad de la técnica”. En: *Dirigido por*, núm. 1, pp. 4-7.



2014. ODISEA DEL ESPACIO (1968)

SI EL PODER LO INVADIE TODO,
NO PUEDE DEJAR DE ESTAR PRESENTE EN EL CINE



Melodrama, cine y política

Jaime Villarreal entiende que los mexicanos nos asimilamos en el melodrama como por instinto, por eso en su texto deshebra nuestra historia con el melodrama y con nuestro cine para conectarlo con la política.



Incluso el melodrama es verdadero porque si no hay familias así, si no hay situaciones así, las familias cuando se encrespan, las personas cuando se sienten aisladas o enamoradas o frustradas o destruidas reaccionan melodramáticamente. Creo yo que el melodrama ha sido verdadero en la medida en que se ha acercado al deber ser autodestructivo, trágico, patético de las personas.

CARLOS MONSIVÁIS

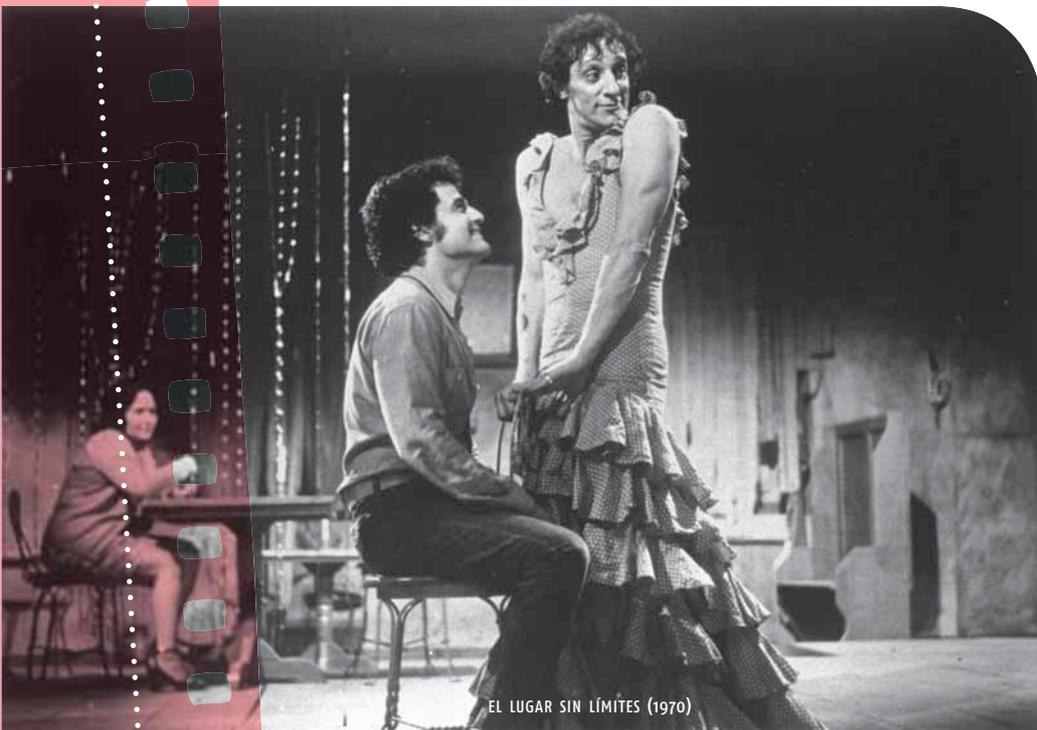
En una mesa dedicada a la relación entre autores y medios de comunicación, en el décimo Encuentro Internacional de Escritores del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, actividad que organicé por aquellos años (2005), el escritor Hugo Hiriart, magnífico conversador, afirmó, en contraste con el papel de los escritores en cine o en televisión: “el teatro tiene una enorme ventaja sobre todas las otras actividades y esa ventaja es que no le interesa casi a nadie, prácticamente a nadie le importa”¹. El dramaturgo destacaba así la casi nula censura o la casi completa libertad creativa del autor teatral (“uno puede poner una obra en la cual una mujer se aparee con un perro o lo que uno quiera y no les importa”) en la actualidad de medios masivos, además del gran respeto inspirado en directores y actores ante la menor posibilidad de modificar las obras dramáticas en la puesta en escena.



Jaime Villarreal

Doctor en Humanidades.
Profesor-investigador del Posgrado en Ciencias del Lenguaje del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla.

¹ Puedo citar a la letra las expresiones de Hiriart porque produjimos una memoria en video de aquel coloquio.



EL LUGAR SIN LÍMITES (1970)

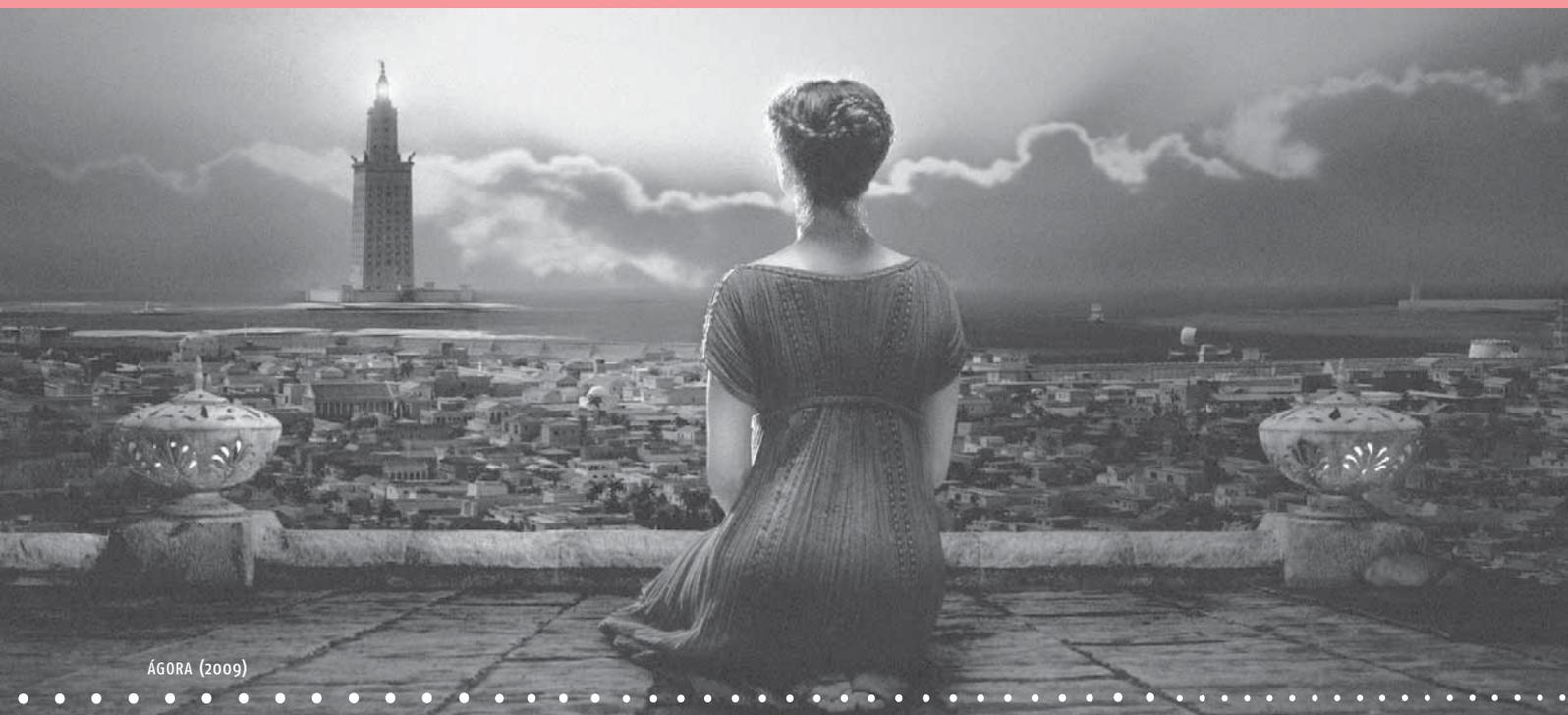
El antiguo poder de expresión de lo popular, originado en el melodrama teatral, se masificó con el cinematógrafo y su relevancia política creció junto con la industria

Muy diferente es el caso de esa televisión masiva y abierta que está empezando a menguar su hegemonía a merced de los servicios de paga y a través de internet. Ese poder se ha manifestado en audiencias de millones o cientos de miles, y quienes hemos aparecido alguna vez en pantalla, así sea en el canal más recóndito de la peor televisión pública, lo sabemos por esa típica observación de propios o extraños en la tienda de la esquina: “lo vi en la tele”. En términos de Walter Benjamin, el teatro es el prototípico arte aurático, irrepetible, que conserva autenticidad, valor de culto, ritualidad, carácter religioso: “el valor único de la obra de arte ‘auténtica’ se encuentra siempre en todo caso teológicamente fundado” (Benjamin, 2008: 17). Me gusta explicar esa aura de la obra teatral señalando la posibilidad de que, durante la ejecución, cualquiera de los presentes en el *convivio*, diría Jorge Dubatti, actores, público, técnicos, puede perder la vida. Esa ventaja creativa del teatro se manifiesta como desventaja en su repercusión social —una obra

muy exitosa, después de una temporada de cien representaciones, difícilmente habrá sido vista por diez mil personas—, frente a la gran capacidad de exhibición del cine o de la televisión.

Valor de culto y valor de exhibición entonces son inversamente proporcionales en los términos de Benjamin, que ponderan el atrofiamiento del aura en el siglo XX. En un sentido muy similar, Hugo Hiriart propone una ecuación por la cual el aumento en los posibles espectadores de las obras (en gradación: de teatro, cine y televisión,) y en el monto de dinero con que se producen y patrocinan dichas obras es inversamente proporcional a la libertad y la virtual calidad artística de tales obras. A mayor número de espectadores y dinero de producción, menor calidad y libertad artísticas. No siempre es así, todos hemos visto obras de teatro pésimas y de bajo presupuesto, lo mismo que superproducciones muy bien logradas. Aunque para nadie es un secreto que la verdadera censura de los medios masivos pasa por los patrocinadores de los mismos, al grado de que la televisión comercial se ha vuelto el “arte” insulso de no decir nada peligroso para los anunciantes.

De la misma manera en que la reproducción técnica, por ejemplo, de las imágenes religiosas



ÁGORA (2009)

transformó y liberó en los siglos pasados el ritual privado de quien pudo llevar a su casa un grabado o una litografía de una virgen o un santo; la reproducción de la obra de arte por esos y otros medios actuó en detrimento de su auraticidad. La reproductibilidad no le es extrínseca al cine, cuyas copias se pueden generar por miles, sino consustancial:

En las obras cinematográficas la reproductibilidad técnica del producto no es, como en el caso de las obras literarias o pictóricas, condición exterior de su difusión masiva, pues la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa inmediatamente en la técnica de su producción. Una que no sólo posibilita del modo más inmediato la difusión masiva de las obras cinematográficas, sino que la exige directamente. Y la exige porque la producción de una película es de tan elevado presupuesto que un individuo que, por ejemplo, podría comprarse un cuadro ya no puede comprarse una película, que es siempre adquisición del colectivo (Benjamin, 2008: 19).

Además de los problemas de costo y rentabilidad, libertad y censura, culto y exhibición, destaca, por supuesto vinculado, el de la *peligrosidad* política de las obras cinematográficas. En este sentido, me parecen muy significativas las coincidencias

en la historia del pionero cine silente con la de la de ese espectáculo popular definido en los siglos XVIII y XIX, “mucho menos y mucho más que teatro”, ha dicho Jesús Martín Barbero, llamado *melodrama*. Este género, más que con el milenarismo teatro clásico, nació emparentado con el entretenimiento de feria y la literatura oral de las primitivas historias fantásticas o de horror, explica Martín Barbero. Por otra parte, el escritor argentino Ricardo Piglia expone las réplicas de esas historias orales en la literatura impresa (la de Mary Shelley, Bram Stoker, etcétera) como producto de una etapa de desequilibrio de la subjetividad europea vigente entre la caída del orden religioso monárquico y la muy posterior aparición del psicoanálisis. Aunque es verdad que esas historias, vehiculadas por el melodrama, no han dejado de tener vigencia en la literatura comercial y en los medios masivos de nuestros días.

En el cambio mismo de modelo de producción, de la monarquía feudal al alto capitalismo de las grandes urbes del siglo XIX, se sitúan también algunas transformaciones de lo popular que conformaron la historia cultural en la que el melodrama cumple un papel primordial:

Además, desde finales del siglo XVII disposiciones gubernamentales “encaminadas a combatir

Por su oralidad, los medios másivos han sido vitales en la conformación de identidades en nuestros países, incluso mucho más importantes que la misma tradición letrada abanderada por la alta literatura latinoamericana



el alboroto” prohíben en Inglaterra y Francia la existencia de teatros populares en las ciudades. Los teatros oficiales son reservados a las clases altas, y lo que se le permite al pueblo son representaciones sin diálogos, ni hablados ni siquiera cantados, y ello bajo el pretexto de que “el verdadero teatro no sea corrompido” (Martín Barbero, 1991: 124).

Por supuesto que esa prohibición, levantada sólo parcialmente en el siglo XIX, responde a la intención de controlar las revueltas de las clases populares que en masa ya entonces habitan las grandes ciudades modernas y trabajan en las industrias nacientes bajo condiciones de explotación brutales. Derivada de esa prohibición de los diálogos en los espectáculos callejeros, en aquel periodo se revive el arte ancestral de la mímica:

De otra parte, y por extraño que esto pueda sonar hoy, el melodrama de 1800, el que tiene su paradigma en *Celina o la hija del misterio*, de Gilbert de Pixerecourt, está ligado por más de un aspecto a la Revolución francesa: a la transformación de la canalla, del populacho en pueblo y a la escenografía de esa transformación (Martín Barbero, 1991: 124).

Originada en esas obras callejeras, más cercanas al circo que al teatro clásico, Martín Barbero identifica la entrada en escena de las emociones populares exacerbadas por la Revolución. Las historias, los espacios (“calles y plazas, mares y montañas con volcanes y terremotos”), los personajes incontenibles (llamados después *planos*, en comparación con los caracteres *complejos* de la novela realista), el tipo de actuación centrada en la grandilocuencia de las acciones más que en la de las palabras, todo ello es propicio para

vehicular la flamante expresión de lo popular. Martín Barbero delinea así la estructura dramática característica del melodrama:

Teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa–, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas– personificadas o “vividias” por cuatro personajes –el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo–, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia (128).

No es casual, entonces, que el melodrama sea el género seminal de la narrativa cinematográfica. Esto es más claro si tomamos en cuenta que, por cuestiones relativas al desarrollo tecnológico, en el cine silente se repitió de forma distinta aquella restricción de la palabra experimentada más de un siglo atrás en las prohibiciones dispuestas sobre el teatro popular francés e inglés. La carencia de diálogos y sonido se subsanó parcialmente en aquel cine fundador con la inclusión de efectos sonoros, música, intertítulos y con la participación de la figura de un *explicador* en directo: “que se encargaba de dar a los espectadores las informaciones que una mostración, juzgada deficiente (o al menos incompleta) puesto que estaba privada del ‘decir’, no podía fácilmente transmitir” (Gaudreault y Jost, 1995: 35).

El cine fue, en un inicio, un invento incluido como parte del repertorio de ferias y circos: “no hay que olvidar que quien inicia la conversión del aparato técnico en dispositivo cinematográfico, Méliès, era un ilusionista de barra-ca de feria, un prestidigitador”, apunta Martín Barbero (126-127). La generación de competencias narrativas cinematográficas más sutiles en realizadores y público sólo se desarrolló con los años.

No es casual que el melodrama sea el género seminal de la narrativa cinematográfica: en el cine silente la carencia de diálogos y sonido se subsanó con la inclusión de efectos sonoros, música, intertítulos y la participación de la figura de un *explicador* en directo...



Así, el impedimento del cine silente para reproducir sonidos y parlamentos repitió en buena medida aquella estructura dramática del melodrama que había servido para expresar lo popular hacia más de una centuria: la técnica de actuación centrada en las acciones, la mímica, los personajes arquetípicos y planos, las historias de emociones y desenlaces exacerbados.

El antiguo poder de expresión de lo popular originado en el melodrama teatral se masificó con el cinematógrafo y su relevancia política creció junto con la industria capitalizada sobre todo en los Estados Unidos. En el ámbito latinoamericano el melodrama ha sido de una relevancia fundamental. Nuestras culturas predominantemente orales se apropiaron y desarrollaron el registro melodramático a través de diversos formatos desde el siglo XIX en el relato oral, la canción popular, el circo, el teatro, la literatura culta publicada en libros y la de folletín inserta en los diarios modernos de la segunda mitad del siglo. Antes incluso de que cundiera en Latinoamérica el célebre modelo de la *pirámide invertida* proveniente del periodismo norteamericano, centrado en el pragmatismo del proceso editorial y en la pretendida neutralidad del reportero, las mismas notas periódicas eran narradas en tono melodramático.

Lo mismo ocurrió en el siglo XX en la radio, el cine, las fotonovelas y la televisión. Por su oralidad, los medios masivos han sido vitales en la conformación de identidades en nuestros países, incluso mucho más importantes que la misma tradición letrada abanderada por la alta literatura latinoamericana y reflejada en nuestros sistemas educativos y libros de texto.

Como anécdota significativa, recuerdo una entrevista sobre el cine mexicano, otorgada para *TV Perú* por ahí del año 2000, en que Carlos Monsiváis pregunta y contesta sobre Pedro Infante: “es el modelo nacional. Si me dices: ‘el mexicano más importante del siglo XX’, te digo sin pensar: ‘Pedro Infante’. Por sobre Emiliano Zapata, por sobre Lázaro Cárdenas”.² Las grandes presencias,

² “El placer de los ojos-Monsiváis y el cine” (tres partes), en *YouTube* (www.youtube.com/watch?v=Ex0WeTkaX_g)

CHUCK NORRIS VS. EL COMUNISMO

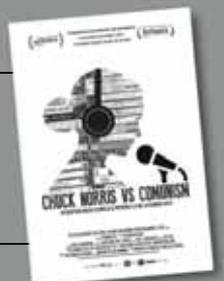
Ilinca Calugareanu, Rumania, 2015.

RUMANIA BAJO EL YUGO DE Nicolae Ceaușescu es el escenario de la historia de Irina Margareta Nistor, una locutora que dobló al rumano miles de películas estadounidenses. Desde la clandestinidad del mercado negro en los ochentas circularon entre la población cientos de películas pirata en formato VHS que se veían como si se tratara de películas revolucionarias. La operación de piratería era coordinada por el empresario Teodor Zamfir, quien contrató a Irina, y burló todas las barreras del régimen sobornando a los jefes de servicio secreto con las mismas películas que debían requisarle. Pobres, jefes y hasta el mismísimo hijo de Ceaușescu formaban parte de la clientela de Zamfir.

Amontonados en la sala de algún vecino “vivo” que tuviera videocasetera, muchos rumanos esperaban que diera inicio la proyección de las películas de Chuck Norris, *Rambo*, *Dr. Zhivago*, *Cuando Harry conoció a Sally* y muchos otros éxitos taquilleros del “Occidente”. Ver los “churros” hollywoodenses era en este contexto de represión política todo un acto subversivo que hacía que muchos soñaran con una Rumania sin Ceaușescu y sus racionamientos.

Este simpático documental da testimonio de cómo la voz de Irina Margareta Nistor, quien de día trabajaba en la estación de televisión estatal, se convirtió para toda una generación de rumanos en la voz que representaba el sueño de vivir de otra manera, quizá no mejor, pero al menos distinta a la que conocían. ❁

78 minutos	A color
Guión	Ilinca Calugareanu
Fotografía	José Ruiz
Música	Rob Manning y Anne Nikitin
Protagonizan	Irina Margareta Nistor Ana Maria Moldovan Dan Chiorean



NO ES CUESTIÓN DE TENDENCIA POLÍTICA, LA IZQUIERDA ES CON FRECUENCIA MELODRAMÁTICA



que no grandes actores, del cine mexicano de los años cuarenta le permitieron a los mexicanos en general desarrollar una personalidad. ¿Qué representa Pedro Infante? Responde Monsiváis:

Representa el tránsito de lo rural a lo moderno, a lo urbano, representa un estilo de simpatía, de gracia, de conquista, representa un donjuanismo no afrentoso, representa la masculinidad que llora, representa la postura que no se impone a través de la arrogancia, representa la capacidad histriónica porque es muy buen actor, tanto de comedia como de melodrama, y, sobre todo, representa para millones de mexicanos de la clase que sea la posibilidad de tener personalidad, a pesar del ambiente en el que están viviendo y de donde surgen.

¿Quién de nosotros no conoce a un *Pedro Infante* identificable por sus reacciones y temperamento entre nuestros amigos, conocidos, familiares? Por cierto, a mi abuelo, que aún vive, le apodan *Pepe El Toro*...

Aunque ya no vivamos en aquella cándida sociedad para la que el surgimiento de los medios masivos significó poco menos que el vehículo de una mitología fundacional, el peso específico social y político del melodrama sigue vigente entre nosotros. Muestra de ello es la pasión paradójica generada en México por la muerte del compositor y cantante de música popular Juan Gabriel,

autor de temas profundamente melodramáticos, de baladas y de música ranchera.

Melodramáticos y anacrónicos, claro, discriminatorios, me parecen los recursos narrativos a los que alude en la actualidad el llamado Frente Nacional por la Familia, con sus reacciones tremendistas y desproporcionadas que, por otro lado, son perfectamente entendibles desde esa competencia narrativa melodramática en la que hemos sido formados.

Para muestra, sólo algunas de sus consignas: “México ha despertado”, “es lo más humano de lo humano”, “el Frente Nacional por la Familia está decidido a luchar y ha llevado a cabo diversas acciones en defensa del matrimonio y la familia natural”, “lo que nosotros queremos es que se respete el matrimonio entre hombre y mujer”, “quieren despoblar a los países del tercer mundo para quedarse con las materias primas de los países del tercer mundo”.

Y no es cuestión de tendencia política, la izquierda es con frecuencia melodramática. Vuelvo a Monsiváis: “El melodrama no sólo es un género [...] sino el modo verbal, gestual y narrativo de acercarse a una realidad cuando se vive en situaciones límite o que se creen límite”. No hay alternativa: “Porque el comportamiento digno es melodramático también, a la usanza latinoamericana. Y el comportamiento respetuoso es de un

Carlos Monsiváis: “Pedro Infante es el modelo nacional... ‘el mexicano más importante del siglo XX’, por sobre Emiliano Zapata, por sobre Lázaro Cárdenas...”

personaje en el cual la cámara no se va a detener. Y, como todos queremos que la cámara se detenga en nosotros, usamos el melodrama”.

En otro canal, en los años sesenta, en oposición al Neorrealismo italiano de Rossellini, De Sica, Visconti, que pretendía retratar la realidad de la posguerra sin mayor intervención del director, surgió en Francia, de la mano de los críticos-realizadores (Truffaut, Godard, Chabrol) de la revista *Cahiers du Cinéma* (fundada en 1951), el llamado *cine de autor*, que significó un giro trascendental en el diseño de propuestas críticas, estéticas y políticas independientes de las presiones de la gran industria cinematográfica.

Los teóricos, críticos y directores de la llamada *Nouvelle Vague* definieron ese ejercicio personal del cine como medio artístico de toma de posición y de generación de ideas. Ahora, en el terreno político, se mantiene esa figura compleja del autor cinematográfico responsable máximo de las propuestas expresadas en su cine. Para otra ocasión dejaré el registro de ese cine político de autor que más me gusta: el que no renuncia a la experimentación estética. 🍷



Bibliografía y fuentes de información

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989b. 15-60.

GAUDREAU, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2008.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Segunda edición. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

cine qua non

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

“El punto es, damas y caballeros, que la codicia, a falta de una mejor palabra, es buena (...) La codicia es buena, la codicia funciona.”

Wall Street (OLIVER STONE, 1987).

“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

“Hay cinco asesinatos al año en El Paso. En Juárez, cientos. ¿Por qué? ¿Por qué la muerte de una mujer blanca es más importante que todas las muertes cruzando el puente?”

The Bridge (MEREDITH STIEHM, ELWOOD REID, 2013).

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

V de Vendetta (JAMES MCTEIGUE, 2005)

“No existe la justicia. Sólo partes satisfechas.”

House of Cards (BEAU WILLIMON, 2013).

“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)

“Una de las cosas que aprendemos en las películas dirigidas por hombres es lo que la ‘mujer de fantasía’ es. Lo que aprendemos en las películas dirigidas por las mujeres es lo que las mujeres reales son. Yo no creo que los hombres vean las cosas mal y las mujeres lo correcto, sólo que nosotras vemos las cosas de manera diferente.”

JANE CAMPION

“Su esperanza era recordarle al mundo que la equidad, la justicia y la libertad más que palabras, son puntos de vista”.

V de Vendetta (LANA WACHOWSKI 2005)

“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)

“Lo que se llama nuevo cine argentino explotó en 2001, cuando estalló la crisis económica, porque la gente necesitaba debatir en ese momento. A mí me pasó con *Elefante blanco*, con *Carancho*, con *Leonera*. Salieron leyes que cambiaron cosas por esas películas”.

PABLO TRAPERO

“*David Frost*: ¿Está usted diciendo que el Presidente puede hacer algo ilegal?”

Richard Nixon: ¡Estoy diciendo que cuando el Presidente lo hace no es ilegal!

David Frost: ¿Disculpe?”

Frost/Nixon (RON HOWARD, 2008).

“¿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)

El *still* cinematográfico en el estudio de la comunicación política



Ignacio
Mireles Rangel



2001. ODISEA DEL ESPACIO (1968)



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



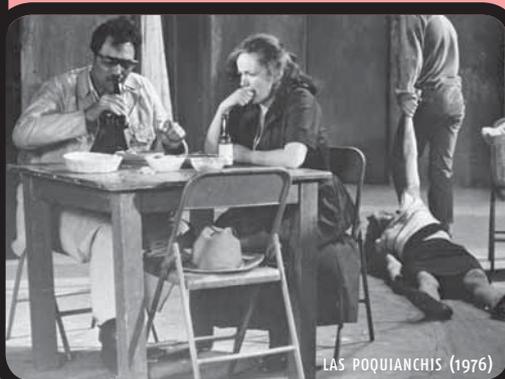
emane de la experiencia, directa o no. Así, se reconoce que el cine, más que crear-inventar, recrea la realidad. Es esta una “realidad” no desprovista de credibilidad: ahí encontramos las contradicciones sociales, las formas del poder, los roles del hombre y la mujer, los anhelos de los trabajadores, 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



RAÍCES (1954)



LAS POQUIANCHIS (1976)



BALÚN CANÁN (1977)

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). 





Rebelde (War Witch)
(Kim Nguyen, Canadá, 2012)



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 color púrpura (Steven Spielberg, EUA, 1985) ▲

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...





Río escondido
[Emilio Fernández, México, 1947]



Nahid (Panahandeh, Irán, 2015) ▲

Rebelde (War Witch) (Kim Nguyen, Canadá, 2012) ►



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



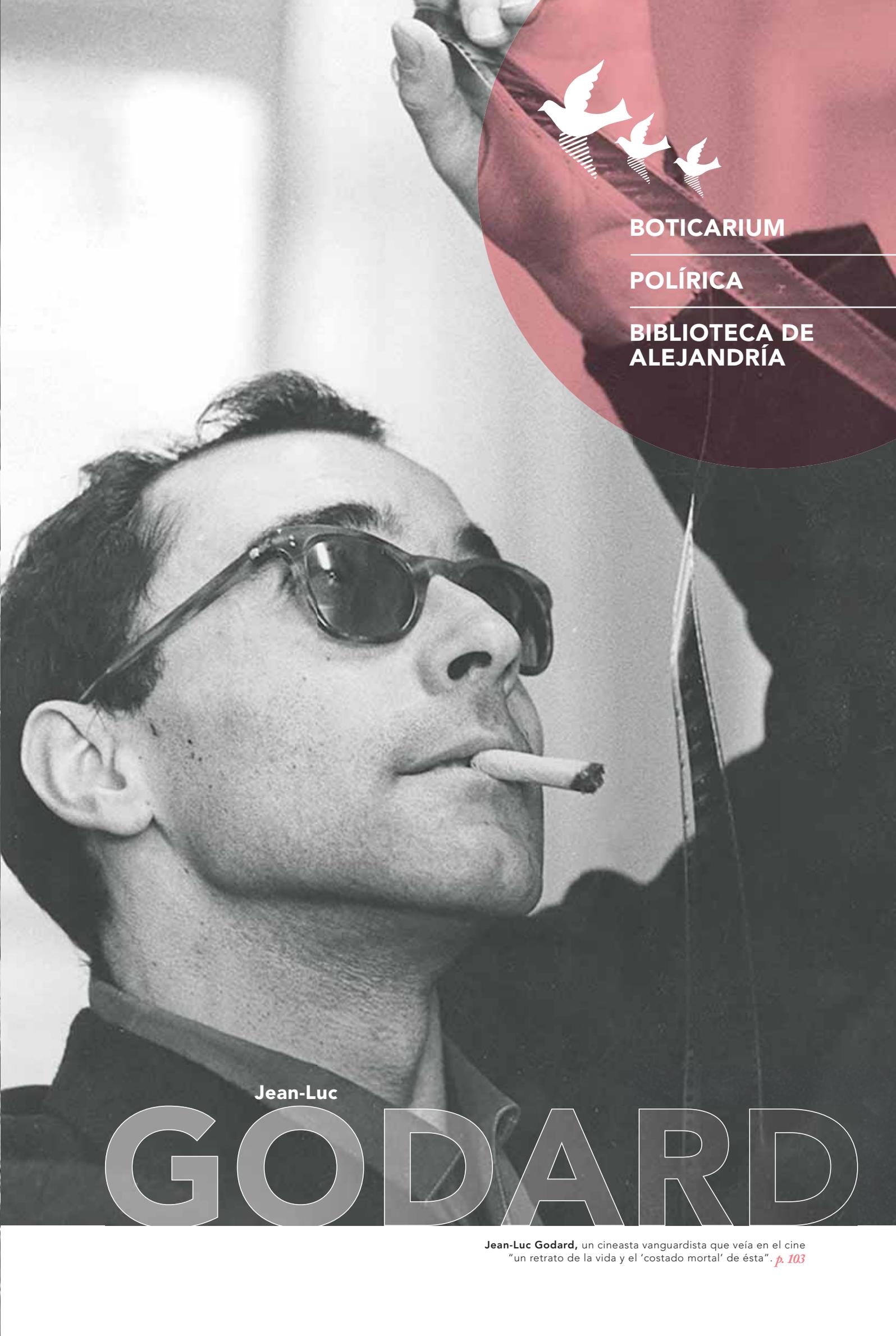
Macario (Roberto Gavaldón, México, 1960)







La fórmula secreta
(Rubén Gámez, México, 1965)



BOTICARIUM

POLÍRICA

BIBLIOTECA DE
ALEJANDRÍA

Jean-Luc

GODARD

Jean-Luc Godard, un cineasta vanguardista que veía en el cine
"un retrato de la vida y el 'costado mortal' de ésta". *p. 103*

— CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA —

El Camaleón y el cine

ANNEMARIE MEIER
Crítica de cine

Puedo recordar cuando estábamos cerca del muro y los disparos pasaban sobre nuestras cabezas y la vergüenza estaba del otro lado. Oh, los podemos vencer para siempre y entonces podemos ser héroes por un día”, canta David Bowie en una estrofa de la canción *Héroes* que grabó durante su estancia en Berlín de 1976 a 1978. La canción, que nació en colaboración con el compositor Brian Eno, se convirtió en una especie de himno a la ciudad dividida que, según la prensa de la época, “incendió el muro de Berlín”. El recuerdo de aquel “encendido” concierto de Bowie me lleva a su aparición en la película alemana *Cristiane F.- Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (*Cristiane F. Nosotros, los niños de la estación de ferrocarril Bahnhof Zoo*) de Ulrich Edel (1981). El filme describe, a través de la historia de la adolescente Cristiane, la escena de la droga en el Berlín de los años setenta y en una de las escenas clave David Bowie aparece como cantante en un concierto al que asisten los personajes del filme. Por cierto, el álbum *Héroes* no sólo evoca la historia de Berlín sino también el arte alemán, especialmente el arte expresionista que influenció a Bowie en muchos sentidos. La portada del álbum en blanco y negro está, por ejemplo, inspirada en el retrato de un hombre, grabado en madera por Erich Heckel, quien perteneció al grupo expresionista *Die Brücke* (El puente).

La anécdota, la película y la referencia a las artes plásticas que menciono me parecen características para la importancia universal que David Bowie tuvo —y ojalá siga teniendo— en generaciones de jóvenes y adultos. La fascinación por su personaje multifacético, la admiración por la frescura con la que transgredía fronteras, rompía convenciones y tabúes y defendía su autenticidad, creaba

complicidad y respeto en sus públicos y en los medios.

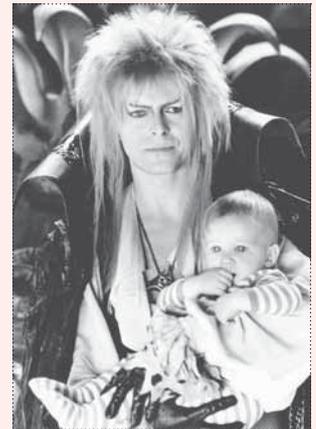
En el cine Bowie dejó huellas inolvidables. Si tecleamos su nombre en un buscador de cine aparecen más de 450 créditos para aportaciones a una banda sonora, 160 apariciones personales, 40 títulos de películas

en las que actuó y dos créditos como director: *The Video Collection* (1993) y *Best of Bowie* (2002).

Una de las bandas sonoras inolvidables es la de la secuencia inicial de *Lost Highway*, de David Lynch (1997). Seguramente la recuerden: vemos a un hombre detrás del volante de un coche en marcha. Es de noche y la cámara subjetiva se concentra durante minutos en la línea amarilla discontinua de la carretera por la que avanza el auto. No existe nada al lado de la carretera, sólo la línea amarilla que parece habernos atrapado en un *loop*. La melodía y la letra de *I am Deranged* (*Estoy trastornado*) de David Bowie que acompaña el viaje en coche hacen crecer el suspenso, la desorientación y la sensación de inmensa soledad con la que Lynch empieza su inquietante filme.

La maestría y fascinación por la transformación que caracterizó a Bowie es palpable en la mayoría de los personajes que interpretó como actor. Me impresionó su personificación de Andy Warhol en *Basquiat*, de Julian Schnabel (1996), puesto que muestra el parentesco que unía a los dos artistas que no sólo creaban sino vivían el arte, incluso en su propio cuerpo.

También la interpretación de un extraterrestre en *The Man Who Fell to Earth* (*El hombre que vino de las estrellas*), de Nicolas Roeg (1976), es impresionante. La fragilidad de su cuerpo, la blancura de su piel, la melena roja y la mirada de angustia de sus ojos transparentes provocan que el espectador no sólo lo acompañe en su marginación y sufrimiento sino que quiera protegerlo del mundo cruel de los humanos.



Totalmente opuesta es la emoción que despierta el vampiro que Bowie interpreta en la película británica *The Hunger (El ansia)*, de Tony Scott (1983). Bowie actúa aliado de Catherine Deneuve y Susan Sarandon en una historia –y tragedia– de amor que destaca por su erotismo y la elegancia estética y actoral.

Inolvidable también la personificación de Bowie como Jareth, el rey de los goblins, en *Labyrinth (Laberinto)*, de Jim Henson (1986). La película que combina actores con *puppets* animados de monstruos impacta a chicos y grandes por sus personajes convincentes y el conflicto que experimenta la pequeña protagonista. Terminó mi breve recorrido por películas de ficción en las que Bowie imprimió su arte transformador a un personaje con el de Poncio Pilatos en *La última tentación de Cristo*, de Martín Scorsese. Revisen el diálogo entre Poncio Pilatos y Cristo en el que Pilatos lo interroga acerca de su condición de rey. Es una escena modelo en cuanto a guión, puesta en cámara, escena y actuación. Me imagino que Bowie debe de haber disfrutado muchísimo interpretar a un villano tan alejado de los personajes que solía personificar como cantante y actor. 

— APRECIACIÓN CINEMATOGRÁFICA —

Filmar la muerte

MARCO LAGUNAS
Traductor y ensayista

Julio Cortázar escribió en *Las Babas del diablo* que una de las mejores maneras de combatir la nada es tomar fotografías. Y el personaje del cuento se dedica, con cierta indiferencia y desánimo, a tomar una foto aquí y otra allá. Pero al revelar el rollo de la cámara, un detalle llama su atención, por lo que es necesario ampliar la imagen hasta que revela una realidad más oculta: el asesinato. Si uno pone una foto junto a otra no es sólo para combatir el caos, sino para conocer una parte de esa compleja historia que se oculta, para hablar de una historia que no es más que pasado.

A partir de una frase de Jean Cocteau, Jean-Luc Godard afirmaba que el cine es el único arte que “filma la muerte trabajando”: “La persona que uno filma está envejeciendo y morirá. Uno filma, por lo tanto, un momento de la muerte trabajando. La pintura

es inmóvil. El cine es interesante porque atrapa la vida y el costado mortal de la vida”. En el lenguaje cinematográfico se llama “tiempo muerto” a esos momentos en donde los acontecimientos pasan lentamente o se detienen por completo; son escenas largas en donde la acción se reduce al mínimo.

Incluso, si fuéramos estrictos con el significado del término, tendríamos que decir: cada fotograma, cada toma de una película, es un “tiempo muerto”, pues en el momento en que se abre el obturador y se imprime ha quedado en el pasado, sólo es un recuerdo. Ahora la industria del cine ha dejado a un lado al celuloide y gusta de producir películas digitales; además, las tomas son cada vez más rápidas. De todas maneras, ahí aparecen también los llamados “tiempos muertos”.

Un buen director de cine sabe cuándo y cómo usar este recurso. Así regula el ritmo de la película, provoca el suspenso o un momento de reflexión, permite el desarrollo del personaje, deja que la acción que no vemos avance en paralelo o, simplemente, da al espectador un momento de respiro, la posibilidad de contemplar algo que en definitiva es su propio pasado. Un ejemplo extremo es, por supuesto, Andy Warhol, el genio del pop-art aburrió de lo lindo a sus espectadores con la anti-película *Sleep* (1963), en la que el actor y poeta John Giorno aparece durmiendo durante casi seis horas; si uno también se dormía no le devolvían la entrada del boleto.

Jean-Luc Godard escribió que Ingmar Bergman era el cineasta del instante: “cada una de sus películas nace de la reflexión de uno de sus protagonistas sobre el momento presente (...) y se convierte en una gigantesca y desmedida meditación a partir de una instantaneidad. Una película de Bergman representa, si se quiere, un veinticuatroavo de segundo que se metamorfosea y se estira durante una hora y media, así planteaba su concepción temporal este tremendo director cinematográfico sueco. Es el mundo entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos, la alegría de vivir entre dos palmadas”.

Así es que cuando hablamos de cine, ¿hablamos en esencia de “tiempos muertos”? 



El soundtrack de nuestra vida

MARIO OSUNA

Compositor de música para cine
y diseñador sonoro

De todas las artes, la música es posiblemente la más removida de la realidad. No contiene materia y no existe en principio, una interrelación intelectual entre el sonido vibrante y el espíritu; aun así la música hace un llamado directo a las emociones de manera inmediata sin necesidad de que el oyente se pregunte qué significa lo que escucha, y lo primero que procesa en su mente es lo que le hizo sentir.

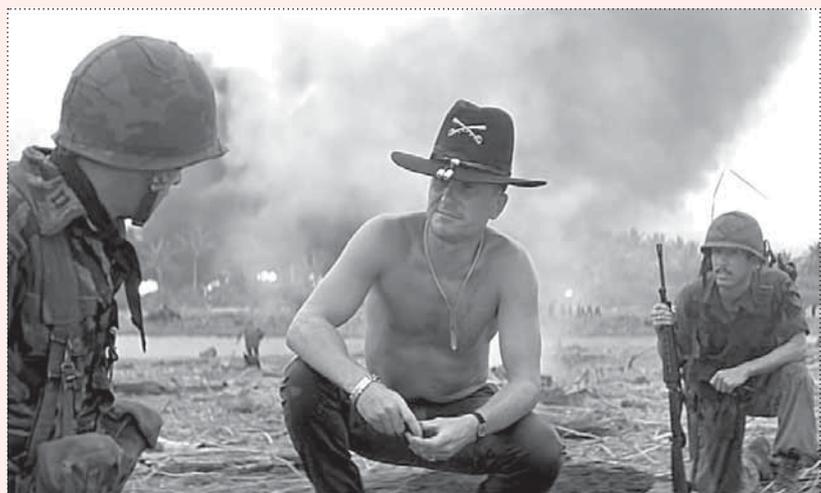
Dentro del poder intrínseco de la música instrumental, no existe en ella por sí sola la posibilidad de describir a una persona, ni el amor que se le tiene, como tampoco puede describir un sistema político, ni puede hacer distinguir a una democracia de un sistema corrupto, de una dictadura.

Dicho esto, y sin meternos en la complejidad de la sinestesia, sabemos que la música sigue siendo un lenguaje y una forma de arte subjetiva, ya que si bien no tiene el poder de describir, sí tiene el *silencioso* pero gran poder de asociar, lo que nos lleva a elaborar de manera privada, particular y en sociedad las asociaciones que forman parte de el *soundtrack* de nuestra vida, de nuestra generación, de nuestra comunidad, de nuestro círculo social y cultural, siendo parte de nuestro *soundtrack* pistas y sonidos que –por supuesto– no escogemos.

Un ejemplo de cómo funciona en este sentido la música en nuestra *psique* y vida cotidiana, es el resultado de la bella conjunción de la imagen en movimiento y la música en el cine. Esta unión de medios nos revela una cantidad importante de reacciones psicológicas que nos provocan la asociación de música con imágenes, emociones, historias, ideas, sucesos históricos, etcétera. Una película que nos ilustra al respecto de los planos en que la música actúa en el sentido asociativo es *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970) con música compuesta por Jerry Goldsmith, quien la escribió tras un análisis extensivo del personaje histórico, con tres elementos básicos: marcha militar, ecos de trompeta y el órgano. La

marcha representa al guerrero, así como la trompeta y el órgano apuntan a la fuerte personalidad de *Patton* (el eco de la trompeta evoca su profunda creencia al haber reencarnado varias veces a través de la historia y el órgano sus solidas creencias religiosas).

Otro caso conocido y sufrido por muchos es *La Cabalgata de las Valquirias*, de Wagner, donde de inmediato y de forma inminente helicópteros de guerra vienen a nuestra mente y ahuyentan las imágenes clásicas de la que forma parte la pieza. El poder asociativo que esas escenas de *Apocalipsis now* (Francis F. Coppola, 1979) dan a *La Cabalgata de las Valquirias* es sumamente poderoso.



Por lo general en el cine se piensa en cómo la música afecta a las imágenes, a diferencia de otros ámbitos de la vida cotidiana donde la música se trastoca por elementos visuales, ideas, dogmas, símbolos, *marketing* y hasta política. Es decir, podemos pensar en Wagner sin darle lugar dentro de su música a la Alemania “nazi”, de la misma forma que podemos preguntarnos, sin poder evitar fruncir el ceño, el por qué del uso de reggaeton en campañas políticas y del sector salud. Si la música funciona por medio de la asociación, ¿hacia dónde, conscientes o no, nos dirige el pensamiento y las emociones el uso de determinada música acompañando mensajes audiovisuales? ¿El fin de esos mensajes se verán dispersos o malversados? ¿La abusiva repetición comercial de cierta música nos marca de manera inconsciente diferentes épocas de nuestra vida? ¿Perturba y contamina el *soundtrack* de nuestra vida el uso disociado de la música? Si sí, es hora de ser conscientes y en la medida de lo posible selectivos con lo que escuchamos y así el *soundtrack* de nuestra vida sea, de verdad, propio. 🎶

Pero sólo buscaba...

ABRIL MEDINA

Su libro más reciente es *Paralipsis* (Mantis, 2016).



Pero sólo buscaba en los astros de mi infancia
para saber si era capaz de engendrar ese sueño expandido
tan monstruoso que pudiera retener a Orión y a sus gametos colosales ardiendo,
no quería distribuir mis epicentros a millones de temblores
no quería ostentar un juicio laxo, senil, ni oprimido mostrarlo tampoco.
Sin embargo he bebido he entornado los ojos y he dicho esto es justo, esto es necesario
me he sacado los ojos
me he arrancado los ojos y esto es justo
esto es necesario.
Pero sépase que lo que yo buscaba me correspondía
redimir al cordón umbilical del basurero médico
y observarlo legítimamente a través de un telescopio
no intentaba
no
jamás
amamantar el desvarío con la inane fórmula de mis glándulas reseca
Es verdad que no indagué en la herida convexa del espejo
ni miré el socavón con escándalo ni exploré sus índices de sanación
siempre incierta
más cercana a la función de la bragueta que a la cicatriz.
No esperaba espabilar las avanzadas
las furiosas faunas de mi espectro genealógico
invocar la danza fúnebre de los suicidas a mi habitación
no quería
repito
sacudir viejas talegas; sedimentos malogrados, jugar al pacto de los nombres...
buscaba un cuenco, un yacimiento de mi crónica, un depósito preciso del tesoro de la elipsis
un gemido mío en el primer vacío sustancial. 

Manual de historias impecables

TANIA BALLEZA

Escritora. Tallerista en Morelli
Centro de Escritura Creativa.

Estuve a un relato de querer revivir a Lucia Berlin. Quería hacerla mi amiga, mi madre, mi guía universal. Y yo que creía que me gustaba la literatura confesional, caray. Y no, lo de Lucia es otra cosa, es ácido sulfúrico para el alma conmisericordada. No querrás leer eso último que te deja en la página 412. No sabrás qué tipo de drama hacer cuando eso suceda. Me restaba un texto y un par de anotaciones editoriales y yo no quería llegar. Cerré el libro innumerables veces. Cuando lo terminé, me dio bronca dejarlo en el librero, lo traje en mi bolsa un par de semanas más, como si no pudiera simplemente terminar y empezar de nuevo. ¿Qué más tienes, Lucia, para mí?, le pregunté. “En la profunda noche oscura del alma, las licorerías y los bares están cerrados”, me contestó. A través de su relato *Inmanejable*, uno de los 46 que deja *Manual para mujeres de la limpieza*, Lucia demuestra que la literatura puede embriagar. Lo escribió todo sin ambages ni chanchullos. No fue necesario subrayarle nada puesto que, de haberlo hecho, hubiera tenido que subrayarla toda. No me había pasado con otro autor. “Echo de menos la luna. Echo de menos la soledad. En México siempre hay alguien contigo. Si te vas a tu cuarto a leer, alguien se dará cuenta de que estás sola e irá a hacerte compañía”, me escribió Lucia la gringa, revelando lo que ni yo como mexicana podía revelar de mí misma. No dejes de leerla, y cuando lo hagas, vuelve a ella cuantas veces lo necesites. 



- *Manual para mujeres de la limpieza* // Lucia Berlin, ALFAGUARA, 2016.
- *Modos de ver* // John Berger, GUSTAVO GILI, 2016.
- *Pétronille* // Amélie Nothomb, ANAGRAMA, 2016.
- *Niña* // Enrique Vila-Matas, ALFAGUARA, 2013.

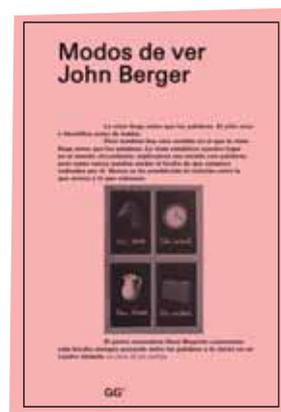
Mirar es una elección

MARINA ALONSO DE CASO

Directora de Pannonico, librería digital
para lectores sibaritas.

En 1977, en una época de gran entusiasmo televisivo, John Berger presenta “Maneras de ver”, un programa de televisión para la BBC pionero en estudios visuales. Rápidamente fue publicado en forma de libro. De sus siete capítulos, cuatro combinan texto e imágenes y los otros tres encadenan únicamente material visual. Todo un caso paradigmático de las investigaciones no convencionales de la época entorno a la imagen y el conocimiento, y un ejercicio de autoanálisis televisivo poco habitual.

Ese mismo año, Susan Sontag publica una de sus obras cumbre, *Sobre la fotografía*. Mientras que su ensayo reflexiona sobre el “consumo estético” que hacemos de las imágenes, Berger, por su lado, se interroga sobre sus condiciones de producción. “La manera en que vemos las cosas depende de lo que sabemos y creemos”, dice, sugiriendo que sólo podemos mirar aquello que somos capaces de interpretar, y finalmente de nombrar. Así, la mirada descarta continuamente aquello que no consigue reconocer, y procesa únicamente elementos que le resulta familiares: mirar es un ejercicio de la conciencia, una elección, una verbalización. Llegados a este punto del siglo XXI, en que las imágenes se multiplican a la velocidad del *bit*, las reflexiones de Berger son particularmente demoledoras. “El arte de mirar se aprende”, escribía Marguerite Duras en *El amante*, pero, ¿cómo aprender a mirar aquello que no logramos ver? 



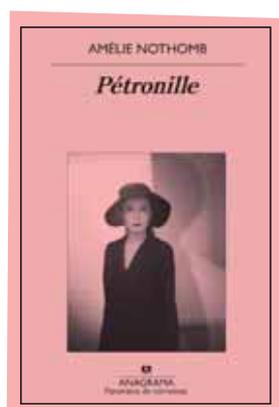
Beberse un libro

PAOLA TINOCO

Escritora y promotora literaria.
Columnista de la revista *Marvin*.

Esta novela de corto aliento pero alta emotividad narra las aventuras de dos escritoras unidas por la burbuja de la champaña y el placer por la creación literaria. Se beben página a página algunos de los pasajes autobiográficos a los que la autora belga nos tiene acostumbrados: la vida de Amélie como escritora, sus aficiones, la forma en que conoció a Pétronille Fanto. Pétronille es una joven alocada de veintidós años que parece más joven y menos mujer, especialista en Christopher Marlow. La amistad etílica entre estas dos mujeres se transforma en duelo dialéctico, diversión y riesgos. Una ficción divertida en la que no faltan los temas predilectos de la Nothomb, el protagonismo del cuerpo, la meditación sobre la escritura y la sátira sobre el mundo editorial.

Amélie Nothomb nos recuerda varias cosas que el borracho profesional debe saber y practicar (o no): consumir alcohol en ayunas y entender que la embriaguez no se improvisa, pues es competencia del arte... Que beber intentando evitar emborracharse resulta deshonroso. Que la champaña produce un estado de ebriedad único e incomparable, tal como sucede con las buenas novelas, las de buena cosecha, abundantes en humor negro, ironía y estilo. Incluso traen resaca, porque una vez que hemos bebido la última página, ya echamos de menos a estas dos locas de atar, unidas por la amistad, la diversión etílica y la literatura cáustica. Salud. 🍷



El Shandy, la niña y las letras

CAROLINA LÓPEZ HIDALGO

Periodista cultural

Algunos de los temores que se generan en la primera infancia, como crecer, convertirse en otra persona, enfrentarse al mundo y someterse a todos los libros y las letras sin divertirse, son sentimientos y perspectivas entre los que Anita –el personaje central del *Niña*, de Enrique Vila-Matas– se debate.

Anita es única, y lo sabe. No se identifica con Juanito, su hermano mayor y, dentro de su imaginación, le apetece más pasar el rato con Juanote, su amigo imaginario, su compañero de juegos y con quien, además, Anita se fuga del Abecedario para huir de la monotonía, de la realidad y, sobre todo, de las letras, ya que teme ser engullida por ellas y sus poderes significativos.

Niña es la primera exploración en libros infantiles de Enrique Vila-Matas –quien aborda la historia sin renunciar a la metaliteratura como recurso– y es parte de la colección *Mi primer...* que también publica a otros autores como Javier Marías, Juan Marsé, Almudena Grandes, Mario Vargas Llosa y Arturo Pérez-Reverte (quien, por cierto, coordina la colección), entre otros. El libro, ilustrado por Anuska Allepuz, lleva a sus lectores a reencontrar a los grandes conquistadores del mar y de la vida.

Niña es un libro que no cansa, que se lee con atención y se relee sin fastidio, que suscita en el niño diversas preguntas mientras Anita cruza mares y océanos para desafiar su miedo al Alfabeto y descubrir sus misterios para el solaz del libro y la lectura. 🍷



 | 30

AMÉRICA LATINA

Invitada de Honor



Universidad de Guadalajara

26 nov · 4 dic · 2016 | Expo Guadalajara | fil.com.mx

FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE GUADALAJARA INTERNATIONAL BOOK FAIR

un museo PARA TODOS

musa
MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

WWW.MUSA.UDG.MX

VISITAS GUIADAS 12:00 HORAS / GRUPOS PREVIA CITA
MARTES A DOMINGO / 10:00 -18:00 HORAS / ENTRADA LIBRE

Av. Juárez 975, Guadalajara, Jal., Méx.



cultura **UDG**



Lagaceta



Jose Cuervo



VERSIÓN ELECTRÓNICA



México

**Instituto
Electoral**
y de Participación Ciudadana



ISSN 1870-4697
9 771870 469006 >