

NOTAS SOBRE EL CINE Y LA CULTURA DURANTE LA PANDEMIA 2020

AÑO COVID



- Norma Lorena Loeza • Ana Lara • Adriana García • Pedro Paunero • Alfonso López
- Jj Flores Hernández • Hugo Lara • Eduardo de la Vega Alfaro • Alejandro Magallanes



COORDINACIÓN DE HUGO LARA
MÉXICO 2020

AÑO COVID



AÑO COVID

AÑO COVID

Textos de:

Norma Lorena Loeza
Ana Lara
Adriana García
Pedro Paunero
Alfonso López
JJ Flores Hernández
Hugo Lara
Eduardo de la Vega Alfaro
Alejandro Magallanes

Coordinador y editor: Hugo Lara
Coeditor: Miguel Ravelo

Ilustración de portada y contraportada:
Horacio Flores

Ilustraciones interiores:
Alejandro Magallanes
Fernán Galíndez

D.R. © 2020, Corre Cámara Acción Cultural
y Cinematográfica A.C.



AÑO COVID

Primera edición: 2020

D.R. © Por los textos, los autores

Norma Lorena Loeza, Ana Lara,

Adriana García, JJ Flores Hernández,

Alfonso López, Alejandro Magallanes,

Eduardo de la Vega Alfaro,

Hugo Lara y Pedro Paunero

D.R. © 2020, Corre Cámara Acción Cultural
y Cinematográfica A.C. .

Carreteraco 32- 203A.

Col. Parque San Andrés. C.P. 04040,

Coyoacán, Ciudad de México. México.

www.correcamara.com.mx

Ilustración de portada y contraportada:

Horacio Flores D.R.

Ilustraciones interiores:

Alejandro Magallanes

Fernán Galíndez

Coordinador y editor: Hugo Lara

Coeditor: Miguel Ravelo

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la previa autorización por escrito de los editores.

ISBN en trámite

Editado en México 2020

Este libro electrónico es una publicación sin fines de lucro para divulgación cultural y periodística. Las imágenes pertenecen a las fuentes señaladas y han sido incluidas por su pertinencia documental.

ÍNDICE

Presentación	7
<i>La pandemia que nos cambió el guion</i> Norma Lorena Loeza	11
<i>De la sociedad del cansancio al confinamiento</i> Ana Lara	29
<i>Los festivales de cine frente al COVID</i> Adriana García	42
<i>La superanormalidad: cine, aceptación y cotidianidad alterada</i> Pedro Paunero	56
<i>Cronaca di Covidio imperatore: epigramas sobre el COVID</i> Alfonso López	74
<i>Apocalipsis ahora: el cine que vino del futuro; crítica y clínica</i> JJ Flores Hernández	89
<i>La caverna</i> Hugo Lara	103
<i>La pandemia y el retorno al pasado filmico</i> Eduardo de la Vega Alfaro	133
<i>La nueva normalidad</i> Alejandro Magallanes	183
Sobre los autores	186

AÑO COVID

PRESENTACIÓN

Han sido muchas las imágenes que nos han impactado durante la epidemia de COVID-19 que tomó por sorpresa al mundo en este 2020: el papa Francisco dando su bendición a una plaza vacía en el Vaticano; la gente que se ha “embotellado” la cabeza para prevenir el contagio; los cruceros turísticos mantenidos en cuarentena con cientos de personas viviendo unas vacaciones de pesadilla; aeropuertos en emergencia con pasajeros desesperados; avenidas y sitios icónicos del mundo que se encuentran desolados; turbas en estado de pánico que saquean los supermercados; la propuesta de Donald Trump de inyectar desinfectante y luz (sic) a enfermos de COVID-19; hospitales saturados y asediados por muchedumbres histéricas; médicos y enfermeras que han sido blanco de ataques por personas que les arrojan desinfectantes. Y, en contraste, gente que no cree en el COVID como si se tratara de un acto de fe; largas filas para comprar cervezas o grupos que hacen fiestas para contagiarse. Además del dolor, del desconcierto, de la depresión que ha dejado esta epidemia, hay que hacer notar lo rápido que ha viajado por el mundo, no solo en el

plano de los contagios, sino también de la comunicación. El internet y las redes sociales han expandido su efecto viral a nivel informativo por todo el planeta como no se había visto antes.

El impacto en la economía, el comercio, la política, la convivencia y la cultura han sido impresionantes y, en buena medida, devastadores. El mundo de la cultura es uno de los más golpeados: cancelaciones masivas de conciertos; cines y teatros cerrados; rodajes de películas aplazados; festivales y ferias pospuestos, así como suspensión de toda actividad multitudinaria, con miles de familias paralizadas, sin ingresos económicos.

A nivel popular, en México y en muchas partes del mundo, se ha ironizado sobre lo anterior: decenas de chistes en forma de “memes” se comparten diariamente. Un triste entretenimiento ante el desconsuelo propio y ajeno.

También se ha buscado el lado amable: menos tráfico y contaminación; playas que recuperaron su esplendor; animales que volvieron a su hábitat. Pero esto es poco consuelo frente a una depresión generalizada.

Históricamente, las epidemias marcan a unas cuantas generaciones —aquellas que las vivieron en carne propia— y luego pasan al nivel de las anécdotas de la historia, que se miran con lejanía, curiosidad y morbo. La peste negra en el medioevo; la viruela

durante la conquista española sobre el Imperio Mexica; la gripe española de 1918-1919 durante la Revolución Mexicana; el SIDA en los años ochenta; la influenza de 2009, entre otras.

El cineasta chileno Pablo Larraín convocó a un grupo de cineastas de todo el mundo a producir un corto con lo que tuvieran a la mano en sus hogares, bajo las condiciones del confinamiento sanitario. El resultado es *Hecho en casa (Homemade, 2020)*, un conjunto de 17 cortometrajes de cineastas como Paolo Sorrentino, Gurinder Chadha, Sebastian Schipper, Ana-Lily Amirpour, Naomi Kawase y la mexicana Natalia Beristáin, entre otros, que describen este momento tan singular y al que miran de manera diversa, sea con la lente de la introspección, de la angustia o incluso del humor. Es un anuncio de lo que probablemente veremos con frecuencia en los próximos años: la respuesta creativa que medita sobre lo que hemos vivido y sentido estos meses.

¿Qué nos espera tras la pandemia de COVID-19? Los textos que forman este libro colectivo parten de opiniones en medio de la emergencia sanitaria: hay reflexiones sobre los efectos palpables en la cultura en general y el cine en particular; el agotamiento mental del encierro; los recientes hábitos de lo que se llama “la nueva normalidad”; e incluso una obra de teatro y unos epigramas satíricos sobre el COVID. Los autores de este libro-omnibus (Norma Lorena Loeza, Ana Lara, Adriana García, JJ Flores

Hernández, Alfonso López, Alejandro Magallanes, Eduardo de la Vega Alfaro, Hugo Lara y Pedro Paunero), nos comparten —desde su trinchera, su especialidad o su perspectiva creativa— el pulso que le han tomado a la pandemia, al confinamiento y al estado de emergencia en el que nos encontramos. Además, Horacio Flores, Fernán Galíndez y el mismo Magallanes aportan magníficas ilustraciones alusivas a estos temas. Este es un libro hecho al calor del momento, en medio de la conmoción colectiva en la que nos hemos visto sumergidos durante la epidemia de COVID-19. Uno de sus mayores valores consiste en la frescura de lo inmediato, en la iniciativa de dejar registro de algo que estamos viviendo todavía al momento de su publicación.

Se trata de un esfuerzo editorial de Corre Cámara para dejar memoria de este episodio que, independientemente de sus consecuencias económicas y sociales, ya dejó marca en la humanidad.

Hugo Lara
Editor





EL SÉPTIMO SELLO (BERGMAN, 1957)

LA PANDEMIA QUE NOS CAMBIÓ EL GUION

NORMA LORENA LOEZA CORTÉS

La idea generalizada que en occidente tenemos acerca de cómo será el fin del mundo, proviene en gran medida de la manera en que se ha interpretado la profecía bíblica del Apocalipsis de San Juan o Libro de las Revelaciones, a lo largo de distintas épocas [1].

Es muy evidente que la cultura dominante, que responde a la tradición judeo cristiana, encontró en la noción del fin de los tiempos una manera de dotar de sentido y propósito la existencia colectiva más allá de la muerte individual.

En más de 2000 años de esta visión lineal de la historia, la profecía apocalíptica ha tenido que reinventarse con el propósito de seguir representando la más elaborada imagen del temor a Dios y de los miedos y paranoias compartidas. Una de esas reinterpretaciones en la cultura pop contemporánea sucede en el cine, que con mucha facilidad logró convertirla en uno de sus más destacados temas para la producción de películas exitosas.

Gracias a esta visión mediada por la pantalla grande y construida por diferentes autores y autoras cinematográficos, la idea de la destrucción del mundo contemporáneo se asocia con asuntos relativos a la devastación que se produce debido a la irresponsabilidad de la humanidad, a los monstruos que no son sobrenaturales sino infectados como los zombies o una especie de simios evolucionados, o bien, la guerra bacteriológica que matará a millones de personas sin necesidad de disparar armas.

Sin embargo, la verdad es que la pandemia detonada por el COVID 19, no ha producido un futuro distópico, no ha desplegado cataclismos

espectaculares y al parecer, tampoco ha llevado a la humanidad a la contrición, ni a la esperanzadora redención de sus pecados. Por lo menos hasta ahora.

Encerrados en casa, lavando platos, haciendo *home office* y viendo cine desde plataformas digitales, quizás ustedes como yo se preguntan ¿quién reescribió el guion? No lo sé... quizás ha llegado el momento de refrescar todos los clichés del género.

~ ~ ~

Confíese amiga lectora, amigo lector, que ya alguna vez lo había pensado. La idea del fin del mundo llega tarde o temprano a nuestras vidas, de muchas y diversas maneras, para colocarnos justo en donde no nos gusta estar: en medio de la incertidumbre y preguntándonos seriamente si de verdad algún día, el mundo —y todo lo que conocemos— se podría terminar.

Y lo primero que hay que decir es que, en lo referente a ese cuestionamiento, no hemos sido muy originales que digamos. La idea del fin del mundo no es novedosa, ni reciente.

La humanidad ha intentado desde siempre explicarse la realidad, partiendo del razonamiento que le ofrece su propia experiencia de vida. Ello sucede por la simple razón de que generalmente se parte de lo que mejor se conoce, y digamos que nuestra vivencia

humana es, a fin de cuentas, lo que mejor conocemos.

¿Cuál es entonces esa experiencia que de tan común para cualquiera de nosotros/as, pudiera ser aplicable para asimilar la realidad circundante? Simple. La certeza de que todo parte de un nacimiento y termina con la muerte.

Si todo nace, crece, se reproduce y se muere ¿cuándo y cómo sabremos que el mundo ha transitado por ese proceso y que nuestro fin como especie ha llegado? ¿cómo empatamos la concepción de la muerte individual con la colectiva, verificando que cumpla con el mismo guion?

La respuesta más influyente para esa pregunta proviene —como ya advertíamos— de la tradición judeo cristiana y de su construcción narrativa para occidente. La visión lineal de la historia que se produce a partir de dividirla en un antes y un después, incluía la noción de un final y un juicio, que le daban sentido a la vida tanto en lo colectivo como en lo individual.

El asunto resultaba mucho más complejo que sólo decir que iríamos registrando la historia en una enorme línea del tiempo. En realidad, le otorgaba una finalidad a la existencia, la dotaba de un propósito. De hecho, es la idea de la muerte ligada a la forma en que sucederá, o la imagen compartida de lo que se cree existe después de ella, que nutre la vida

espiritual en lo individual y lo colectivo de muchas y significativas maneras.

Colocada entonces al filo de la existencia, la profecía del Libro de las Revelaciones de Juan de Patmos en el texto bíblico se concibe como la madre de todas las fantasías catastróficas, a las que se recurre para infundir temor de Dios a lo largo de distintas épocas.

El Apocalipsis de San Juan provee al imaginario colectivo de escenarios, figuras y horrores acerca de cómo podría ser ese juicio divino y transitarse por la secuencia inamovible de nacimiento, crisis, muerte y resurrección. Es gracias a esa estructura narrativa que el relato se adapta a distintos momentos y circunstancias. Las guerras, la peste, la muerte, el hambre —señales inequívocas de que la profecía cobrará vida— son cada vez diferentes y resignificadas, pero siempre reconocibles a lo largo de los siglos, como fatídico augurio de la cercanía del fin último de la humanidad y de todo lo conocido.

En el mundo actual, esta visión apocalíptica también fue transformada hacia formas más seculares, menos religiosas, pero también más pesimistas y cada vez más apoyadas en populares y descabelladas teorías conspiranoicas.

Del mismo modo que los cuatro jinetes del Apocalipsis se fueron reinventando, también lo hacían las ideas de destrucción, muerte, cambio y

regeneración implícitas de manera simbólica en el propio texto bíblico.

~ ~ ~

Por otra parte, hay que decir que no pocas veces el Apocalipsis ha inspirado diversas formas de expresión artística. Constituye una fascinante pulsión de muerte que ha llevado a las y los artistas de todo tipo, a escribir, pintar, expresar y soñar. El cine, por supuesto, también encontró en las historias del fin del mundo una continua inspiración para imaginar nuevas maneras de darle sentido a nuestra muerte colectiva.

El cine de grandes desastres, de distopías, de apocalipsis bíblicos, de ciencia ficción, encontró una narrativa muy propicia para imaginar todo tipo de fantasías relativas al fin último, género que ha contado con la preferencia de un amplio sector del público.

Este tipo de cine tan taquillero ha logrado generar súper producciones, destacados guiones y sobre todo, una narrativa particular que se podría considerar un género en sí mismo. Por supuesto, también ha producido algunas cintas no tan afortunadas y uno que otro fiasco monumental, pero ese es otro asunto.

Sin embargo, en lo que toca a la estructura narrativa de la mayoría de estas cintas, el seguir la fórmula apocalíptica les brindó la estructura necesaria para

contar este tipo de historias, y no suena exagerado decir que el propio relato bíblico en realidad fijaba lo que ahora identificamos como los clichés propios del género.

Es así como se conserva esta estructura de crisis, muerte, resurrección y redención, que conduce irremediabilmente al final resolutive —y a veces hasta feliz— logrando que estos relatos funcionen en la gran pantalla.

También llama la atención la variedad de causas para el fin del mundo que se han desplegado en la pantalla, mismas que van desde los desastres naturales, las pandemias, las guerras, hasta la presencia del mismísimo anticristo que orchestra el fin del mundo con contenido teológico.

Así encontramos que si se trata de material para construir nuestra propia idea del fin del mundo, moldeada por estas narrativas e inserta en los saberes colectivos de la cultura pop, hay hasta para escoger.

Tenemos como ejemplo de tema destacado, el apocalipsis teológico, cuyo protagonista es el propio anticristo —la encarnación de la bestia, el hijo del diablo y demás denominaciones— en películas que terminan por ser una mezcla entre terror y thriller sobrenatural, caracterizadas por batallas e intrigas entre las fuerzas del bien contra el mal y otros

referentes universales del combate contra el demonio y sus huestes, en el mundo contemporáneo.

La llegada del hijo del diablo –casi siempre es hombre, no como las poseídas que casi siempre son mujeres— nos ha regalado películas grandiosas, aunque las más destacadas y que fijan muchos de los clichés del género, son *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) y la trilogía de *La Profecía* (*The Omen*, Richard Donner 1976; *Damien: Omen II*, Don Taylor y Mike Hodges 1978, y *The Final Conflict*, Graham Baker 1981).

Estas cintas son consideradas de culto por varias razones y por ello, muchas veces intentaron ser imitadas, pero jamás igualadas. Entre las características que las hacen innovadoras en su época, está la idea de que el mal acecha en el mundo moderno, donde se puede no creer en profecías, religión, o en ejércitos de demonios rondando, y sin embargo aquí están acechándonos. Además, aún en la vida moderna, el demonio tiene entusiastas seguidores que le permitirán tomar el control y lograr el propósito de provocar el fin último, de donde pretenderá salir vencedor.

La inocencia y la virtud ayudarán en la batalla final, aunque no siempre saldrán ilesas. En general, el arco narrativo es el que ya sabemos: crisis, muerte y redención. Quizá solo en el caso de *Rosemary's Baby* veamos más aceptación que redención, pero la

fórmula de transitar en medio del mal con terror y asombro, en muchos aspectos está presente.

Varias películas siguieron este camino con mayor o menor fortuna y, aunque con algunos giros de tuerca, desembocaban en el mismo supuesto: la profecía es verdadera. Algunas de ellas son:

La séptima profecía (*The Seventh Sign*, Carl Schultz, 1988); *El fin de los días* (*End of Days*, Peter Hyams, 1999); *Almas perdidas* (*Lost Souls*, Janusz Kaminski, 2000); *Hijo de Satán* (*Blessed*, Simon Fellows, 2004); *El hijo del diablo* (*Whisper*, Stewart Hendler, 2007); *Prueba de Fe* (*The Reaping*, Stephen Hopkins, 2007), e incluso un remake de *La profecía* (*The Omen*, John Moore, 2006), que ni es un buen homenaje a la cinta original, ni tampoco una buena película, confirmando que es difícil superar algo que ha dominado las pesadillas colectivas por varias generaciones.

~ ~ ~

Pero la profecía bíblica no sólo se ocupa de la llegada del anticristo. También nos detalla que, al llegar el fin de la era, no sólo habrá una cruenta batalla entre el bien y el mal por el control del planeta: la ira de Dios por los pecados de la humanidad vendrá acompañada de un sinfín de desastres.

Al intentar comprender el trasfondo de la profecía, es clara la idea —muy difundida y aceptada— de que las fuerzas de la naturaleza obedecen a un orden

superior que no comprendemos, y que los desastres y tragedias suceden como castigo a los pecados de las personas. Incluso en la propia profecía apocalíptica, queda claro que cuando llegue el fin de los tiempos, no sólo habrá destrucción y muerte, sino también juicio y castigo utilizando estos terroríficos medios.

Para el cine, este ha sido un gran tema en la producción de películas que tienen como fundamento la destrucción como parte del juicio final. Las cintas de desastres siempre han gozado del gusto del público, debido principalmente al despliegue de efectos visuales y sonoros que utilizan y a la combinación frecuente de acción, ciencia ficción y melodrama, que tienen el poder de llevar a mucha gente a las salas de cine y generar buenos ingresos de taquilla.

Es difícil clasificar estas películas en un solo género dramático, porque ello depende en ocasiones de la naturaleza de la amenaza. Sin embargo, en la mayoría de ellas, es claro que la hecatombe (natural o provocada) es una metáfora de la propia crisis personal que viven las y los protagonistas quienes, en su lucha por sobrevivir, también logran salvarse de su propio egoísmo o crisis de fe.

Además, generalmente se mantiene la estructura que ya señalamos de crisis, destrucción y renacimiento, necesaria para que la gente sienta que el boleto

invertido valió la pena y salga con la esperanza en alto al salir de la sala.

Algunos ejemplos de este tipo de películas son: *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974); *Tornado* (*Twister*, Jan de Bont, 1996); *El Pico de Dante* (*Dante's Peak*, Roger Donaldson, 1997); *Armagedón* (*Armageddon*, Michel Bay, 1998); *El día después de mañana*, (*The day after tomorrow*, Roland Emmerich, 2004); *2012* (*2012*, Roland Emmerich, 2009); *Lo imposible* (J. A. Bayona, 2012), *Geo Tormenta* (*Geostorm*, Dean Devlin, 2017).

~ ~ ~

Por otra parte, no olvidemos que, si de desastres apocalípticos se trata, también hay que considerar de manera especial a las plagas y epidemias, asunto de relevancia en la actualidad debido a la situación que vivimos. Así como el cine del nacimiento del anticristo se nutre del horror sobrenatural, y el de desastres lo hace de la acción y ciencia ficción, en el caso de las pandemias se combina un poco de todo eso, además de incluirse, al igual que en los subgéneros mencionados, un fuerte componente melodramático.

Sin embargo, la singularidad de entender la enfermedad como amenaza apocalíptica implica otras consideraciones importantes, entre las que destaca la construcción social de la enfermedad en sí

misma como suplicio y castigo. En ese sentido, los textos bíblicos ofrecen múltiples comparaciones entre la enfermedad como expresión del pecado e incluso como tortura provocada por el mismísimo demonio.

Por ello no es de extrañar –siempre de acuerdo con las profecías bíblicas– que, durante el juicio final, la ira de Dios desatará la peste como forma de castigo y penitencia para la humanidad. De muchos modos en la literatura –que es la base de algunos relatos cinematográficos– la peste o la epidemia sirven como metáfora de la incontenible podredumbre moral y espiritual de la humanidad, llegando al punto de desbordarse.

Nunca sobra decir que la enfermedad representa uno de los mayores miedos colectivos y un terrible recordatorio de nuestra vulnerabilidad como especie. No es de llamar la atención, por esta razón, que un contagio masivo e incontenible sea considerado como lo más parecido a un presagio apocalíptico, ya que también cumple con el conocido tránsito a través del sufrimiento, hacia el renacimiento y la redención.

Sin embargo, no todos los relatos sobre pandemias en el cine son iguales. Una primera perspectiva de las epidemias en el cine, lo encontramos ligado al terror que nos produce un monstruo antinatural o un encuentro cara a cara con la muerte. Peste y muerte, como tragedias sobrenaturales, también están

presentes cuando se habla de terrores compartidos culturalmente.

Ejemplos de películas que construyen así su discurso, son *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922), obra maestra del impresionismo alemán en donde la peste parece seguir al vampiro, cuyo diseño de imagen lo hace más similar a una rata (otro animal identificado con la propagación de enfermedades) que a un murciélago. El mismo Murnau, en la película *Fausto* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*, F.W. Murnau, 1926), posterior a su obra más conocida, reafirma su visión acerca de considerar a las plagas y pestes como algo maligno, proveniente del mismo infierno. En esta cinta se incluye, por ejemplo, una escena donde Fausto hace un pacto con el diablo para terminar una epidemia.

En este tenor, también se encuentra un clásico del cine de todos los tiempos, *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957), en donde un soldado medieval que vuelve de las cruzadas juega ajedrez con la muerte. Ello le permite ser observador de cómo la peste acaba con su pueblo natal. Si algo tienen en común estas tres cintas, es la consideración de la enfermedad como suplicio y tortura, regida por misteriosas y siniestras fuerzas que van más allá de la naturaleza y entendimiento humanos.

Hay otro tipo de películas que tienen como villana a la propia epidemia. Se trata de las adaptaciones



EL AÑO DE LA PESTE (CAZALS, 1979)

cinematográficas de obras literarias que brindan una mirada introspectiva del contagio masivo, junto con una severa crítica a la deshumanización contemporánea. En este tenor podemos mencionar *El año de la peste* (Felipe Cazals, 1979) que adapta la novela *Diario del año de la peste* (Daniel Defoe, 1722), y la ambienta en el México de los años 70. Cazals logra una interesante película de aguda crítica social, evidenciando a una clase política mexicana corrupta y sin escrúpulos.

Otro buen ejemplo de esta manera de narrar en el cine las epidemias es *Ceguera* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008), adaptación de la novela *Ensayo sobre la ceguera* (José Saramago, 1995). En el libro escrito por Saramago se ofrece un triste y desolador

relato acerca de cómo una súbita epidemia que produce ceguera, permite comprobar la afirmación de que en dónde el caos reina, la compasión desaparece. La película hace una gran adaptación de ese supuesto, construyendo personajes y ambientes que reflejan esa asfixia de saberse abandonado a tu suerte, con miedo y perdido.

Por supuesto, la novela *La peste* (Albert Camus, 1948), que se considera paradigmática para este tipo de relatos, también ha sido adaptada al cine. La película *La peste* (*The Plague*, Luis Puenzo, 1993) mantiene la línea discursiva sobre la solidaridad — muy presente en el libro— pero también la condena a los regímenes autoritarios que, al igual que la plaga, van restringiendo libertad y movi­lidades aprovechándose de los miedos colectivos.

Finalmente, podríamos considerar en otro grupo a aquellas películas que usan recursos de la ciencia ficción y el suspenso al narrar los hechos de la pandemia. En estos casos, se parte de considerar a los virus creados en laboratorio como pequeñas monstruosidades producto de la soberbia, la ignorancia y la aspiración de la humanidad de imitar a Dios.

En este tipo de películas también vemos heroísmo — el cliché del científico cuerdo vs. el científico loco—, conflictos personales a superar, y en muchos casos, el tránsito hacia un futuro distópico donde también

habrá monstruos, aunque ya no tan sobrenaturales como los vampiros: hablamos de infectados convertidos en zombies o un reinado de simios evolucionados inmunes al virus.

Ejemplos de este tipo de cintas son: *Epidemic* (Lars Von Trier, 1987), *Los locos* (*The Crazies*, George A. Romero, 1973); *12 monos* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995); *Epidemia* (*Outbreak*, Wolfgang Petersen, 1995); *Exterminio* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002); *Soy leyenda* (*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007); *El origen del planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011); *Contagio* (*Contagion*, Steven Soderbergh, 2011) y *Virus* (*The Flu*, Kim Sung Soo, 2013).

En todas estas cintas hay un ambiente limítrofe que puede dar lugar a algo nuevo, diferente. Y otra vez, la idea de la esperanza o la redención después de la pandemia persiste mientras la pantalla se va “a negros” y empiezan a proyectarse los créditos finales.

~ ~ ~

A manera de conclusión, después de esta apretada revisión, encuentro que es posible afirmar que la idea del Apocalipsis en la actualidad, ha sido moldeada como parte de la cultura pop contemporánea a través del cine y de sus múltiples formas de resignificarla.

Respetando la estructura que existe en el propio texto bíblico de Juan de Patmos, aún en su visión más secular, la idea del fin del mundo apunta a una transformación que transita iniciando por una crisis sistémica, prosigue hacia la destrucción masiva, generando muerte y desgracia, para finalizar con la redención como esperanza para una renovada humanidad.

Con algunos elementos adicionales, la verdad es que esa estructura se modifica muy poco. A no ser — como ahora sucede— que la realidad nos rebase y nos obligue a contar esta gastada historia de una manera diferente.

En las circunstancias actuales, hemos tratado de manejar el trauma de la pandemia con esa misma idea de que podremos salir de la crisis, honraremos a las y los muertos y caminaremos hacia un futuro nuevo con esperanza y en armonía.

Quizás en este 2020 será la propia realidad la que nos obligue a cambiar el guion. Nadie sabe a ciencia cierta si este mundo caminará de verdad hacia la esperanza en un futuro nuevo, donde seamos redimidos de nuestras terribles faltas.

Entre ellas, están el daño al medio ambiente, la pobreza, la desigualdad, el capitalismo y el consumo salvaje, las invasiones antidemocráticas, las guerras “santas”, las persecuciones, los feminicidios, la violencia y un largo etcétera. Los clichés deberán redefinirse o reinventarse.

¿Cómo se podría finalmente reescribir este gastado guion? Estimados lectores y lectoras, imaginemos. Quizás avancemos a la llamada “nueva normalidad” sin estar rodeados de zombies, vampiros y monos evolucionados. Quizás veamos a la ciencia con otros ojos y dejemos de pensarla como la antagonista en un mundo sin valores.

Puede ser que pensemos que a fin de cuentas, se trata –otra vez– de un falsa alarma, lo cual indica que la profecía no se ha cumplido y suspirando tranquilizadamente, nos convenzamos de que no la veremos hacerse realidad en esta época, ni durante nuestras vidas.

Ya sin temor al castigo divino, pero tampoco con la esperanza de un mundo mejor, tal vez sólo nos quedé sonreír y decir frente a la cámara que quizás exageramos un poco y al final el mundo está exactamente igual a como estaba. Y claro, después de eso y antes de que la luz de la sala se encienda, se anunciaría también que esta historia continuará...

NOTAS AL PIE

1. Se utiliza en este escrito la referencia bíblica del Libro del Apocalipsis, contenido en La Biblia Católica, Edición Pastoral Latinoamericana, traducida por Bernardo Hurualt y Ramón Ricciardi, Chile, 1972.





PARÁSITOS (JOON-HO 2019)

DE LA SOCIEDAD DEL CANSANCIO AL CONFINAMIENTO

Pero mira ahora. Todos están durmiendo en el suelo, nosotros incluidos. Por eso la gente no debe hacer planes. Sin un plan, nada puede salir mal.

Parasite de Bong Joon-ho

ANA LARA

Junto a mi ventana, entre pantallas, desde mi cuerpo en distancia escribo las vocales del encierro. El mundo cambió. No sabemos cómo, cuándo, ni cuánto, pero como lo diría Neruda: “Nosotros los de entonces, ya no somos los mismos”.

Esto pudiera ser un cliché, lugar común, que reúne todos los pensamientos de los ciudadanos, de los individuos que estamos viviendo el confinamiento causado por el COVID 19, una pandemia que tocó a todos, sin avisarnos, sin verla, pero con olor a muerte en varios rincones del planeta.

Nos quitaron la certidumbre, a cambio nos taparon la boca. El mundo se ha quedado sin contención. Sentimiento y circunstancia en donde el “mal de muchos es consuelo de tontos”. Caminamos como autómatas con bufandas de algodón. ¿A dónde va tanta gente? No hay a dónde ir. Las calles son más amplias que nunca. Mis pensamientos más sonoros, ruido de angustia que se calma ante el acto subliminal de poetizar la tragedia, lo que no se nombra, no se ve y no se entiende. Mi vida es mi casa. Pecera sin peces, burbuja y capelo. Desde aquí, sueño el presente, el pasado y el futuro.

Somos de una generación que no había experimentado la guerra; ahora desde aquí entiendo que afuera está ocurriendo la batalla. Percibo esta realidad desde el cine, no por mi experiencia, mis saberes son más metáforas que escenas, pero hoy por hoy me siento cómodamente desde la sala de mi casa para ver cómo pasa la vida. Otros actores. Un guion desconocido, pero no tan incierto. Me parece que esto ya se ha parasitado en la mente de Byung-Chul Han, filósofo surcoreano, así como en la mente y la propuesta del creador Bong Joon-ho de la

multipremiada cinta *Parásitos* (*Parasite*, 2019). Dos visiones de Corea del Sur sirven como espejos para entender e interpretar sentimientos que son símbolos de este nuevo contexto: el encierro, la pérdida de los rituales y el cansancio. Han pasado más de cuarenta días, muchos más, nadie imaginaba que esto pudiera ocurrir, parece que lo inevitable será hacer planes. La vida cambia en un abrir y cerrar la puerta. ¿Qué decir, cómo descifrar a una cotidianidad que de por sí era incierta? ¿Qué hay detrás de esa burbuja en donde nos han sometidos al encierro? Las redes y la prensa dicen muchas cosas. ¿A quién creerle? La única certeza es el encierro, el tapabocas y el jabón.

En esta extraña realidad, la conectividad digital me motiva a entender una forma de pensamiento alejada, distinta, pero no por eso menos sabia o quizá hasta visionaria. Reconocer una forma cultural disímil de buscar sobre los sentidos, lo propio, lo diverso, pero al fin y al cabo lo humano. La globalización nos llegó como pandemia.

En palabras de Han: "Lo distinto, lo que no es como nosotros, lo extraño, no constituye ya una amenaza, un riesgo, sino una oportunidad para aprender y crecer". En el caso de *Parásitos* se retrata, desde una mirada asiática, una problemática tan nacional como global, al fin y al cabo "todos vivimos en el mismo país". Parece que ahora todos habitáramos en un mismo estado gobernado por el coronavirus.



PARÁSITOS (JOON-HO 2019)

Encerrados pobres y ricos; hacinados, “parasitando” los unos a los otros.

Estas nuevas normalidades reducidas al confinamiento lograron generar varias reflexiones sobre la forma de entender el mundo antes y después del COVID. Para explicar mejor estos conceptos, así como la tesis de este texto, utilizo como base teórica filosófica a Han y su trascendental obra *La sociedad del cansancio* (2010), así como su última obra *La desaparición de los rituales* (2020), en donde muestra sobre todo que, en la actualidad, el sentido de comunidad está desapareciendo. La hipercomunicación, consecuencia de la digitalización, nos permite estar cada vez más interconectados, pero la interconexión no trae consigo más vinculación ni

más cercanía. Las redes sociales también acaban con la dimensión social al poner al ego y el individualismo en el centro. Esto, asociado a la metáfora del encierro de la película coreana *Parásitos*, nos coloca en un escenario distópico de nuestra realidad en donde se nos muestra como seres juntos en soledad.

Es de interés la perspectiva de Han porque habla de que el ser humano de nuestro tiempo “se auto explota”: vemos, desde el COVID, cómo los individuos trabajan más en la modalidad *home office* y tienen una necesidad imperiosa de “hacer cosas” y sentirse “útiles” para justificar el encierro. ¿Acaso antes de este estado éramos libres? ¿o vivíamos solamente con la ilusión de libertad?

Los tiempos de introspección y crecimiento interno son destinados a unos cuantos. No importa que las empresas no nos exploten, muchos de nosotros lo hacemos ya como un estilo de vida. Nosotros, abandonados en nuestros pensamientos, dejamos a un lado el sentido de comunidad porque el individualismo impide ver al otro. Si estamos abandonando los rituales, como dice Han —y a esto se refiere como acciones simbólicas que crean comunidad— ¿cómo podemos seguir en esa misma línea de ideas, desde otra realidad que ya no es la cotidiana? Porque lo que sucede ahora, desde esta “nueva normalidad”, es que la colectividad está

encerrada y sin poder reconocer su identidad al encontrarse fragmentada en pantallas.

Hoy predomina la comunicación, no así el rito comunitario. Se ha generado un cambio en las formas de relación social. Han menciona que lo que predomina hoy es comunicación sin comunidad y se ha producido la pérdida de los rituales sociales. Para Han, su progresiva desaparición acarrea el desgaste de la comunidad y la desorientación del individuo. En su libro *La desaparición de los rituales*, menciona que estos constituyen un fondo de contraste que sirve para perfilar los contornos de nuestras sociedades. Se esboza, así, una genealogía de su desaparición mientras se da cuenta de las patologías del presente y, sobre todo, de la erosión que ello comporta. Sin embargo, este libro no contemplaba una situación pandémica y pospandémica. ¿Hacia dónde nos encaminamos cuando no tenemos claro el rumbo de nuestras vidas? Pudiera ser que las cuestiones de hacinamiento nos hagan romper las pantallas y regresar al origen colectivo, a la primera oralidad, a nuestra esencia humana, no cifrada en la tecnología, sino con ésta como una aliada, no como un todo, sino como una simple herramienta de comunicación e interacción.

El filósofo sudcoreano se refiere también al cansancio a causa del sometimiento a fuerzas externas. Ahora, más cansados que nunca, el salir a

caminar o meditar al aire libre para relajarnos es un riesgo personal y comunitario. Estamos subordinados a servir a una sociedad sobreexigente en todos los ámbitos, en donde las barreras de lo público y lo privado fueron colapsadas por las redes sociales, el internet y el Big Data. Nuestros datos e identidades personales se los tragó el monstruo de las TICS (Tecnologías de la información y comunicación). Somos sujetos de sobreexigencias, estamos amarrados a la voluntad de otros.

Según Han, el mito de Prometeo se puede interpretar como una escena del aparato psíquico del sujeto actual, que se violenta a sí mismo y se pone en guerra consigo mismo. "En realidad, el sujeto de rendimiento, que se cree en libertad, se halla tan encadenado como Prometeo. (...) Así vista, la relación de Prometeo y el águila es una relación consigo mismo, una relación de autoexplotación".

Una de las tesis de Byung-Chul Han es que hemos pasado de luchar contra otros (ya sean lobos, bacterias o virus) con formas de campañas inmunológicas, a luchar contra nosotros mismos y nuestros límites empujándonos al agotamiento, la frustración y la depresión en virtud de la autoexigencia. Estas palabras de Han son visiones de lo que, de pronto, un día llegó para no irse; esta guerra con el enemigo invisible que no solamente mata, sino que nos somete también a esta sociedad

del cansancio. Una comuna en donde el propio sujeto es víctima y victimario.

Pareciera que este virus actuara como un instrumento de control social. Sin embargo, a pesar de que no se plantean las teorías de la conspiración, estamos sometidos y autoexplotados con solo la certeza de la incertidumbre. Byung-Chul Han es un gran crítico de los procesos de globalización que estamos viviendo antes y después de COVID, en donde la ideología neoliberal nos vende la idea de proceso civilizatorio y cómo éste ejerce el control. El confinamiento previo al COVID no conducía tampoco a una sociedad de bienestar, sino a una sociedad de malestar: enferma no solo de contagios, sino con toda una patología mental que no alcanza a ver por su misma autonegación. Es una tragedia cómo la economía de mercado quedó puesta en evidencia ante la catástrofe de los sistemas de salud mundiales. El mundo perfecto de la globalización se ha olvidado del aspecto primigenio de la salud humana, en donde el sentido de “bienestar” y “felicidad” se quedaron en el discurso, pero no en los hechos.

Estamos viviendo una pandemia en tiempo real, algo inédito en donde lo que sucede en Estados Unidos es casi igual, con proporciones guardadas, a lo que acontece en Irán o Colombia. Una burbuja informativa en donde el tema de la agenda mundial se volcó a la salud y a la economía. Si hay narcos,



ILUSTRACIÓN DE FERNÁN GALÍNDEZ

inseguridad, malos gobiernos, asesinatos o mil y un temas de coyuntura, estos han sido relegados a un segundo o tercer plano.

Ahora todos tenemos un gran problema más: el mundo apenas se ocupa de lo indispensable. De verdad que nos hemos equivocado. Gente muriendo en las calles, en los hospitales, familias en duelo y patrimonios y empleos perdidos. Es una guerra viral.

Interesante también cómo las circunstancias de la pandemia nos encaminan a un mundo con mayor predominio de lo digital y en donde las sociedades hípercontroladas, como las orientales, están teniendo mayor éxito en combatir la afrenta viral. Han dice que las sociedades orientales son más obedientes que las de occidente y además confían

más en el Estado. Menciona que no solo en el caso de China, sino también en Corea o en Japón, la vida cotidiana está organizada de forma más estricta que en el resto del orbe. En el caso del enfrentamiento del virus, los asiáticos apuestan que la vigilancia digital también puede salvar vidas.

Según Han, el pánico hacia la pandemia es desproporcionado porque hace mucho tiempo que el mundo, en escala planetaria, no había tenido un contexto de guerra y enemigos. Los grandes escenarios bélicos como el vivido en la Guerra Fría son ya lejanos y, sin embargo, a diez años del ensayo *La sociedad del cansancio*, el filósofo vislumbró la teoría de que vivimos en un momento en que negamos a los enemigos. Como en los tiempos de la Guerra Fría, en donde la sociedad organizada inmunológicamente es representada por vivir rodeada de fronteras y de vallas que impiden la circulación acelerada de mercancías y de capital.

Asimismo, es interesante la analogía de la presencia del COVID en relación al regreso de los nacionalismos mediante los cierres de las fronteras. La llegada de la pandemia ha revolucionado nuestros patrones de la vida social. Hay menos gasto en cosas superfluas pero, a la vez, el consumo de contenidos y las compras online han subido estrepitosamente. ¿Cómo y cuánto cambiarán nuestras vidas a consecuencia de la pandemia? ¿Seguirá esta *sociedad del cansancio* y la *desaparición de los rituales*?

¿Cuáles son los valores a los que les daremos prioridad? Reflexionemos cómo y cuánto la vida ya no será como la habíamos concebido.

Es un momento verdaderamente complejo para hacer predicciones y las opiniones son muy diversas sobre la relación de las personas con sus sociedades en el actual contexto.

Considero que es importante empezar a pensar el futuro a pesar de la venda de la incertidumbre. Por todos lados se escuchan hipótesis y especulaciones de todo tipo: conspiratorias, pesimistas y esperanzadoras. Algunos piensan que nuestra sociedad será más solidaria o que, al menos por la tragedia vivida, debería serlo, y que los políticos y la política se renovará.

Estamos en un punto de inflexión, en el momento del cierre de la espiral. Uno de los caminos para enfrentar lo que viene puede encontrarse en la búsqueda del conocimiento científico para conjurar la pandemia y el mejoramiento de los sistemas de salud para atender mejor emergencias como ésta. Es previsible una nueva logística de producción y consumo de las industrias del ocio, las actividades artísticas y de entretenimiento, que han pasado por lo pronto a un primer plano con mucha gente encerrada en casa. Igualmente, se modificará el mundo del empleo y el teletrabajo. También puede ser que las situaciones de solidaridad entre vecinos,

amigos y barrios vean un incremento, al menos en la situación de confinamiento. Esto pudiera ayudar a contrarrestar esa *desaparición de los rituales*.

El historiador Timothy Ender cree que “si demostramos una gran solidaridad en tiempos de extrema separación, no sólo seremos supervivientes de la pandemia sino, es de esperar, que contribuyamos a una política más amable de la que soportamos ahora”. Por ejemplo, el historiador Keith Lowe no tiene mucha fe en el cambio porque considera que existe una serie de lecciones que Europa aprendió en 1945, después de la guerra y que muchas personas no están conscientes de esto. “Sospecho que no somos tan sabios como nuestros abuelos. Contaremos los muertos y lamentaremos la devastación de nuestras economías. Pero entonces volveremos a la austeridad, la desigualdad de riqueza y el infinito resentimiento hacia nuestros vecinos. Como siempre”.

Son diversos puntos de vista y opiniones que nos confrontan, asustan y a veces nos dan luz para seguir caminando. Creo que una de las cuestiones que pueden salvar al ser humano de la pandemia, además de un proyecto global de salud pública, es el arte, la poesía y la reflexión. Hoy más que nunca es un imperativo canalizar toda la angustia en expresiones creativas. La pandemia nos ha confrontado como individuos y sociedad y es el justo momento para repensarnos, reinventar la vida y vernos desde el

amor y la compasión. Un erotismo cotidiano, no en el sentido de lo sexual sino desde el amor como fuerza creadora y vivificadora. Hay mucha muerte allá afuera.

Ciudad de México, 10 de junio de 2020

Bibliografía

Byung-Chul Han . (2012). *La sociedad del Cansancio*. México : Herder Editorial20

Byung-Chul Han . (2020). *La desaparición de los rituales: una topología del presente* . España : Herder

Joon-ho, Bong. *Parásitos* (Párasite). Corea del Sur, 2019.





MTV FILMS LOGO (2006)

LOS FESTIVALES DE CINE FRENTE AL COVID

ADRIANA GARCÍA

En los último diez años, se registró un aumento del 69% de festivales en México, esto gracias a los distintos apoyos gubernamentales y los patrocinadores que han apostado por este tipo de actividades como parte de la conformación de una industria cultural sólida. Desafortunadamente, en este 2020, la situación es diferente: los máximos

certámenes cinematográficos a nivel mundial se cancelaron; la pandemia del COVID-19 tomó a todos por sorpresa y sin un plan de contingencia, poniendo a prueba a organizadores, patrocinadores y público en general.

Tan solo en 2019, en México se realizaron 168 festivales y eventos cinematográficos, de los cuales el 65% fueron de acceso gratuito (IMCINE, 2020). En ellos, el público tiene la oportunidad de encontrar cine de calidad con una amplia gama de temáticas: ecología, niños, comedia, terror, diversidad, género, entre muchos otros; además de ofrecer programación especializada, también son un espacio de formación, y hacen una enorme labor al reapropiarse del espacio público.

Antecedentes

La industria cinematográfica en México hasta 2019 seguía una tendencia de ascenso, lo que propició la apertura de más espacios para la formalización del conocimiento de los cineastas cuya industria se volvía más competitiva; lo anterior se vio reflejado en la apertura de escuelas especializadas y la conformación de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, surgida del que fuera el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, fundado en 1963.

Con el aumento de la matrícula, también se eleva el número de egresados que buscan que su trabajo llegue a su fin último, el público. Como cualquier producto cultural, las películas son hechas para ser consumidas; sin embargo, la producción es amplia y son pocos los espacios de exhibición para el cine que no cuenta con el respaldo de las *majors*.

Lo anterior resulta contradictorio al ver que México ocupa el noveno lugar de recaudación en taquilla en el mundo, con la generación de 996 millones de dólares al año, apenas detrás de industrias tan fuertes como Estados Unidos, China, Japón, India y Alemania (Silvia Arellano, 2018). En este contexto, nuestro país tiene el cuarto lugar en número de salas de cine con 7,619, de las cuales el 52% son de la empresa Cinépolis, el 40% de Cinemex y el 8% restante pertenecen a empresas pequeñas como Cinebox, Cinemagic, entre otras (CANACINE, 2020).

Los grandes conjuntos cinematográficos antes mencionados apuestan por la exhibición de películas de grandes presupuestos, las cuales pueden ocupar tres o cuatro salas dentro de un mismo complejo. Lo anterior provoca que películas de autor o con presupuestos reducidos tengan cada vez menor presencia dentro de las salas. De acuerdo con la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, entre las películas más taquilleras del 2019 podemos encontrar *Avengers: Endgame* (Joe Russo, Anthony Russo, 2019), con 1,474 millones de pesos y 24.8

millones de asistentes; *Toy Story 4* (Josh Cooley, 2019), con 1,375 millones de pesos y 25.2 millones de asistentes; *El rey león* (*The Lion King*, Jon Favreau, 2019), con 996 millones de pesos y 18 millones de asistentes.

En lo que respecta a las películas mexicanas más vistas, *No manches Frida 2* (Nacho G. Velilla, 2019) se encuentra a la cabeza con 29.3 millones de pesos y 6.65 millones de asistentes, seguida por *Mirreyes vs Godínez* (Chava Cartas, 2019), con 238.6 millones de pesos y 4.58 millones de asistentes. Por último, *Tod@s caen* (Ariel Winograd, 2019), con 136 millones de pesos y 2.6 millones de asistentes.

Por su parte, la ópera prima de Lila Avilés, *La camarista*, multipremiada en distintos festivales de cine y que fuera seleccionada para ser representante de México en los premios Oscar y candidata para los Goya a Mejor Película Iberoamericana, apenas recaudó alrededor de \$8 millones de pesos, \$321 millones de pesos de distancia de *No Manches Frida 2*.

Películas como *La camarista*, tienen estrategias de consumo mucho más arriesgadas al tener temáticas complejas, elencos desconocidos y que basan su mercadotecnia en el boca en boca. Alfredo Loaeza, director del Centro de Capacitación Cinematográfica, expresó que “La ventaja es que el público está mucho más dispuesto a disfrutar de este tipo de contenido

que difícilmente se ve en las salas de cine". (TV UNAM, 2020).

Es así como los circuitos alternativos son una herramienta fundamental para la exhibición. Los festivales de cine se han convertido en el escaparate natural en donde pueden encontrarse cineastas y cinéfilos para dialogar sobre los diferentes puntos de vista de una misma realidad. Son las ventanas que permiten visualizar y fomentar el trabajo de nuevos talentos y, al mismo tiempo, homenajear a aquellos que gozan de una amplia trayectoria.

El festival que no pudo ser

Uno de los festivales mexicanos de mayor antigüedad es el Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG), que año con año atrae a la capital jalisciense un importante número de invitados y películas iberoamericanas. Este año, su edición no. 35 se llevaría a cabo del 20 al 27 de marzo, pero el patronato decidió posponer el evento hasta que las condiciones sanitarias lo permitieran: "Para nuestro Festival, la prioridad es garantizar la seguridad de todos nuestros invitados y asistentes, y ante la incertidumbre que genera el avance del coronavirus en nuestro país, es que se ha tomado la decisión de no continuar en las fechas previstas", según comentó Estrella Araiza a través de su cuenta de Twitter el 13 de marzo de 2020.

Con la presencia de Perú como país invitado y con una cartelera conformada por 195 películas y 282 funciones que se proyectarían en 42 pantallas, el trabajo de meses se detuvo, y con ello fue necesario considerar lo que implica la cancelación de un evento de tal magnitud: anular las reservas de habitaciones de hotel, boletos de avión, renta de equipo para el montaje de las alfombras rojas, catering y servicios de transportación.

Durante algunos meses de 2020, el FICG compartió parte de su programación en la plataforma *We Are One Online Film Festival*, un proyecto que reúne a 21 festivales de cine del mundo vía streaming, presentando más de cien películas escogidas por estos certámenes, además de clases magistrales, contenidos de realidad virtual y actuaciones musicales. El evento digital se presentó de forma exclusiva en YouTube.

El festival que logró ser

Tras las consecuencias traídas por la pandemia y teniendo en cuenta lo ocurrido con el FICG, otros festivales comenzaron a plantearse posibles escenarios, a posponerse o aventurarse en el mundo digital. Esto ocurrió con la Gira de documentales: *Ambulante*, cuyo festejo de quince años no podía verse empañado. Quince años de lucha por llevar el cine documental a todos los rincones posibles del

país no se detendrían, por lo que el comité organizador decidió dar el salto a una plataforma cuyo funcionamiento sería experimental.

Diego Luna, uno de los fundadores, recalcó la pertinencia de un festival como Ambulante: “Porque se trata de reflexionar cuál era ese mundo al que probablemente ya no podamos volver, no iguales, no de la misma forma”, según declaró durante un *streaming* por Instagram en la presentación del festival. Y así fue. El reto implicó un cambio de paradigma en la producción de un festival que se ha caracterizado por ser presencial. Ahora los esfuerzos estarían dirigidos a la implementación y funcionamiento de tecnología y software.

La curva de aprendizaje fue corta, pero el equipo logró que durante cuatro semanas se proyectaran 67 películas a través de la liberación diaria de un link; el usuario solo requería entrar a la página www.ambulante.org y registrarse para disfrutar del documental del día. Desafortunadamente, debido a las negociaciones hechas previamente con los distribuidores, los accesos se limitaban a mil proyecciones por documental. Al contemplar un número determinado de proyecciones, el streaming debía restringirse.

La distancia no fue un impedimento para realizar las actividades que pueden disfrutarse en el Festival, como tener la oportunidad de interactuar con

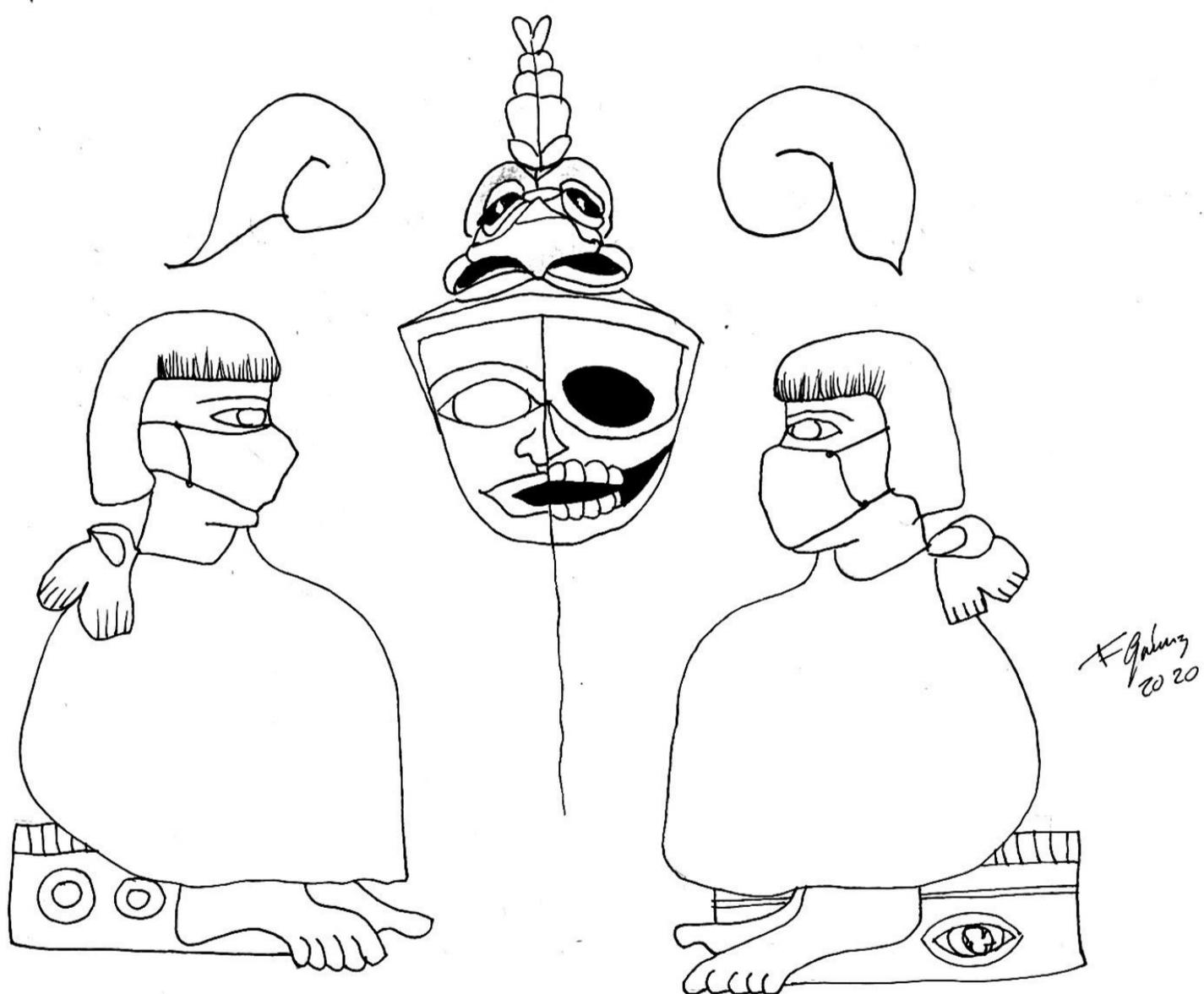


ILUSTRACIÓN DE FERNÁN GALÍNDEZ

invitados. Lo anterior gracias a 40 eventos transmitidos por Facebook, Instagram y Youtube. Más de 18,144 espectadores presenciaron conversatorios, películas y fiestas virtuales, lo que representó un éxito para un festival que siempre ha buscado ir más allá de los medios convencionales.

El festival que no sabe si será

La Gira de documentales Ambulante sentó un precedente, convirtiéndose en referente para los festivales y eventos futuros. Sin embargo, el uso de plataformas digitales no resulta tan desconocido para uno de los festivales más importantes a nivel internacional: el Festival Internacional de Cine de

Morelia (FICM). Con 17 años de trayectoria, éste se ha posicionado como uno de los más prestigiosos en el país, gracias a sus invitados de talla internacional y al enfoque que ha tenido desde un inicio en el apoyo al cine nacional.

En cuanto las autoridades sanitarias y gubernamentales del país recomendaron el confinamiento de la población, este festival fue uno de los primeros proyectos que se arriesgó a presentar una programación vía streaming con la iniciativa *FICM Presenta en línea. Quédate en casa y disfruta de lo mejor del cine mexicano.*

A través de la página www.moreliafilmfest.com, se pudo acceder a una amplia selección de cortometrajes, documentales y largometrajes, que después de tres ciclos ha sumado 1,091,350 visitas, logrando atraer a un público que, bajo otras circunstancias, no podría ver este material. El éxito, en gran medida, se debe al constante trabajo que hace el festival con la difusión de su programación, no solamente durante el festival, sino en circuitos alternativos en otros estados y en el extranjero.

A pesar de la respuesta del público, la realización del la decimoctava edición del festival de forma presencial aún es incierta. Si bien, la tecnología se ha convertido en una aliada, los festivales tendrán que adaptarse a una nueva realidad. En palabras de Chloe Roddick, programadora del FICM, “no me gustaría

pensar en un escenario cien por ciento digital en el futuro, creo que los festivales son importantes espacios físicos en donde se pueden hacer conexiones creativas muy valiosas (...) nada que se compare con la experiencia de ir al cine. Actualmente, el equipo del Festival se encuentra trabajando en una serie de posibles escenarios para que el FICM pueda realizarse, aunque sea en un formato un poco distinto. El corazón del FICM es y siempre ha sido el cine y las y los cineastas mexicanos; seguiremos apoyando a la cultura cinematográfica nacional”.

Festivales como el Festival Internacional de Cine de Guanajuato (GIFF), el Festival Internacional de Cine de los Cabos y Macabro Film Fest han anunciado sus fechas de realización, lo cual resulta interesante y optimista ante el actual panorama de incertidumbre.

Aún hay más

Además del evidente impacto que ha tenido la pandemia en los eventos públicos, los festivales tendrán que lidiar con un problema adicional: el recorte presupuestal al que están sometidas las instituciones gubernamentales debido a la crisis económica. De acuerdo a declaraciones de la titular del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), María Novaro, todas las instituciones tienen la instrucción de liberar el 75% de su presupuesto anual. Tras largas negociaciones, IMCINE sólo

devolvió el 12%, esto es equivalente a 6 millones de pesos. Esta reducción golpeará a los gastos operativos de inmueble de la institución, pero no a los compromisos de convocatorias que se tenían pactados con anterioridad.

Ante la situación financiera del país, Novaro mostró su preocupación por los festivales de cine; sin embargo, para ser beneficiados por el Programa de Otorgamiento de Donativos 2020, los exhortó a que diseñaran nuevas estrategias para la realización de sus proyectos dado el contexto actual, realizando una adecuación a sus cronogramas y presupuestos en este escenario excepcional. “Les pedimos que reduzcan sus expectativas económicas dado que el fondo está reducido también. De esta manera, nos ayudarán a ejercer el recurso disponible de la manera más amplia posible”, se señala en un mail expedido por el IMCINE, de acuerdo con el diario El Economista.

El Programa de Otorgamiento de Donativos 2020 tiene una bolsa de 50 millones de pesos y está dirigido a asociaciones civiles con fines no lucrativos y a instituciones públicas con proyectos dirigidos a la formación de públicos, exhibición y promoción del cine mexicano, o a proyectos de formación audiovisual y cinematográfica. El Programa de Otorgamiento de Donativos 2020 surgió tras la decisión del presidente Andrés Manuel López Obrador de no realizar transferencia del presupuesto a ninguna asociación civil u Organismo no

gubernamental, lo que afecta directamente a algunos festivales (V́ctor Gutíerrez, 2020).

No solo los festivales se verán afectados, también la economía que existe alrededor de ellos, pues los estados donde se realizan dichos eventos deberán enfrentar este problema que se verá reflejado, entre otras cosas, en la ocupación hotelera y restaurantera. Los festivales atraen invitados nacionales e internacionales, miembros de la prensa y público en general, quienes viajan para estar inmersos en el ambiente festivalero, lo que supone una derrama económica relevante para las ciudades sedes.

Este es el caso del FICM, uno de los eventos cinematográficos que atrae mayor turismo a la ciudad de Morelia. De acuerdo a Judith Mora, presidenta de Asociación de Hoteles de Morelia, durante nueve días, hoteles y restaurantes tienen una ocupación del 96%, dejando una derrama económica de alrededor de 250 millones de pesos. Únicamente la noche de muertos hace competencia al FICM, dejando una ocupación del cien por ciento por dos noches. En este sentido, la reestructuración del sector turismo también tiene un arduo trabajo por delante.

La pandemia deja a su paso áreas de oportunidad para todas las industrias. Para los festivales de cine puede representar la transición para que sus audiencias dejan de ser locales y se vuelvan globales.

Estos nuevos sistemas de proyección podrían permitir que los productos culturales se vuelvan más democráticos. La sala de cine es más que un espacio común: es el espacio donde se puede tener acceso a otras realidades. Coartar el acceso a éstas sería coartar la libertad.

Los festivales de cine podrían unirse y replantear sus formas de conexión en las que se combine la tecnología y no se pierda la relación artista-público. En este nuevo contexto, es indispensable guardar el equilibrio y asegurar que los valores tradicionales y los intereses sociales desarrollados a lo largo de decenios se sigan manteniendo en esta nueva era. No porque sean actividades gratuitas significa que no requieren apoyo económico; hay un número importante de personas trabajando para que la industria cultural se adecúe a las tecnologías de la información, y ese trabajo debe ser remunerado. Es imperante que las políticas públicas no dejen de lado este tipo de proyectos, puesto que la cultura sigue siendo parte fundamental del desarrollo de una sociedad.

Fuentes

CANACINE (2020). Resultados definitivos 2019. 28-05-20, de CANACINE Sitio web: <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2020/05/Resultados-definitivos%C2%B419-3.pdf>

IMCINE (2020). Anuario Estadístico de Cine Mexicano. 28-05-20, de IMCINE Sitio web: <http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/Anuario-Estad%C3%ADstico-de-Cine-Mexicano.pdf>

Silvia Arellano (2018). México, cuarto lugar en número de salas de cine. 30-05-20, de Milenio. Sitio web: <https://www.milenio.com/negocios/mexico-cuarto-lugar-en-numero-de-salas-de-cine>

TV UNAM (2020). Media 20.1 con Gabriel Sosa Plata y Alfredo Loaeza. 25-05-2020, de Cultura UNAM Sitio web: <https://tv.unam.mx/portfolio-item/media-20-1-con-gabriel-sosa-plata-y-alfredo-loaeza/>

Víctor Gutiérrez. (2020). Imcine pide a festivales y creadores reducir sus expectativas económicas. El Economista, <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Imcine-pide-a-festivales-y-creadores-reducir-sus-expectativas-economicas-20200504-0164.html>.

Entrevistas

Judith Mora - presidenta de Asociación de Hoteles de Morelia.

Chloe Roddick - programadora del FICM.





ILUSTRACIÓN DE FERNÁN GALÍNDEZ

LA SUPERANORMALIDAD: CINE, ACEPTACIÓN Y COTIDIANIDAD ALTERADA

PEDRO PAUNERO

La era que seguirá al Gran Confinamiento, la edad post COVID-19, que se ha empezado a denominar como “Nueva normalidad”, tendrá de novedoso el horror cotidiano, expresado en las costumbres alteradas (cubre bocas, “sana distancia”, higiene de manos y demás), o la consciente ignorancia de estas medidas, y el posterior —e

inevitable— olvido, cuando el virus se instale entre la población, de una buena vez, y la conocida ironía que se esconde detrás de esa ausencia de antigua “normalidad”. Porque la existencia se sostiene sobre una normalidad siempre cuestionada y cuestionable. Nada, jamás, ha sido normal. O, por lo menos, no para todos. ¿La normalidad del sicario —bien retratada en la película *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994), de Quentin Tarantino—, es la del senderista, que camina observando los pájaros en la montaña, respirando el aire fresco y gozando de la tranquilidad del bosque? La normalidad no tiene carácter general. Su naturaleza desconoce la democracia, pero sí la pluralidad. Es heterogénea y amorfa.

El biólogo holandés Niko Tinbergen, ganador del Premio Nobel de Medicina en 1973, fue el primero en proponer, y definir, un término nuevo para designar un cierto tipo de conductas observadas en varias especies animales. Tinbergen señalaba que, la conocida costumbre de los cuclillos de poner huevos en nidos ajenos, a veces más grandes que los del ave engañada —que tiene que empollarlos balanceándose apenas sobre el huevo impostor—, no solo parecía despertar la preferencia en estas aves, sino que estas parecían “satisfechas” al alimentar a los polluelos sustitutos, toda vez que sus bocas (sus picos) eran “más grandes y excitantes”. Las aves, pues, no sólo no se percataban del engaño, sino que disfrutaban

con este. A esta clase de estímulos Tinbergen los llamó “Supernormales”. Y los encontró por todas partes, por ejemplo, en las manchas rojas de los picos amarillos de las gaviotas adultas que, entre más grandes, incitaban a los polluelos a pedir alimento; las gaviotas adultas conservan en la memoria ese color en específico, y preferirán las frutas rojas a otras, incluso se abalanzarán contra un ser humano que tenga alguna mancha o una costra roja en alguna parte de su cuerpo, y la picarán, voraces. Notó, igualmente, que los machos de las mariposas timalos preferían hembras de mayor tamaño, y no dudó en excitarlos con imitaciones artificiales, de tamaño más grande todavía. El resultado: las mariposas se apareaban con estas imitaciones y dejaban a un lado a las hembras verdaderas [1].

El mundo que nos rodea nos bombardea con estímulos supernormales. Tinbergen, consciente que los experimentos con animales no siempre pueden extrapolarse al universo de los humanos dio, empero, con varios de estos, como el maquillaje, que exagera los rasgos naturales (los labios rojos, o los ojos delineados), o la hiper sexualización en esculturas o pinturas, el exceso de azúcares en los alimentos chatarra y, por supuesto, la sobre estimulación sensorial del cine. En particular en el cine animado.

El laureado Tinbergen —uno de los padres de la ciencia de la etología, que estudia el comportamiento animal, y que surgió oficialmente en 1973, cuando

recibiera el Nobel, al lado de Konrad Lorenz y Karl von Frisch—, apuntó:

“Muchos de los animales de las populares historietas de Walt Disney tienen caras infantiles ‘supernormales’” [2].

Nosotros, habitantes occidentales, no podemos dejar de notar rasgos aumentados —el tamaño de los ojos es bastante notorio—, en los personajes del manga, el anime y, obviamente, en el hentai japonés. En México, la supernormalidad se hace patente a través de objetos como las vírgenes de Guadalupe infantilizadas, en los “San Juditas”, reproducidos en calcomanías y muñecos de estambre, y hasta en las Fridas Kahlo con cara de niña de ojos enormes, y caras muy redondas, que despiertan ternura y una veneración más bien anómala.

La supernormalidad tendrá una aplicación práctica en los robots sexuales por venir, cualidad que ya se explota en los muñecos destinados a dichos fines y que, curiosamente, no fue aprovechada en la legendaria *Blade Runner* (Rydley Scott, 1982) y su secuela, *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), en cuyas tramas una abundancia de “replicantes” femeninos, destinados a burdeles espaciales e ingresados al planeta Tierra de manera clandestina, recorren sus calles, pero traspasa la cuarta pared con la subcultura cosplay y sus manifestaciones.

Los rasgos aumentados mostrados en lo diario, por anormales, se han asumido como algo aceptado socialmente: la precariedad laboral, la violencia real y virtual (asesinatos, secuestros), la enajenación cotidiana (su velocidad, el tráfico embotellado, las aglomeraciones), las enfermedades típicas de la modernidad, los estallidos sociales, el derrumbamiento de las utopías y el ascenso de fanáticas ideologías (muchos “ismos” van camino de convertirse en sectas y religiones), todos –y más que me dejo fuera del tintero–, constituyen rasgos anormales asumidos en el devenir del día a día. Por supuesto, siempre existirá el “salvaje” que se mantendrá alienado ante la resignación y, acaso, se rebelará –tal vez, con nefastas consecuencias–, como aquel personaje de la novela *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, que se niega, al contrario de Winston Smith, el personaje que termina por “amar al Gran Hermano” de la novela *1984* (1949) de George Orwell, a aceptar, como todos, lo aceptado.

El cine es un arte. Pero también trampantojo. Grand Guignol. Truco y pirotecnia. Y, sobre todo, negocio. Si David Cronenberg proponía “la video arena”, en los años 80 del siglo XX, como terreno inexplorado de aventura, de la exploración supra sensoria de la “Nueva carne” –la fusión entre hombre y máquina, de la que se convirtió en profeta y sumo sacerdote, por un tiempo, al menos–, la televisión, con sus “Reality Shows”, más “shows” que “realities” y,

posteriormente, las redes sociales (ya en la era de la muerte de la televisión), se volvieron geografía para posar los ojos, los oídos y la mente, en un deliberado acto de súper estimulación de lo diario: la pandemia –o la percepción de la pandemia–, cedió ante el brutal asesinato de George Floyd, estadounidense de raza negra, a manos de la policía.

I can't breathe, las palabras que repitiera, sometido sobre el suelo de la calle, con el cuello bajo la rodilla del “representante de la ley y el orden” son, irónica, horrorosamente, las mismas que repiten los moribundos por COVID-19. El mundo, hartado del encierro planetario, se volcó a las calles. Fue la gota que derramó el vaso. La normalidad fue puesta en entredicho (ese racismo soterrado en todas partes), y la gente salió –algunos con los cubrebocas puestos, y nadie respetó la “sana distancia”– olvidándose por semanas del virus, mientras la furia arreciaba. La normalidad eternamente distorsionada, que linda con esos estímulos supernormales, siempre presentes, se enseñoreó del entorno. ¿A qué, si no, obedecen esos saqueos de tiendas, el derrumbamiento de estatuas, incluyendo la de Matthias W. Baldwin, un antiesclavista e inventor, un filántropo que abrió una de las primeras escuelas para niños negros y a cuyos profesores pagaba con su propio dinero? ¿Por ignorancia y rabia ciega? Acaso haya tantas razones como personas que se manifestaran, más una cuestión, por notoria, es

clara: el ciudadano –en mayor o menor medida, acertada o erróneamente–, duda de la autoridad. El Dr. Philip Zimbardo, cuyos trabajos en la cárcel de Stanford inspiraron la película alemana *El experimento* (*Das Experiment*, Oliver Hirschbiegel, 2001), expone, en el artículo “Un análisis psicológico social del vandalismo”, lo siguiente:

“El vandalismo permite a las personas impotentes atacar a las instituciones que las controlan y hacerse cargo de la situación por sí mismas, provocando temor en los demás y elevando su autoestima” [3].

Y, en medio del caos, siempre habrá quien aproveche. ¿No dice el dicho aquello de “A río revuelto, ganancia de pescadores”? Las teorías de la conspiración, un fenómeno viejo, se volvieron masivas con el advenimiento de la Era de la Internet. ¿Recuerdan *Los expedientes secretos X* (*The X-Files*, 1993-2018), aquella serie creada por Chris Carter, a fines del siglo XX? En esta se puede localizar el tizón que enciende muchas de las hogueras de hoy.

El revisionismo de la historia es otro. ¿Cuántas películas hollywoodenses han revisado la historia americana? Realmente muy pocas. Casi nada. De entre ese puñado, me quedo con *Héroes de barro* (aka. *Llegaron a Cordura; They Came to Cordura*, Robert Rossen, 1959), en la que cualquier mexicano –migrante o no– podría encontrar las razones por las cuales protestar, al igual que los afroamericanos,

en los Estados Unidos. Los mexicanos de la película, específicamente los villistas, tras el ataque a Columbus, son los malos a perseguir. En la trama, a como dé lugar, se busca la creación de héroes artificiales (los “héroes de barro” del título con que se promocionó la cinta en México), de buenos muchachos a los cuales otorgarles medallas de honor.

La razón secreta subyace en la próxima intervención de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Debe haber héroes –razonan los militares–, ejemplos, para aleccionar al resto y que se alistén como voluntarios en el ejército. De repente, en medio de todo aquello, el mayor Thomas Thorn (Gary Cooper, ya muy enfermo), enfrentado a dos dudas razonables, más bien éticas, ¿qué es el valor? ¿qué es la cobardía?, se topa con una mujer americana, Adelaide Geary (Rita Hayworth), que ha dado refugio a los villistas en su propio rancho. Thorn advierte que hay heroísmo en aquello que mueve a los mexicanos y corrupción en las razones de los suyos. Si los mexicanos mueren a manos de las armas modernas americanas, es solo porque las suyas son defectuosas, no por ser malos tiradores.

Descafeinada ante su propio intento fallido de alcanzar la épica, la película despertó la ira del vaquero John Wayne, que vio en ella una “degradación de la Medalla de Honor” [4], mientras que, en la taquilla mexicana, el público la rechazó por

razones poco claras. En su momento escribí la siguiente reflexión:

“Lo que nos deja percibir la naturaleza equívoca –y hasta abstracta–, de aquello que denominamos *ofensa*”.

Muchas fuerzas se enlazan e intercalan en *Héroes de barro*. Cuestionarse aquellas que escriben o hacen que la historia suceda es la principal. La pandemia, estado alterado del acontecer de la humanidad, no es sino una manifestación de las fuerzas ciegas de la naturaleza. El virus, inconsciente fragmento –capaz de replicarse, valiéndose de una célula invadida–, del material que conforma la vida (ADN, ARN y proteína), no habría sido capaz de extenderse por el mundo, de no ser por el azar que prima en el universo, aunado a la estupidez humana. A su tardía reacción profiláctica. Los virus viajan hoy en aviones, como antes en barcos. Y la sociedad global, echada sobre el sofá de su propio confort, se erige sobre pies de barro.

“Esa noche, al abandonar Transilvania, el profesor Abronsius jamás pensó que llevaba, con él, la terrible maldición que tanto deseaba destruir. Por su culpa, este mal por fin podría extenderse por todo el mundo”, explica el narrador, al final de *La danza de los vampiros (Dance of the Vampires; The Fearless Vampire Killers or: Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck, 1967)* del vituperado Roman Polanski.

Y, a propósito de Polanski, cuyo estreno de su *El acusado y el espía* (*J'accuse*, 2019), en plena pandemia, fue boicoteado por su –muy vieja– acusación de violación de una menor, a pesar de su tratamiento magistral del *Affaire Dreyfus* (punto álgido del antisemitismo anterior al advenimiento del nazismo), en el cual triunfó el escándalo y no la historia contada en la película. ¿Alguien se ha preguntado qué haremos con las obras de éste, como de ese otro director, el otrora amadísimo Woody Allen?. ¿Encerrarlas en un contenedor –si es que se salvan de la destrucción– y esperar tiempos más tolerantes? Porque, separando al hombre del villano, este par de directores, a pesar de sus crímenes –supuestos o reales–, poseen un talento especial que escaceaba en el cine.

De la culpa de Polanski no hay duda. Peter Biskind, en su libro *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood* (*Easy Riders, Raging Bulls*, 1998) [5], recuerda esas fiestas de piscina de Polanski, en las que chicas menores de edad se paseaban en topless por ahí y a las cuales fotografiaba incansablemente. Del caso de Woody Allen no estamos seguros de su culpabilidad. De lo que sí, es de que son un par de indiscutidos genios del cine. Polanski nos da su punto de vista de un acontecimiento histórico que no debe olvidarse en *El acusado y el espía*. La opinión pública desea borrarlos a él y a su obra de la historia. Eso que los

romanos llamaron la *Damnatio memoriae* (condena de la memoria). .

La historia nos dé, tal vez, la respuesta y arroje luz sobre estos casos, si recordamos que, por milenios, la voz de los antiguos cristianos gnósticos solo se conoció a través de sus enemigos; herejes para los ortodoxos (aquellos que terminarían conociéndose como “católicos”), no pudieron contarnos su propio punto de vista. No pudieron, pues, defenderse, porque no se conocían sus textos de primera mano, pero sí las palabras enconadas de los Padres de la Iglesia, que descargaban su furor contra ellos. Hasta que, en 1945, en Nag Hamamdi, Egipto, la cosa cambió. Se descubrieron, en el interior de vasijas de barro, escondidas en una cueva, una serie de manuscritos espléndidos, no solo de una sino de varias corrientes gnósticas [6].

Por fin, en tiempos más tolerantes, los herejes pudieron decirnos el qué, cómo y el porqué de su visión de la espiritualidad. Ignoramos quién ocultó y preservó para la posteridad estos textos, e intuimos que simpatizaba con la filosofía religiosa plasmada en los mismos. En aquel tiempo el catolicismo se impuso. Los gnósticos fueron enemigos de la verdad (de su verdad), hasta de la humanidad, a la que se pretendía salvar y, al mismo tiempo, alejar del mal, expuesto en las líneas escritas por los herejes. Fueron considerados criminales en contra de dios. Ese alguien, que debió tener una biblioteca completa de

manuscritos, los tomó amorosamente, los acomodó en las vasijas y los llevó a la cueva. Consideraba que eran valiosos. El clima del desierto, mortal casi siempre, los salvó para el futuro. ¿Ese bibliotecario, o coleccionista, o exegeta, pensaría en que volvería a verlos, leerlos y estudiarlos en algún momento de su vida? ¿Qué sucedió con esa –o esas– personas que rescataron los textos? Podría ser posible que murieran a manos de los que traían –y hacían valer–, la nueva verdad. A los pocos años, esa moralidad recién nacida triunfó. Esta superioridad moral, autoimpuesta, tiene muchos rostros, y es atemporal.

La voz de Woody Allen, al contrario que la de los gnósticos, sí ha podido conocerse. Ha gozado de defensa propia. Su libro de memorias *A propósito de nada* (*A Propos of Nothing*, 2020) se convirtió en un bestseller en línea, en medio de la crisis sanitaria. El virus no detuvo la venta y rápida expansión del memorioso alegato de Woody Allen –ya son cuatro las ediciones en español–, en el que una y otra vez opone un escudo ante las que considera falsas acusaciones por parte de su expareja, Mia Farrow, y el supuesto abuso sexual, ejercido sobre su hija adoptiva, Dylan. La vida de estos dos exitosos cineastas ha cambiado, ha experimentado un vuelco, desde entonces.

La película *Filadelfia* (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993), hacía un retrato de la sacudida que experimenta la vida del abogado Andy Beckett (Tom

Hanks), cuando es echado de la firma en la que trabaja, debido a los prejuicios que la sociedad exhibía hacia los enfermos de SIDA, más en aquellos tiempos que en estos (por lo que, puede argumentarse, la película contribuyó a crear consciencia), en la ciudad en la que los padres de los Estados Unidos declararon la independencia. El guion apostaba por un argumento conocido, un lugar donde poner los pies en firme, para asegurar su éxito: el drama legal.

Las minorías han ofrecido una lucha constante para ser reconocidas, visibilizadas y escuchadas. ¿Qué sucede cuando éstas toman el poder y el control? Como buenos seres humanos –formados en contradicciones–, terminan por imponerse. La historia está repleta de ejemplos. Los paganos persiguieron a los cristianos. Los cristianos persiguieron a los herejes –ya vimos que muchos de estos eran, igualmente, cristianos–, e inventaron la Santa Inquisición. Revísese, si no, *Ágora* (2009), esa película de Alejandro Amenábar que narra el destino de la matemática Hipatia de Alejandría, a manos de las hordas cristianas. La película se prohibió en Egipto, por “insultar a la religión”. No es la única controversia que pesa sobre este título, ya que le debería mucho a la novela *La perra de Alejandría* (2003), de la escritora Pilar Pedraza [7], que no fue reconocida como una de sus fuentes. Las minorías de hoy ejercen una pugna de fuerzas encontradas. Es



ÁGORA (AMENÁBAR, 2009)

lícito hablar de una “tiranía de las minorías” actual, que repiten los patrones de violencia e intolerancia que sus opresores ejercieron en ellas.

En la Alejandría de la célebre biblioteca, el mundo no bastaba. Alejandría era el mundo. Ciudad cosmopolita, multiétnica, políglota, culturizada y culturizadora, conocía las leyes del mercado, no el capitalismo exacerbado que nos sofoca.

Cine y literatura avanzan juntos. Un bestseller es llevado al cine. La película potencia al libro. Woody Allen, cineasta, escribe un libro. Se vende en librerías en línea. ¿Qué hubieran hecho los alejandrinos de haber tenido acceso a la Internet? ¿Qué no habrían hecho? ¿Cuál es el futuro, no de las salas de cine – que resultan, digámoslo sin tapujos, un resabio

romántico de tiempos del Hollywood dorado–, sino del cine? La respuesta es digital. ¿Qué será de las librerías y de las bibliotecas, la mayoría al borde de la quiebra –o en quiebra–, por el cierre a partir del año fatal de la Gran Peste? La respuesta es la misma.

El cine, que no pudo ser desplazado por la radio, que sufrió después con la televisión, ha demostrado ser un arte poderoso, en el siglo y un poco más que lleva existiendo. Ninguna epidemia ha terminado por arrinconarlo, sino al contrario, ha sido el cine el medio que mejor ha grabado en la psique de los espectadores, como con fuego, la idea de lo que significa una catástrofe o una pandemia.

En *Todo Modo* (1976), de Elio Petri, basada en la novela homónima de Leonardo Sciascia (publicada por primera vez en 1974) que toma el título de San Ignacio de Loyola, una epidemia arrasa Italia. Un grupo de políticos –de la Democracia Cristiana–, busca refugio bajo tierra, en un búnker, al lado de varios religiosos. Mientras preparan el “Nuevo Orden” emergente (saben que las epidemias pasan y que la política no), comienzan a ser asesinados uno a uno. El guion es magistral. La película es una de esas piezas claves del ciencia-ficcionismo que trasciende el género (Petri acude muy poco a la imaginería del género, como pantallas, para darnos una idea de futurismo), para hacerse un cine con vocación social, sin dejar de ser, por esto, arte puro.

Las voces de los guionistas, las de los directores, acaparan la atención. Es la naturaleza del cine. Su poder. La imagen, más poderosa que la letra. Con ello, el capitalismo siempre encuentra nuevas formas de autoregularse. Otras voces, la del surcoreano Byung-Chul Han, y la del esloveno Slavoj Žižek, ambos filósofos, se contraponen. Žižek, cinéfilo de hueso colorado, siempre utilizando escenas de películas para ilustrar su pensamiento, supone que el virus vencerá al capitalismo [8]. Byung-Chul Han lo refuta. El régimen policial digital chino –que ha evitado un caos total durante la pandemia, en el país asiático, afirma–, podría imponerse en el resto del mundo [9]. Las reacciones no se hicieron esperar. No solo cayeron las estatuas, sino las antenas de tecnología 5G. La utopía cooperativista del esloveno, en el mundo post pandémico, se caería en pedazos ante la distopía orwelliana del surcoreano.

En este panorama, ¿quién se acuerda del terrorismo islámico? ¿Quién del narcotráfico? ¿Quién de la posverdad? ¿Son visibles las cortinas de humo? La posverdad ya echó raíces. Profundas. Y no es que cualquiera la crea, sino que, a fuerza de insistencia, se la tolera. Goebbels, el nazi panfletista, tal vez sonreiría ante esto. Y toda la energía de *V de venganza* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005), que homenajeara a la “Conspiración de la pólvora” inglesa, ese complot del siglo XVII (curiosamente gestada por católicos en contra de Jacobo I),

contribuyó, con la máscara de Guy Fawkes, el principal conspirador que pretendía volar en pedazos el parlamento, a todo un movimiento antigubernamental, “Anonymous”. Los extremos se tocan. Son como la serpiente Uróboros.

La “superanormalidad”, a la sazón, será esa vieja normalidad –posverdad incluida–, aceptada así, aunque siempre fuera todo, menos normal (en donde la hipermodernidad de Gilles Lipovetsky [10], siempre se dio la mano con la modernidad líquida de Zygmunt Bauman), con sus defectos de fondo, retomada con características de distopía, la corrección política de antes, pero tan virulenta como el coronavirus SARS-CoV-2, en un marco de crisis económica sin precedentes.

Ya todo lo dijo Phil Collins: mañana no será sino *Another Day in Paradise...*

Referencias

1. Tinbergen, Niko. *Conducta animal*. Col. de la Naturaleza de Time Life. México. 1979.
2. Op. cit.
3. Zimbardo Philip G. *Experimento de la prisión de Stanford. Un estudio de la psicología del encarcelamiento*. Inc., 1972.
4. Eyman Scott. *John Wayne. The Life and Legend*. Simon & Schuster. EE. UU. 2015.

5. Biskind Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama. Col. Compactos. México. 2008.
6. Pagels Elaine. *Los evangelios gnósticos*. Grijalbo Mondadori. México. 1996.
7. Pedraza Pilar. *La perra de Alejandría*. Col. Gran Diógenes. Valdemar. España. 2003.
8. Zizek Slavoj. *Pandemia. Covid-19: el virus que estremece al mundo*. Anagrama. España. 2020.
9. Byung-Chul Han. *La emergencia viral y el mundo del mañana*. El País. Marzo 22 de 2020. Edición electrónica. Trad. Alberto Ciria.
10. Lipovetsky Gilles. *La era del vacío*. Anagrama. Col. Compactos. España. 2003.



CRONACA

DI COVI- DIO IMPERATORE

Compuesta por Alfonso
López



CON PRIVILEGIO
EN CIUDAD DE MÉXICO

Dibujó ALEJANDRO MAGALLANES

~~Impreso en México~~

ALFONSO LÓPEZ

imposible
sustraerse
a esta pasajera
temporada en el
infierno. Así que
aquí os dejo esta

CRONACA DI COVIDIO IMPERATORE

miscelánea entre
aforismos,
epigramas,
greguerías,
poemínimos,
epígrafes,
inscripciones.

I

Hay pendones en cada latitud.
Espectaculares bardas decoradas.
Anuncios de advertencia
en los túneles del anaranjado Metro
(Sistema de Transporte Colectivo)
y en los accesos y andenes del
Metrobús.

Te señalan en los telenoticieros y en
las benditas o malditas redes sociales.
Todos te nombran, todos te temen.
En la temblorosa boca de todos estás.

¡Covidio! ¡Covidio!
Eres orgullosamente urgencia nacional.

Es incuestionable que —por ahora—
eres amo y señor absoluto de la
Imperial Ciudad de los Palacios.

Sin embargo, nadie te abrirá la puerta.
Nadie te dará la bienvenida.

II

Pavorosos son los primeros reportes.
La plaza está totalmente tomada.
Controla centros de reunión, boliches,
taquerías, estadios, fondas y cinemas.

Ha enclaustrado familias enteras,
pero separado amantes y hermanos o primos.
Las ventas del papel higiénico se han catapultado.

Y lo más escalofriante: permanece en constante vigilia.
En todas partes está, como un espectro errante.
Pero —de Covidio— nadie conoce aún
el color de su mirada.

III

¡Oh Covidio, El Maldecido! Malayerba,
animal de arrabal, excrecencia purulenta.

Yo te condeno de por vida, a infectar
—inmisericorde—
a cada una de tus prostitutas y amantes.

IV

Tétrica asignatura tu encomienda, Covidio.
Primero, ciegamente, aniquilar.
Después, con enmarañadas estadísticas
y sofisticados juegos de probabilidades:
justificar la contaduría de tus muertos.

V

Y entonces las naciones poderosas
se abocaron a la digna competencia
por incrementar el acervo de muertes,
y patrióticamente preservar la
Covi Soberanía.

Todo, siempre, con estricto apego
al orgullo nacional.

VI

¡Ay, Covidio!

Tan desprestigiado
estás, que hubieron de formarse
Comités Distritales hasta en las
colonias de postín; a fin de dilucidar
si todo esto no ha sido un emporcado
enjuague, para librarnos de viejos
e inservibles trebejos.

VII

De ahora en adelante habrá
dos tipos de Covi ciudadanía:

- Los que sobreviven, adentro
- Los que perviven, afuera.

Que en algún día no muy cercano
tratarán de volverse a encontrar
y a reconocerse, sin olerse ni tocarse.
Guardando siempre una sana distancia.

Siempre sospechando que el otro, bajo
el estricto y reglamentario cubre bocas,
si sea quien se supone que sea.

VIII

Y Covidio, con voz grave y engolada sentenció:
las aves continuarán con sus trinos y cantos.

En tanto, los roedores (vigilantes de la noche)
esperarán a cuando las calles estén desiertas.

IX

A pesar de todos tus encantos, Covidio:
habrá hembras a las que no podrás poseer.

Féminas resistentes, con bellos y voluptuosos
anticuerpos por encantos, con impecable salud
e insaciable apetito sexual.

X

Como si de un Film Noir se tratara,
sospechamos que Covidio es un infiltrado.

Desconocemos, género y edad.
Pero bien sabemos para quién trabaja.

¿Será el abuelo?

¿mi esposa?

¿mi hermano?

¿mi madre?

O

¿mi cuñado?

¿o acaso seré yo mismo el desdichado
portador del gafete?

XI

Para reconforto de Covidio,
los humanos le perdieron totalmente el respeto.

Ante la menor insinuación de retorno a
la nueva normalidad (anormalidad, sería).

Prematuramente se lanzaron a deambular
—sin motivo, ni razón—
por parques, avenidas, centros comerciales,
bares, restaurantes, ferias, hospitales,
morgues, crematorios, camposantos.

XII

El pueblo, el populacho, el vulgo, la manada,
la chusma, la plebe, la gentuza, las hordas;
ya se expresan con escarnio de tu estirpe.

Ya no creen en tu fantasmagórica amenaza.
En tu —dizque— fulminante mortandad.

Al grado de que ya lapidariamente te nombran:

¡Covidio, El Jabonoso!

XIII

¡Tapa bocas arriba!

¡Tapa bocas abajo!

Es urgente fornicar.

Este encierro nos va a matar.

Cojamos, follemos, copulemos, penetrémonos.

¡Aunque Covidio se interponga entre nosotros!

XIV

Legiones y legiones de trompetas y fanfarrias,
con estandartes y toda la caballería festonada,
anuncian tu publicitado y ansiado advenimiento,
por la imperial Calzada de los Santos Muertos.

Pero al final, en la prolongada y peraltada curva,
hacia la profunda Hondonada de las Águilas,
pertrechados, tus enemigos, ya te esperan:

¡Oh, Covidio Emperador! ¡Señor Inmaculado!

Armados de globos y confeti y de cientos de millones
de encubiertas y multicolores, pompas de jabón.

XV

¡Salve, Covidio, Excelso enemigo de la salud!

Sexenios se sucedieron con cancerígena impunidad.
Hospitales y sanatorios solo el cascarón tuvieron,
para regocijo presupuestario de la suprema autoridad.

Hoy esas estructuras vacías te rinden pleitesía, Covidio:
cascadas de refrescos, comida chatarra, dulces a granel,
coronan con laureles tus aniquilantes esfuerzos.

Covidio, ¡Infecto y poderoso señor de la enfermedad!
Gran Emperador de todos los Ex Secretarios de Salud
chocolates. De ellos será el reino de las farmacéuticas.

XVI

Covi, Covidio, Coronarius.
Emperador de Emperadores.

Los hay quienes incluso dudan de ti.
¿Será por tu etérea impresencia?

Justamente en el Reino de Iztapalapa
—como al nazareno—
tres veces, los equipos llaneros
de futbol, te alcanzaron a negar.

Ahora, ya todos difuntos son.

XVII

¡Covidio! Bestia engreída y pestilente.

¿Acaso te consideras ya, dueño impune
de la gran ciudad de los desperdicios?

No te vanaglories del botín que atesoras,
ya tus presas padecían infectos y
múltiples magullones y laceraciones.

XVIII

A los tempranos días del invierno,
sucedieron los lentos meses del verano
y después los secos amaneceres del
otoño deslavado.

Y de golpe todo dejó de suceder.

Solo tú ¡Covidio! —neciamente—
continúas sucediendo.

Solo tú ¡Covidio!

Con tu virulenta garra de mierda.

XIX

¡Oh, Covidio omnipotente!
Ubicuo y omnisciente.

Lograste que reinara la confusión.
Órdenes cruzadas fueron emitidas,
(que, a decir verdad, el común rechazó).

Pero tus días contados están.
Lo sé por una roncha en el codo
y una vieja dolencia en la cadera.

Que siempre se manifiestan
ante la aproximación de una caída.

En ocasiones es simplemente la lluvia,
o el desgajamiento de una montaña.

Pero vaticinios más graves he tenido:
como la dolorosa derrota sufrida por
Publio Cornelio Escipión el Americano,
a manos de su esposa.

Y ahora justo la roncha me empezó,
incluso en el otro codo.

¡Cuídate Covidio!

Anunciado está en el Oráculo.

XX

¡Covidio, Covidio!

¡Sol de soles! ¡Soberano de soberanos!

Señor de Londres, Wuhan y Tenochtitlán:

Imperio como el tuyo no ha existido.

Ni Carlos, ni Victoria, ni Sam (el tío),
han extendido su maligna sombra
con tan grácil celeridad como la tuya.

Has contundentemente derrotado a latinos,
visigodos, cosacos, teutones, chinos y malayos.
Por igual a todos brutalmente has sometido.

Hoy puedes soberbiamente proclamar
que en tus vastos dominios no se pone sol.
Y que en todos resplandeces covidianamente.

¡Siete meses apenas se han cumplido!
Y ya los dioses te aclaman y veneran.

Lesbia, Escila, Urania, Tespia y hasta la misma Venus,
quieren contigo, te quieren como amo y señor de
sus carnes, de sus continuos desvelos y calenturas.

En el Campo Marte (allá por el Paseo de la Reforma,
junto al Auditorio Nacional), que en coliseo se convertirá
para el festejo de tu coronación, ya están listas las uvas.

¡Ay Covidio! ¿Por qué este malsano regocijo, esta inmunda
y despiadada carnicería contra tus indefensos súbditos?
Tú mismo hazlos entrar en razón: pide que se alejen de ti.

Al final caerás como cualquier dócil y sometida bestia infernal.
¡Recapacita Covidio!

¡No te puedes prolongar más en el trono!
Tus 15 minutos de fama internacional, están por acabar.

XXI

SRAS-CoV-2 / COVID-19 / Coronavirus / Covidio

¿Te puedo llamar Covi, de cariño?

Para mayor intimidad —tu sabes— para romper el turrón y así, sin tapujos ni vergüenzas, no tenemos secretos en reserva.

¿Qué has venido a buscar acá, tan lejos de tu tierra natal?
—Ah, que los virus no tienen nacionalidad. Es verdad.

¿Y cuáles son tus pretensiones? ¿A cuántos te piensas cargar?
— Que a todos los que queramos brincar en la hoguera.

¿Y a todo esto, cuánto tiempo te piensas quedar?
— ¡Por siempre!

— ¡Qué te crees hijo de tu puta madre!
— ¡La concha de tu madre que te parió!
— ¡Me cago en la hostia!
— ¡Mil veces huevón!

...

Señor, señor, no te alteres,
fue un exabrupto, me excedí.
Sigue en paz con tu silencioso reinado.

¡Oh, Covidio Magno!

XXII

¡Covidio! ¡Covidio! Señor Emperador.
Huye, disfrazate, refúgiate, escóndete.
¡Pélate por piernas!

Anuncian con grandes reflectores,
¡Que ahí viene!
¡Que se aproxima!
Que cuerpo físico casi conforma:
La Reina que reina entre las Reinas.

Su majestad, soberana absoluta, de hispanos,
teutones y sajones y uno que otro oriental:

-la tan ansiada-

(Tarán, tarán):

Maldita Vacuna.

XXIII

Se toma nota ante la Fé del Real Señor
Notario de la Sanidad Pública, debidamente
acreditado con cédula, exhibidora de folio,
número, fecha y foto de Licencia Profesional
(por cierto, ya vencida), citada en el barrio de
La Florida (rumbo del Barranco del Muerto y
la señorial Avenida de los Insurgentes Sur),
en la Ciudad de México (antes Distrito Federal),
de la República de los Estados Unidos Mexicanos,
a los 8 días del esplendoroso mes de Mayo,
del año de la virulenta pandemia del 2020.

Nota del editor. El escritor de mayor referencia para este tipo de verso es el poeta latino Catulo. Toda su obra está incluida en el libro Cármenes. Este estilo de versos ha sido utilizado por muchos autores de distinta épocas y orígenes.





EL HOYO (GAZTELU-URRUTIA , 2019)

APOCALIPSIS AHORA: EL CINE QUE VINO DEL FUTURO; CRÍTICA Y CLÍNICA

JJ FLORES HERNÁNDEZ

A Jakob, mi hermano hasta el fin de los tiempos.

Uno

Otra historia de la literatura está contada en las dedicatorias. Dedicar un libro no sólo es un gesto de gratitud, también es una confesión. Aunque de índole diversa, lo que se confiesa es una relación. En *El habla del niño* (1986), Jerome Brunner

tiene una de las dedicatorias más literarias y confesionales: “A Roman Jakobson, el hombre que vino del futuro”. El sentido es múltiple y tal vez inagotable, no obstante la certeza de la relación es memorable. El discípulo que agradece al maestro. En la dedicatoria está cifrado también un modo de pensamiento. Jakobson, por sus saberes y aportes, parecería un extraterrestre, un hombre que se anticipó. Brunner piensa a Jakobson no sólo maestro, también artista. Eso permite el arte: estar antes, prever, anticiparse.

En el libro, Brunner indaga sobre los procesos de adquisición del lenguaje y afirma algo revelador: el habla no se adquiere en un laboratorio, *In vitro*, sino que se adquiere *In vivo*, usándolo.

Uno de los fenómenos lingüísticos en la infancia es la imitación sonora. Se pasa de un sonido a palabras, porque las palabras son eso: sumatoria. Lo que la pandemia del COVID-19 nos arrebató fueron no solamente sonidos, sino también palabras, y con ello un modo de relacionarnos, un modo de confesar. También puso en jaque nuestra dedicación. “De eso se trata un duelo, de volver a vivir, de que cada minuto se abra camino entre las ruinas”, escribió Luciano Lutereau. Hay un cine que, como Jakobson, vino del futuro. Nuestro apocalipsis sólo puede estar inscrito dentro de un lenguaje: ¿cómo será después?

Dos

“La verdad absoluta no existe y eso es absolutamente cierto”, afirmaron esos lauderos del lenguaje que son Les Luthiers. Aunque difícil, el confinamiento nunca podría ser pensado de manera homogénea. O no debería serlo. Lo que la clínica y la crítica nos revelan es que existen semejanzas, pero nunca uniformidades. El dolor nunca es igual entre las personas.

Casi al mismo tiempo en que se dictara la alerta sanitaria en el país, una película fue estrenada en Netflix con mucho éxito: *El hoyo* (2019), debut de Galder Gaztelu-Urrutia. Centra su relato en Goreng, que un día despierta y se entera que está confinado en una celda con un anciano llamado Trimagasi. La prisión donde se encuentran está dividida por pisos, todos conectados por un centro por el que diariamente sube y baja una plataforma llena de alimentos.

El edificio de la prisión, por lo que observa Goreng, parece infinito. De a poco Trigamasi instruye a Goreng sobre cómo se vive en ese lugar y le explica que mientras más arriba se encuentren la plataforma contendrá mejores alimentos. La rotación de pisos de los prisioneros es mensual. Vivir en los primeros pisos implicará suficiencia de alimento, estar abajo es mortal.

La película hizo creer que era una metáfora social. Inoculó la idea de que hablaba de la marxista división de clases, la hegeliana lucha a muerte por puro prestigio, la darwinesca adaptación. No obstante, con su pirotecnia visual la película logró irónicamente su cometido: aleccionar y hacer creer que se sabe todo de lo que habla. Película pedagógica, es probable que sus metáforas no sobrevivan al tiempo

Almacenados (2015), de Jack Zaghera, en cambio, nos habló de otro tipo de prisión: la monotonía. Lino es un empleado en vísperas de su jubilación que trabaja en una bodega. Nin, antagonista del relato, es el empleado nuevo que deberá convivir con el señor Lino algunos días antes de su retiro.

Sin la parafernalia sangrienta de Gaztelu-Urrutia, Zaghera apuesta por diálogos tan simples que poco a poco se convierten en la extensión de una celda: una mimesis del espacio y el confinamiento.

Representación ejemplar de la mecanización del trabajo, evocación de las reflexiones del Chaplin de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), Zaghera va a lo que va. Casi monosilábico, una de las frases amuleto del señor Lino es “vamos a lo que vamos”, como si con ello el mundo laboral no corriera riesgos. La presencia de Nin va a perturbar ese ecosistema. Audaz y reflexiva, *Almacenados* no gozó de la misma celebridad aún a pesar de estar en la misma plataforma. Con

discreción y paciencia, el confinamiento que Zaghera nos muestra es aquel que nos permite encontrar cierta paz en las rutinas. Se extraña no lo que ya no se puede hacer sino lo que siempre ha estado ahí.

Tres

Roland Barthes afirmó —citando de memoria— que el síntoma de su época era el aburrimiento. La nuestra padecería de aislamiento. Aún antes de la cuarentena, ya existía una tendencia a la reclusión. Teléfonos celulares, redes sociales, pantallas e imágenes, empujaban y sostenían ya una relación cada vez más aislacionista. La pregunta revive: ¿qué perdimos en la cuarentena? Y si es así. ¿en dónde comenzó o cuándo comenzará el duelo? “La cuarentena no es un encierro. El encierro no es aislamiento. El aislamiento no es estar solo. Estar solo no es estar.” (Lutereau, 2020).

Hay un cine que nos permite pensar qué quiere decir “estar” y también qué es un encierro. En 1957, Sidney Lumet debutó en la realización de cine con el largometraje *Doce hombres en pugna* (*12 Angry Men*). Rodada íntegramente en una sala de deliberación, el encierro del que habla es el de la masculinidad.

Doce hombres, que pertenecen a un jurado, deben recluirse a deliberar la culpabilidad o

inocencia de un hombre acusado de homicidio. En el inicio todo parece unánime: once de los doce lo declaran culpable. El número ocho, porque todos poseen números como nombres propios, duda y logra que los demás también lo hagan. La duda insertada hace que afloren otros temas y, por el encierro, la soledad. Doce hombres solos, sería una interesante transliteración. Lumet nos muestra con brillante lucidez cómo la masculinidad es vivida. Sin intenciones dogmáticas, su escenario en aislamiento evidencia los rasgos característicos del estereotipo de masculinidad. Primero, la razón (o la presunción de tenerla). Razón como medida pero también como verdad mal leída. Todos los hombres en algún momento creen tener la razón. Y aunque a veces no tienen argumentos o estos resulten endeble, osan sostenerse en ese lugar de verdad y potestad. Al creerse medida, en algún punto se trata solo de ellos y eso les legitima para enjuiciar. El número ocho cuestionará esta situación.

Segundo, la potencia. Muchos hombres tienen la certeza de que “pueden”. Lo más insoportable es saberse impotente y, por ello, la duración argumental, que también es coital, se enmarcan en la fantasía. Hablan mucho porque en el acto no duran: potencia metonímica. El edificio de lo masculino está sostenido sobre la falaz creencia de que un hombre es fuerte y puede porque debe.

Las luchas argumentales se convierten en luchas físicas. Todo se trata de ser lo que no se tiene.

Tercero, sordera. En la disputa por el poder se deja de escuchar. No solo eso, también se elude sentir. Sentir emociones es un acto de escucha. Lo que los hombres no hacen es escucharse, como tampoco escuchan a sus pares. En la lucha por prestigio, solo hay lugar para la acción. Escuchar ha sido pensado como un acto pasivo y eso también es insoportable, al tiempo que es una de las paradojas de lo masculino: el pavor a la quietud desde el sofá. No escuchar hace que los hombres eludan sus errores, olviden sus vidas y emitan juicios a partir de sus propios fantasmas. Lo que el encierro les regresa son sus propias voces. Uno de los hombres más aguerridos, más violentos y más seguro de sí mismo llora hacia el final de la película. Se escuchó.

Cuarto, la soledad. Uno de los rasgos más dañinos en la construcción de la masculinidad es la soledad como efecto. El número ocho se descubre también solo y en falta. El extravío que Lumet nos muestra es que esa soledad coloca a los hombres en un estado de incertidumbre: no saber dónde se está.

Razón, potencia, sordera y soledad son, de igual manera, los estados por los que Lawrence, en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), transita. Hay dos elementos fascinantes en el filme de Lean que, a casi seis



LAS AMARGAS LÁGRIMAS DE PETRA VON KANT (FASSBINDER, 1972)

décadas de distancia, son ejemplares. Como hiciera Lumet, es un filme narrado solo con personajes masculinos. En el tumulto de extras y personajes con los que Lawrence convive y a los que se enfrenta, todos son varones. Además, Lawrence muere de manera simple y torpe, sin ninguna épica.

La masculinidad es eso: vivir con la adrenalina a tope, cazándola, solo para morir o sentir una muerte. La cuarentena visibiliza una masculinidad que es preciso derrocar. Como ha mencionado Graciela Speranza: no solo cambiar el mundo sino también el tiempo y nuestra relación con él, en donde haya una masculinidad sin épica y que sepa callar, que escuche, que no

puede *todo* porque, ya nos lo mostró el COVID-19, *todo* no hay.

Cuatro

He aquí otro rasgo inquietante de la cuarentena: la violencia inusitada. Que los feminicidios hayan aumentado y las denuncias telefónicas se hayan desbordado, indica que el espacio doméstico es aún el epicentro de las violencias machistas.

La pandemia nos ha reiterado la imagen brutal del asesinato en espacios íntimos. En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) su director, Rainer Werner Fassbinder, sitúo a sus personajes en las antípodas de Lumet y Lean. Filmada en una sola locación, Fassbinder filma solo a un grupo de mujeres, pero se centra en dos: la homónima Petra von Kant y su asistente Karin. El uso del espacio y la puesta en escena son abrumadores. Cada plano crea una opresión visual que transmuta en opresión corporal. Karin es un personaje silente pues, aunque no es muda, nunca dice palabra. Petra, en cambio, siempre está hablando y culpando a su asistente por el desprecio que su amante le dedica. Petra anhela a alguien que no está, e ignora a su par, a Karin que siempre está ahí. Petra cree estar sola, empero Karin la acompaña, la escucha, le brinda un hombro para sus amargas lágrimas. El encierro de Petra es el de la insatisfacción.

Las escenas más lastimeras que von Kant tiene son aquellas en donde implora amor, ruega que la quieran y Karin solo la mira, la atiende, le dedica tiempo. El encierro de Petra von Kant es pasional. La pasión como inmovilidad.

Alcibíades sufre en *El banquete* —uno de los célebres diálogos de Platón— porque Sócrates no le hace caso. Alcibíades queda prendado por lo imposible. El gesto de rechazo es de naturaleza inconsciente. Sócrates, como filósofo, es un amante, amante del saber. Responder al cortejo de Alcibíades le convertiría en un amado, lo descolocaría. Sócrates rechaza porque no tiene con qué responder. Alcibíades, como Jesús al ser crucificado o Petra von Kant con un vaso de alcohol en la mano, es un ser pasional: no puede meter las manos. Su encierro es goce que encamina hacia la muerte.

Hacia el final de *Las lágrimas de Petra von Kant*, Karin decide irse. Petra cree estar sola pero la realidad —ese final en donde las luces se apagan y Karin sale del cuadro, que es la habitación y la vida compartida— le revela que ahora sí ha perdido. Incluso más: “lo principal de la experiencia de un duelo no es volver a amar, sino hacerlo de otra forma” (Lutereau). Toda relación tiene una lógica interna y esta nunca será común.

Respira (Respire, Mélanie Laurent, 2014), es otro ejemplo clave para atisbar qué es lo que sucede en la lógica amorosa a partir de la privación o el encierro pasional. Charlie atestigua cómo su padre y su madre inician el proceso de divorcio. Agobiada, asiste a la escuela con pesar e incertidumbre. Sarah, recién llegada, se acercará a Charlie para recibir apuntes y orientación. Los pasos y las palabras que Sarah usa para entablar una relación con Charlie son ambiguos. Sarah se muestra abierta y honesta para después recluirse y hostigar. En un vaivén cada vez más perturbador, Sarah traiciona la confianza de Charlie para ser bien vista por otras de sus compañeras de clase. Avergonzada, Charlie se va recluso sobre sí misma. Sarah le hace soportar la responsabilidad de la relación. Lo que pareció ser una liberación y un escape, se convierte en un encierro. Presa de su pasión por Sarah, Charlie deambula.

Lo que Laurent logra con dolorosa eficacia es transmitir el sentimiento de opresión y asfixia que padece Charlie. Además de tener asma, la incertidumbre y la reclusión a la que la manipulación afectiva de Sarah la empuja, coarta el aliento e inmoviliza. La cámara de Laurent es correlativa a lo anterior. Filmada en su mayoría con cámara en mano, el último plano muestra el desbordamiento de Charlie.

De las pasiones no se sale inmune. Como un virus, la pasión siempre es potencia de la muerte. Insufla vida pero también puede condenar. Las pasiones, como nos muestran Fassbinder y Laurent, pueden ordenarse. Para desear, que es lo mismo que vivir, hay que aceptar perder. Karin y Charlie lograron escapar, aunque no con el mismo final. La violencia generalizada es otro virus.

Cinco

El problema de escribir, mostró Gilles Deleuze, no es separable del problema de ver y oír. Hay en la escritura una puesta en acto de una lengua dentro de otra. Lo que el confinamiento descolocó es también la posibilidad de los sentidos. Para crear no solo hace falta tiempo, sino también cuerpo. Para que haya cuerpo hay que poder sentir y oír. El tiempo, como recuerda Deleuze, se ha salido de los goznes. Esa salida del tiempo es una prisión para el cuerpo. La incertidumbre consume. Como sucede con los personajes de Petra von Kant o en Charlie.

La cineasta Céline Sciamma articula otra lógica en la vida interior de las palabras y del amor en la película *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019). En ella se describen dos historias: una de amor y otra de la pintura. El devenir de la pintura se puede seguir a

través del trazo. El del amor, a partir de su multiplicidad de destinos.

Sciamma plasma el encierro en dos finas y escabrosas metáforas. Marianne es una pintora fantasma que trabaja por encargo. Sin poder firmar sus cuadros a nombre propio, pinta desde las sombras. Su prisión es la invisibilidad. Entonces su vida se enlaza al de otra mujer, Héloïse, quien debe cumplir con su papel en el intercambio social: casarse por conveniencia. Su prisión es el matrimonio obligatorio y la correlativa expropiación subjetiva. Marianne recibe el encargo de retratar a Héloïse sin que ésta se dé cuenta y, para ello, tendrá poco más de cinco semanas. Comparten casa y alimentos. Ambas saben que es una relación con final anticipado. Se enamoran, se desean, viven en comunión por un tiempo. Confinadas por una demanda creativa, se liberan gracias a su deseo. El amor y el deseo aquí se corresponden en finita libertad, o en una de sus posibilidades. En cada plano, Sciamma hace una pintura. Sciamma escribe con luz la liberación y, ahí donde apareció el fuego, deviene el destello. Todas las velas, las fogatas o las representaciones del fuego transmutan en más luz. La intención de Sciamma es mostrarnos cómo el deseo es un instante. Cómo el erotismo es paciencia. Y, más radical, cómo la liberación nunca vendrá de fuera. La primera prisión es interna. Dice Deleuze: “existen una pintura y música propias de las palabras.

Vemos y oímos a través de palabras (...) La literatura es una salud”. Venido del futuro, el cine es una salvación.

@JJFloresHdz

Nuevo San Juan, San Juan del Río, Querétaro.
Veinticinco de junio de dos mil veinte.

Referencias bibliográficas

Bruner , Jerome; Watson, Rita. *El habla del niño: aprendiendo a usar el lenguaje (1986)*. Barcelona [etc. : Paidós, 1986

Deleuze, Gilles. (1993) *Crítica y clínica*. Anagrama, España, 2016.

Lutereau, Luciano. *Lo que perdimos en la cuarentena* en Cheek, revista digital. Marzo, 2020. <https://cheek.com.ar/lo-que-perdimos-en-la-cuarentena/>

Speranza, Graciela. (2017) *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama, España. 🐦

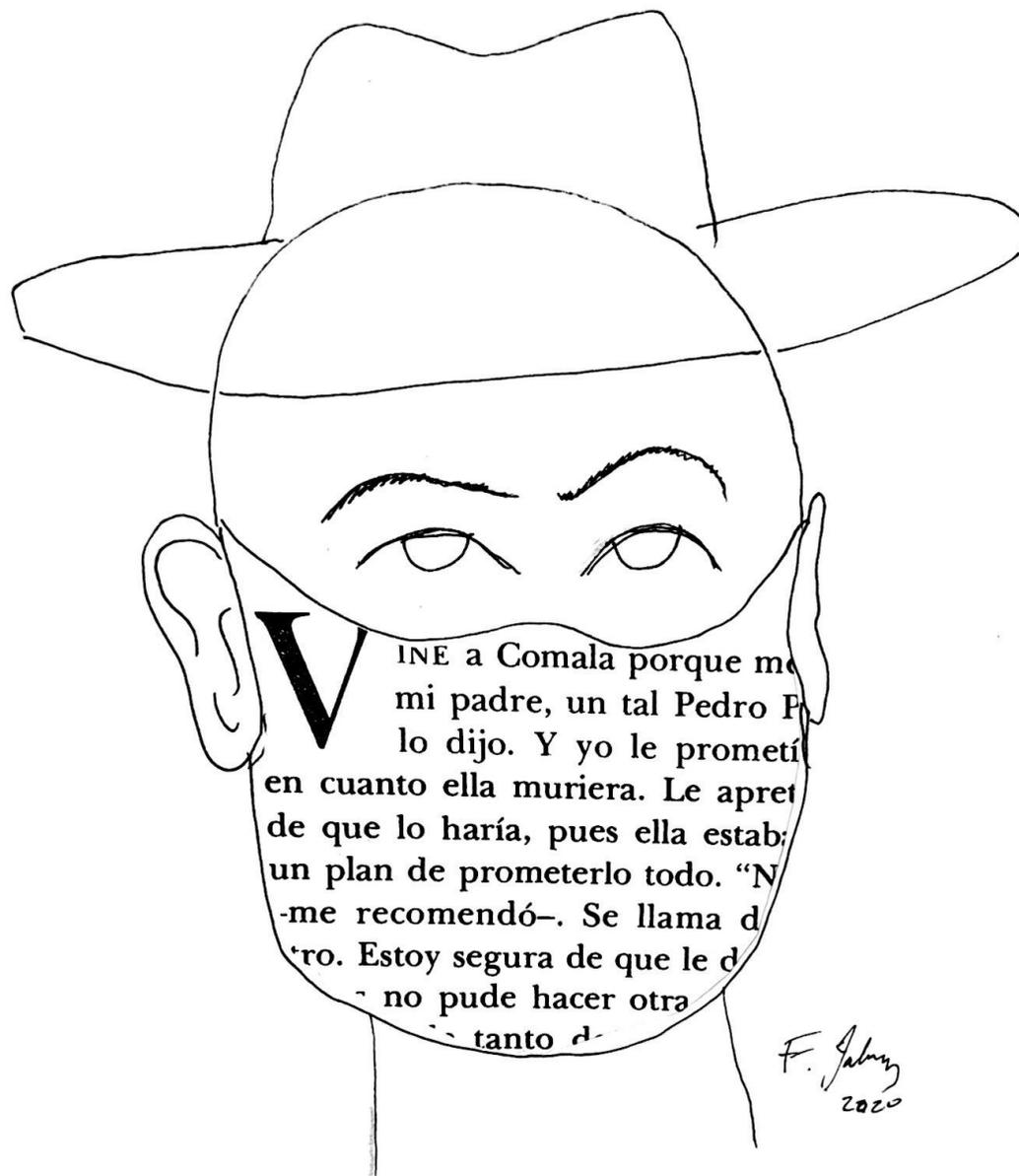


ILUSTRACIÓN DE FERNÁN GALÍNDEZ

LA CAVERNA

HUGO LARA

Para Lía Rueda

PERSONAJES:

GENOVEVA, la pintora anciana.

ROSA, la samaritana embarazada.

BENITO, el marido de Rosa.

RASVA, el gato.

ESCENARIO

Casa de Genoveva en el campo. Es el estudio de una pintora, en medio de la nada. Es lo que queda de lo que alguna vez fue una comuna. Hay libros, pinturas, un caballete, una mesa con sus sillas, un sofá, un catre, una cocineta con sus enseres. En un extremo, hay una puerta y cerca una ventana que da a un florido arbusto. Se ve algo desordenado el lugar.

I

En su casa, la vieja Genoveva, pintora achacosa y algo hipocondriaca, abre la puerta. Antes de hacerlo se cubre con todo lo que puede, de pies a cabeza, con una mascareta y guantes. Recibe en su casa a Rosa y a su esposo Benito, ambos cercanos a los cuarentas, quienes llegan vestidos con tantas protecciones que parecen astronautas. Ella lleva un uniforme de enfermera. Traen consigo un costal con víveres y artículos diversos. Una vez que cierran la puerta, todos comienzan a quitarse las protecciones, que van dejando en un cubo cerca de la puerta. Se limpian con desinfectante y gel. Tienen un protocolo y los dos visitantes procuran guardar distancia de Genoveva. Benito y Rosa saludan, algo sofocados.

GENOVEVA: Tenía miedo por ustedes, ya pasaron muchos días.

BENITO: Catorce, doña Geno, pero aquí estamos, sanos y salvos. El viaje desde la ciudad es cada vez más complicado. Su casa está muy lejos de todo.

GENOVEVA: Por eso nos gustaba cuando nos venimos a vivir acá. Yo y los demás. Solos aquí con nuestro huerto, sin gente alrededor. Me pregunto si habrán sobrevivido a la epidemia.

ROSA: ¿Usted cómo ha estado, Geno? ¿Cómo se ha sentido estos días?

GENOVEVA: Los achaques no me dejan en paz. Los huesos me duelen. Todo el cuerpo. Necesito mis medicinas. ¿Las consiguieron?

Benito saca unas medicinas del costal. Todo lo pone sobre la mesa.

BENITO: Es lo mejor que conseguimos. Están caducas, pero por poco tiempo, doña Geno.

Genoveva se acerca a husmear. Lleva consigo un spray desinfectante que rocía sobre el costal y los objetos. Extrae las medicinas y unas latas. Es alimento para perros.

GENOVEVA: Más alimento para perros...

BENITO: Pero éstas son premium. De pollo, cordero y carne, hay hasta pato y salmón. Saben mejor.

GENOVEVA: En realidad no saben tan mal. A ver ésta: “carne y frutos del bosque”. La de salmón la probaremos en una ocasión para celebrar.

BENITO: También le trajimos algo especial: sus botellas de brandy.

GENOVEVA: Aleluya. Cuando se acabe el alcohol se habrá acabado la humanidad, eso sí se los puedo asegurar. Pero acomódense, coman algo.

Genoveva abre el brandy y sirve tragos para todos. Destapa la lata y sirve tres porciones en platos diferentes, uno para cada uno de ellos. Cada uno toma el suyo y come.

GENOVEVA: ¿Qué ha pasado en la ciudad?

ROSA: Nada bueno, doña Geno. Todo ha empeorado. No se ha nombrado todavía un nuevo Papa porque muchos cardenales fallecieron. Seguimos sin presidente y no hay gobierno. La rapiña y la violencia se ha apoderado de las calles. Cada vez hay más bandas de “Inmunes” que se dedican a robar. Y no hay muchas esperanzas de que se encuentre una vacuna pronto.

BENITO: Es una suerte que esté aislada en el campo, doña Geno. Aquí se encuentra a salvo, a pesar de

todas las limitaciones: sin luz, sin teléfono ni internet.

GENOVEVA: ¿Acabará esto alguna vez? ¿Cuántos días ya van de la cuarentena? Ya perdí la cuenta.

BENITO: 1065.

GENOVEVA: 1065... ¿Tantos ya?

ROSA: Casi tres años, doña Geno. Pero es una fortuna que se encuentre a salvo, en su casa. Hay mucha gente que quisiera estar en su lugar.

GENOVEVA: No tengo palabras para agradecerles, que arriesguen su vida. He estado pensando y quiero decirles que deberían de quedarse a vivir conmigo. A mí me queda poco tiempo como sea, con o sin el famoso virus. Y ustedes se pueden acomodar aquí, en un lugar seguro. Tal vez tener un bebé, todavía pueden.

ROSA: No lo vea así, usted está fuerte todavía, doña Geno. Hay que tener esperanza. Las cosas van a mejorar un día.

GENOVEVA: Ya no tengo esperanzas de nada. Estar encerrada aquí no tiene ningún valor para mí. Hasta se me han quitado las ganas de pintar. Antes amaba pintar, amaba sentir los colores, la luz, las texturas. Hay tantas cosas que amaba: caminar por el campo, sostener una conversación, reír, cantar, bailar. Extraño todo eso.

Benito y Rosa se conmueven.

ROSA: Pero usted puede seguir creando, doña Geno, es un talento especial que Dios le dio. Y aquí estamos nosotros, para cuidarla. Puede seguir creando, podría hacer algo para nosotros.

GENOVEVA: Gracias, Rosa. Tu belleza como persona me da esperanza. Tengo que decirles que algo más me despertó un poco de ilusión estos días.

Genoveva camina hacia su caballete y les enseña un dibujo que está haciendo. Es un gato.

GENOVEVA: Es Rasva, me visita de vez en cuando. Le he dado un poco de mi comida y él me lo agradece con sus ronroneos y sus caricias.

ROSA: ¿Y dónde está?

GENOVEVA: Resulta que la última vez que Rasva vino a mi casa le puse el talismán de mi abuela. Quería retratarlo con él y en un descuido el gato salió por la ventana y se lo llevó. Es un talismán de plata que adoro. Ojalá regrese.

BENITO: No se haga mucha ilusión porque alguien se puede comer al gato, con la hambruna que se ha desatado. Los gatos son codiciados, porque ya despellejados parecen conejos. Y en China más.

Rosa le da un codazo por su comentario.

ROSA: Ay, doña Geno. Usted debe distraerse, hacer otras cosas, no estar todo el tiempo solo pensando cosas malas. Y mejor no se acerque más a ese animal si regresa, no lo deje entrar porque puede portar el virus.

GENOVEVA: Pero ya se sabía que ellos no son portadores, no pueden serlo.

ROSA: Pero mejor no se arriesgue. Pinte otra cosa. Las flores que tiene frente a su ventana, por ejemplo.

GENOVEVA: Ya he pintado mucho a mis adelfas. Tan hermosas y peligrosas. Unos soldados de Napoléon murieron envenenados al comerse un carnero que sazonaron con sus ramas pensando que era laurel ¿conocen esa historia?

Genoveva camina hacia la ventana y arranca unas hermosas flores que lleva al interior y coloca en un florero.

GENOVEVA: ¿Qué te parece si mejor te pinto a ti? Podrías posar para mí.

ROSA: Ay, no sé.

GENOVEVA: Ándale, ponte allí. Tú también, Benito. Ponte junto a ella. Bebamos más brandy.

Benito y Rosa obedecen sonrientes. Genoveva los contempla, para decidir su trazo.

GENOVEVA: A ver, muévanse un poco. Pongan las flores entre los dos. Benito, tú mejor a la izquierda. Y Rosa, tú sentada. Pero quítate el uniforme, mujer.

ROSA: No traigo otro cambio, doña Geno.

GENOVEVA: ¿No tienes nada de ropa aquí? ¿Con tantos años que llevas cuidándome?.

Genoveva se acomoda ante su caballete, donde ha puesto un lienzo y comienza a hacer trazos.

GENOVEVA: Hacen una hermosa pareja. Con un bebé serían una bella familia. Es una pena que les haya tocado vivir esta negra época. Ahora que te veo bien, tu forma de la cara, me recuerdas a una jovencita, era casi una niña que trabajó aquí, en el huerto, hace muchos años. Era muy alegre, muy simpática y muy lista. Todos la queríamos. Le enseñamos muchas cosas. En las tardes le dábamos clases de literatura y de matemáticas. Y ella nos ayudaba además a limpiar y ordenar la casa. Un día desapareció y se llevó consigo el dinero que teníamos guardado. A uno de los muchachos le robó un enorme medallón que llevaba siempre colgando en el pecho. Estaba tan pacheco que ni cuenta se dio cuando se lo quitó. ¿Cómo se llamaba esa niña?

ROSA: Hay mucha gente desagradecida, doña Geno. Pero no creo que sea buena idea tener un bebé.

BENITO: Tal vez sí sea buena idea.

GENOVEVA: Seguir vivos. Es en lo único que creíamos cuando eramos jóvenes. Queríamos cambiar el mundo entonces. Y decíamos cosas como “la imaginación al poder”, “seamos realistas, pidamos lo imposible”, “prohibido prohibir”... y no sé cuántas cosas más. El mundo que queríamos construir era una utopía hermosa. Allí cabíamos todos. Todos esos ideales terminaron convirtiéndose en publicidad de marcas de jeans o de Coca-Cola, en el mejor de los casos. ¿En qué pensábamos creyendo que los héroes del mundo eran los futbolistas? ¿Por qué creímos que teníamos que vivir como Paris Hilton o Ivana Trump? Por eso no me arrepiento de no haber tenido hijos ¿Quién iba a decir que entonces vivíamos en un paraíso, comparado con esto? De niña solía jugar en la calle. Iba al establo con mis hermanas a comprar leche. La ciudad estaba llena de establos y ahora están llenas de Starbucks, todos cerrados, pero hay uno en cada esquina. Las vacas pastaban en los campos que había por todos lados.

*Genoveva parece ensimismarse en sus recuerdos.
Rosa se conmueve.*

ROSA: Doña Geno, me gustaría abrazarla. La quiero como a una madre.

GENOVEVA: Dame un abrazo, por favor. Lo necesito. No me importa correr el riesgo.

BENITO: Pero...

ROSA: Estará bien. No hay ningún riesgo, en realidad el riesgo es para Geno, que es la que ha estado aislada estos meses.

Benito accede. Rosa se acerca a Genoveva y la abraza con dulzura. Las dos se funden por varios segundos. Genoveva llora.

GENOVEVA: Seamos optimistas, pensemos en que va a salir el sol muy pronto. ¿Recuerdan esa canción?: “Here comes the sun”.

ROSA: Va a salir el sol, my pronto, verá.

GENOVEVA: Quisiera que esto acabe ya. O quisiera morir.

ROSA: No diga eso, doña Geno. Debe ser fuerte, mientras nosotros estemos bien, cuidaremos de usted, no debe preocuparse. Nos vendremos a vivir a su casa si es necesario.

GENOVEVA: Es una suerte que los tenga.

BENITO: Y nosotros la encontramos también cuándo más la necesitábamos.

ROSA: Sí, doña Geno.

GENOVEVA: Quédense conmigo para siempre, o más bien hasta que muera, ya no falta mucho, lo sé. Entre los tres podremos volver a cultivar el huerto, no necesitaremos más.

ROSA: Sí, doña Geno. Nos quedaremos aquí contigo. ¿Verdad, Benito? Tendremos que ir por nuestras cosas.

BENITO: ¿Por qué no lo pensamos un poco?

ROSA: Aquí vamos a estar mejor. Allá en la ciudad ya no tenemos nada.

BENITO: Hablemos en el camino, ya va a oscurecer y hay que regresar a la ciudad, tenemos que evitar los peligros de la noche.

Los esposos comienzan a vestirse nuevamente, con su ropaje de seguridad. Genoveva saca un anillo de esmeralda. Se lo da a Rosa.

GENOVEVA: Es el anillo de mi abuela. Es una esmeralda. Es lo último de valor que me queda. Eso y el talismán de plata que se llevó el gato.

ROSA: No es necesario, doña Geno.

GENOVEVA: Llévenselo por favor. Lo van a necesitar para conseguir alimentos y medicinas.

Rosa intercambia miradas con Benito y toma el anillo.

ROSA: Regresaremos en unos días, ya no debe preocuparse, nosotros la cuidaremos.

Rosa y Geno se abrazan emocionadas.

II

En su casa, Genoveva termina de hacer unos trazos al retrato de Rosa y Benito que tiene en el caballete y, agotada, se echa en el sofá. Bebe una copa de brandy. Está algo borrachilla y nunca deja la copa.

GENOVEVA: Espero acabar antes de que regresen. Les daré la sorpresa. Algo agradable en medio de este horror.

Escucha unos maullidos en su puerta. Genoveva se acerca a la puerta, para escuchar mejor, sin abrir.

GENOVEVA: ¡Rasva! ¡Regresaste, gato convenenciero! Pero ya no te puedo dejar entrar, me lo prohibieron.

El gato sigue maullando. Genoveva se conmueve.

GENOVEVA: Está bien, tú ganas. Tengo un corazón de pollo, ya no llores. Te dejaré pasar por última vez, pillo.

Genoveva le abre la puerta al animal. Lo rocía con desinfectante, a pesar de la resistencia del gato, que se zafa de sus manos. Genoveva se acerca al animal otra vez.

GENOVEVA: Bicho travieso. ¿Dónde estuviste todos estos días?

Genoveva recuerda el talismán y descubre que Rasva no lo lleva más consigo, sino un cordón de mecate corriente, con un mensaje atado a él.

GENOVEVA: ¿Dónde dejaste mi talismán? ¿Y qué traes en el cuello?

Lo desdobla, se acomoda los lentes y comienza a leer.

GENOVEVA: “Mucho gusto, extraño o extraña. Sospechamos que Boris (así se llama este gato) te visita con frecuencia, porque se ausenta algunos días de casa y la última vez encontramos un hermoso collar en su cuello. ¿Quién eres? Saludos, JA”.

Genoveva no cabe de la impresión. Relee la carta y da buenos tragos de su brandy.

GENOVEVA: ¿Así que también te llamas Boris, embustero? ¡Qué sorpresa! Dicen que los gatos tienen siete vidas y tres nombres. ¿Me vas a decir cuál es el otro? ¿Y quién será este JA? Debe ser un José Antonio, ¿no? ¿O es una mujer? ¿Jimena Ana acaso? ¿Pero por qué escribe en plural?: “Sospechamos”, “encontramos”. Debe estar con alguien más. Tal vez son J y A, José y Ana; Juan y Aurora, Julia y Abelardo. Su esposo. Su pareja. Su familia. O su cómplice. Esto es un gran descubrimiento. Y tienen mi talismán de plata. Hay que contestarles, Rasva. Rápido.

Genoveva busca lápiz y papel y se sienta a escribir en la mesa. Se sirve un poco más de brandy.

GENOVEVA: “Querido o querida JA. ¿O debo decir “queridos”? Me hace mucha ilusión tener contacto con alguien más, pues durante esta eterna epidemia he estado encerrada casi sin contacto con nadie. Aquí en mi casa, Boris para ustedes se llama Rasva para mí, es mi mejor amigo en este encierro y he estado incluso dibujando un retrato de él, con el talismán que se llevó.¿Podrían regresármelo, por favor?. Con emoción, Genoveva”. No, no, no... mejor “Con cariños, G.” Sí, mejor, que no sepan mi nombre,

todavía no sé si sea gente de confiar. ¿Es gente buena, Rasva?

Genoveva dobla el papel.

GENOVEVA: Debes tener hambre, ¿verdad, canijo?

Genoveva abre una lata para darle al gato. Le sirve una porción y sume una cuchara para comer ella también.

GENOVEVA: Estuvieron aquí Rosa y Benito ¿y sabes qué? Se vendrán a vivir conmigo. No los conoces pero son unas personas maravillosas, lo único bueno que queda de la humanidad. Se han portado tan bien conmigo, me han cuidado todo este tiempo. Y tú en cambio, gato, te vas y me dejas sola. Pero tal vez, si te portas bien, te puedes quedar con nosotros.

Genoveva saca un álbum de fotografías para mostrarle al gato. (Las fotografías serán proyectadas para que el público las pueda observar: son imágenes de jóvenes hippies, que se supone representan a Genoveva y sus amigos en sus años de juventud).

GENOVEVA: Mira, Rasva. Nos vinimos para acá cuando éramos unos muchachos, éramos unos idealistas. No sabíamos nada, no trabajábamos, ni sabíamos

hacer nada, pero tampoco necesitábamos el dinero. No hacía falta. Escribimos poemas a las moscas, como los grandes poetas lo han hecho: *en el principio fue la mosca*. Hacíamos trueques con los vecinos. Por un tiempo todo marchó bien. Pero algunos se cansaron y prefirieron regresar a la ciudad, para conseguirse un empleo de Godínez. Luis era uno de ellos. Otras amigas tuvieron hijos y fue el pretexto para irse. Recuerdo que María le puso nombres chistosos a sus hijos: Lluvia, Piedra del Camino, Adelfa, Piel Suave.. Estaba muy pacheca cuando le puso así al último. ¡Imagínate, Rasva! ¡Piel Suave!. Cuando se fueron a la ciudad, cómo habrán jodido a ese pobre niño: “¡Piel Suave Ramírez! ¡Al pizarrón!”

Genoveva ríe y luego continúa con el repaso de las fotos.

GENOVEVA: Mira, Rasva... éste es Camilo, fue mi compañero, mi pareja. Pensé que nos haríamos viejos juntos, pero él también se cansó. Un día se fue a la ciudad por provisiones y ya no volvió. Me mandó un mensaje: “Nunca te olvidaré. Gracias por todo”. Que poca madre. No tuvo la cara de venir a despedirse. Como la niña que trabajó con nosotros. ¡Ya me acordé! ¡Se llamaba Rocío! Mira Rasva, ésta soy yo cuando tenía como 25, con el talismán de mi abuela.

El gato se aleja desinteresado. Genoveva recupera la atención en el mensaje que escribió.

GENOVEVA: *Vas a tener que irte pronto esta vez, Rasva.*

La ata al cordón del gato. Camina hacia la ventana y deja que el gato salga por allí.

GENOVEVA: *Espero que regreses cuanto antes. Ve, Rasva. Ve y recupera mi talismán.*

III

Han pasado unos días. Genoveva duerme en el catre, con la botella de brandy en la mano. El sonido de un helicóptero que pasa y se aleja se escucha afuera. Genoveva despierta. Se pone de pie y se asoma a la ventana.

Genoveva descubre a Rasva que ronda por fuera. Se escuchan sus maullidos.

GENOVEVA: *¡Rasva! ¡Regresaste ya!*

Genoveva corre a la puerta, se pone sus protecciones y hace entrar al gato. Nota que trae algo atado en el cuello.

GENOVEVA: ¿Trajiste mi talismán?

Genoveva encuentra un mensaje y lo desdobra. Se sirve una generosa copa de brandy. Le da lástima el gato y abre otra lata, para compartirle.

GENOVEVA: Está bien, te lo has ganado. Ahora veamos lo que dice el mensaje: “Querida G. El talismán lo tenemos nosotros a salvo porque temíamos que lo perdiera Boris en la calle o alguien se lo quisiera arrebatar. ¿A qué se refiere con que ha estado encerrada todo este tiempo? La epidemia acabó hace varios meses. ¿Dónde se encuentra? Saludos, JA.

Genoveva enmudece, vuelve a leer. Le da un buen trago al brandy.

GENOVEVA: “La epidemia acabó hace varios meses” ¿Por qué dice eso el mensaje? Rosa y Benito no podrían haberme mentido ¿para qué? Les he dado todo lo que tenía. JA debe ser alguien que quiere aprovecharse de mí, quiere asustarme, tal vez han seguido al gato.

Genoveva camina hacia la ventana intentando descubrir algo afuera. Bebe más. Regresa a la mesa y escribe su respuesta.

GENOVEVA: “JA no quiero saber más de ustedes, quien quiera que sean, solo pretenden engañarme, ya me di cuenta. No estoy sola, hay dos personas que me cuidan. Si tienen corazón, solo quiero que me devuelvan mi talismán. Envíenla con mi Rasva, con su Boris o como quieran llamarle. Que Dios los perdone en esta pandemia del fin del mundo. G.”.

Genoveva se levanta de la mesa y se asoma de nuevo por la ventana tratando de ver algo sospechoso. Ata el mensaje al cordón del gato, al que deja ir.

IV

Han pasado más días. Genoveva despierta en su sillón. La botella de brandy ya está casi vacía. Escucha un ruido en la puerta. Es Rasva, a quien deja entrar después de todo el protocolo de seguridad.

GENOVEVA: Otra vez tú, gato vagabundo.

Genoveva se agacha para mirar lo que trae atado al cuello, otro mensaje.

GENOVEVA: Otro mensaje ¿y mi talismán? ¿Dónde están mis lentes?

De pronto, a Genoveva le parece escuchar ruidos afuera de su casa.

GENOVEVA: ¿Has venido solo? ¿Qué es ese ruido?
¿Acaso trajiste a alguien, Rasva?

Genoveva toma un cuchillo de cocina y grita hacia fuera, desde la ventana:

GENOVEVA: ¿Quién anda allí? ¡Aléjense! ¡Estoy armada!

Genoveva trata de escuchar a través de la ventana, pero ahora todo es silencio. Se sirve otro trago de brandy y lo prueba.

GENOVEVA: Ya no puedo confiar en ti, Rasva. No has traído mi talismán. Estoy segura que me traicionaste ¿verdad? ¿Has traído a los bandidos? No me vas a engañar, tú a mí no me vas a engañar... Pero yo a ti sí.

Genoveva abre la lata de salmón a las hierbas finas, que sirve en un plato para el gato.

GENOVEVA: Ven a comer, Rasva. Es salmón. Te va a gustar mucho.

Genoveva toma la botella de desinfectante para echar un chorro sobre el plato pero titubea. Camina

hacia la ventana y arranca una rama de las adelfas. Lo machaca y lo mezcla en el plato.

GENOVEVA: Esto te sabrá mejor así. Ven, Rasva. Está delicioso.

El gato se acerca para probar la comida, pero Genoveva reacciona. Aleja al animal y tapa el alimento con otro plato.

GENOVEVA: ¿Qué estoy haciendo? ¿En qué me estoy convirtiendo? Soy lo mismo que lo que siempre he odiado. ¡Perdóname, Rasva!

Genoveva se echa a llorar desconsolada. Pone de nuevo la atención en el mensaje.

GENOVEVA: ¿Qué dicen esta vez los desalmados esos? Ayúdame, rasva, a buscar mis lentes.

Genoveva busca los lentes en varias partes de la casa hasta que los encuentra. Toma el mensaje para leerlo.

GENOVEVA: “G. Usted ha sido engañada. Huya de allí”.

Genoveva no tiene tiempo de reaccionar porque alguien llama a la puerta. Sobresaltada, busca el cuchillo para defenderse.

GENOVEVA: ¡Váyanse! ¡Déjenme en paz! ¡Quédense con el talismán!

Se escuchan las voces de Rosa y Benito desde afuera, llamándola.

ROSA: ¡Abra doña Geno! ¡Somos nosotros!

Genoveva parece tranquilizarse.

GENOVEVA: ¡Gracias a Dios!. ¡Voy!

Genoveva comienza a vestirse con su ropa de seguridad. Algo viene a su mente. Toma de nuevo el mensaje. Lo examina con cuidado.

GENOVEVA: ¿Y si JA dice la verdad? ¿Y si Rosa y Benito me han engañado todo este tiempo? No, no creo. No. A menos que quieran aprovecharse. Me han ido quitando todo.

Rosa y Benito insisten llamando a la puerta.

ROSA: ¡Doña Geno!

GENOVEVA: ¡Ya voy! ¡Esperen!

Con prisas, Genoveva toma un papel y lápiz y anota un nuevo mensaje que ata al collar del gato, al que hace salir por una ventana.

GENOVEVA: Lleva este mensaje, Rasva. Date prisa, mensajero.

Rosa y Benito insisten. Genoveva al fin les abre la puerta y entran cumpliendo con el protocolo de higiene. Traen consigo más bultos, con sus pertenencias.

GENOVEVA: ¿Cómo van las cosas en la ciudad?

ROSA: Mal. No parece que esto vaya a mejorar pronto.

BENITO: Esta vez fue más difícil llegar. Los caminos para acá están cerrados ya. El gobierno está tomando medidas más drásticas. Endureció el estado de sitio.

GENOVEVA: Pensé que ya no había gobierno, eso fue lo que dijiste la vez pasada.

BENITO: Ah, sí. Ya hay un nuevo gobierno, pero se ha instalado en medio del mar. Los ricos se están moviendo a las islas, aquellos pocos lugares del planeta donde se sabe que no hay virus. Nada es seguro en tierra firme.

ROSA: Ya, Benito. Deja de contar esas cosas que asustan a doña Geno.

Genoveva se encuentra silenciosa.

GENOVEVA: ¿Quieren tomar agua o algo?

Rosa la percibe extraña.

ROSA: Sí, doña Geno. ¿Se encuentra bien? La noto diferente.

GENOVEVA: Estoy bien, Rosa. Solo que pasaron algunas cosas extrañas.

Benito descubre en la mesa el brandy y el plato que sirvió para el gato.

BENITO: Ya casi se acaba el brandy, doña Geno, pero le trajimos más. ¿Y a poco se iba a comer el salmón sin nosotros?

Genoveva intenta disimular.

GENOVEVA: Claro que no. Es para ustedes.

Genoveva saca unos cubiertos de un cajón y los pone en la mesa.

ROSA: ¿De qué cosas extrañas me habla, doña Geno?

GENOVEVA: Hace unos días escuché pasar un helicóptero y eso me hizo pensar que tal vez las cosas ya hayan mejorado.

BENITO: Algunos pocos helicópteros y aviones siguen funcionando, la mayoría son de gente rica o de lo que queda del ejército y la policía.

Rosa encuentra en la mesa el último mensaje que llevó el gato. Lo lee.

ROSA: ¿Qué significa esto? ¿Quién escribió esto?

Genoveva se acerca a Rosa e intenta recuperar el mensaje, pero Rosa la esquiva.

GENOVEVA: No es nada, cosas que yo escribí. Dámelo.

ROSA: No, doña Geno. Díganos que está pasando. ¿Qué cosas extrañas pasaron estos días?

Benito toma el papel y lo lee también.

GENOVEVA: Se trata de Rasva, mi gato. También se llama Boris. ¿Recuerdan que les hablé de él?

BENITO: Sí, doña Geno. Y le dijimos que lo mejor es que ya no lo recibiera, podría estar contaminado.

ROSA: ¿Qué tiene el gato? ¿Qué hizo?

GENOVEVA: Rasva se llevó mi talismán. También les conté de eso. Regresó el otro día sin él, tenía un cordón en el cuello, pero traía un mensaje atado a él.

ROSA: ¿De quién? ¿Qué decía? Hay mucha gente peligrosa allá afuera, doña Geno.

GENOVEVA: El mensaje decía que la epidemia había terminado hace muchos meses.

Rosa y Benito intercambian miradas.

ROSA: ¿Y usted le creyó, doña Geno? ¿Le creyó más a la carta de un desconocido que a nosotros?

GENOVEVA: La verdad es que ya no sé qué pensar.

ROSA: Díganos, doña Geno. ¿Para qué le podríamos haber mentido? ¿Qué ganábamos con eso?

GENOVEVA: A lo mejor ustedes quieren adueñarse de mi casa.

BENITO: ¿Usted cree que si todo fuera mentira estaríamos comiendo alimento para gatos?

GENOVEVA: La gente es capaz de todo por ambición.

BENITO: Por favor, doña Geno. Si así fuera, podríamos haberla matado desde hace tiempo y nadie se hubiera enterado. Podríamos haberla enterrado en su jardín o dejarla que muriera de hambre.

ROSA: Cállate.

GENOVEVA: Sí me han tratado de matar, ahora me doy cuenta. Me han dado medicinas caducas, alimento para animales, me han dejado sin electricidad, sin comida por días, sólo con alcohol. Así es como me han querido matar, porque no se atreven a clavarme un cuchillo o molerme a palos, son unos cobardes.

BENITO: Está paranóica.

ROSA: Doña Geno, no puede ser que le crea a unos extraños, es gente que quiere hacerle daño, gente que usa a ciertos animales para llegar a refugios donde hay alimentos, donde hay cosas para saquear. Puede ser que ya sepan dónde vive. Doña Geno, nos puso en una situación de peligro a todos.

BENITO: ¿Qué hacemos ahora?

ROSA: Quizá sea mejor regresar a la ciudad. Y llevarnos a doña Geno con nosotros.

GENOVEVA: Ya es muy tarde porque envié un mensaje de auxilio con el gato, apenas lo dejé ir por la ventana.

Rosa y Benito intercambian miradas. Benito se asoma por la ventana y sale de la casa a toda prisa.

ROSA: Ay, doña Geno. Tenía que evitar el contacto con gente desconocida, son depredadores, gente que vive de la rapiña, que hace trampas y engaña.

Genoveva está confundida. Se escucha desde afuera un maullido. Genoveva se queda paralizada. Benito regresa, algo sofocado.

Genoveva comienza a llorar.

GENOVEVA: ¡No puedo creer que lo hayas matado!
¡Rasva, perdóname! ¡Si fueran gente buena no lo hubieran matado!

ROSA: Tranquilícese, doña Geno. La salvamos de correr algún riesgo con los “inmunes”. Iban a llegar acá siguiendo al gato, así lo hacen.

Genoveva se echa sobre su sofá, desconsolada.

GENOVEVA: Ya me acordé quién eres de verdad. Te llamas Rocío y trabajaste aquí antes, en el huerto. Te ganaste nuestra confianza y un día escapaste con nuestro dinero y no volviste más. Eres una ladrona y no has cambiado.

ROSA: No, doña Geno. Está alucinando. Debería de dejar de tomar. Benito, ayúdame a acostarla.

Benito intenta acercarse.

GENOVEVA: ¡No te acerques! ¡Ya me di cuenta que soy su prisionera! ¡Pero voy a salir de aquí!

Rosa y Benito la contemplan confundidos.

BENITO: Si es lo que quiere, doña Geno, salga de la casa, vea usted misma lo que queda del mundo, no se lo impediremos, pero corre el riesgo de morir.

ROSA: Cállate, Benito. Doña Geno no tiene que exponerse a eso.

GENOVEVA: ¡Quiero irme ya de aquí!

ROSA: Doña Geno, usted ya está grande, no puede salir. O déjeme acompañarla al menos.

Genoveva toma su bastón para salir de su casa y explorar el mundo.

GENOVEVA: Iré sola, Rosa, Rocío o como te llames.

Genoveva se dirige a la puerta. Se prepara para vestirse con todo el ropaje de seguridad pero desiste.

GENOVEVA: Esto ya no lo necesitaré.

Genoveva agarra la botella de brandy. Toma un trago para darse valor para salir. Sorpresivamente, Benito le asesta un golpe en la cabeza. La vieja se duele. Benito le da otro golpe y ella cae desvanecida. Rosa y Benito se miran.

ROSA: ¿Qué hiciste?

Rosa se inclina para tomarle el pulso.

ROSA: Sigue viva.

Benito regresa a la mesa y le da unos generosos bocados al plato de salmón.

BENITO: A la vieja ya se le van las cabras. De cualquier forma va a morir, allá afuera o aquí dentro.

AÑO COVID

ROSA: La hubieras dejado salir.

BENITO: No iba a llegar lejos.

ROSA: No sé cómo tienes hambre.

BENITO: Está bueno, Pruébalo. ¿Qué dice la etiqueta?

ROSA: A las hierbas finas.

BENITO: Al menos las hierbas sí parecen frescas.

Rosa se sienta en la mesa. Benito le acerca su tenedor. Ella come.

FIN





BOSQUE DE CHAPULTEPEC (FERNÁNDEZ BUSTAMANTE , 1955)

LA PANDEMIA Y EL RETORNO AL PASADO FÍLMICO*

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO

L Como de seguro le ha ocurrido a muchos de las y los integrantes de mi generación, a la edad de poco más de 65 años me ha tocado por primera vez tener que permanecer lo más encerrado posible, esto para tratar de sortear la pandemia de coronavirus que agobia a buena parte del mundo. Un enclaustramiento que a alguien como yo, un

auténtico “pata de perro”, ha resultado a momentos terrible, pese a ser de los privilegiados que no se ven obligados a salir a buscar sus formas de manutención.

Dedicado desde hace mucho de manera profesional a la enseñanza e investigación de la historia y sociología del cine, he aprovechado este periodo de confinamiento involuntario para avanzar en alguno de los trabajos pendientes, tema del que hablaré más adelante en la idea de que, sobre todo, resulte una novedad para los posibles interesados en el caso. Antes de ello, confieso abiertamente que para resarcir un poco (a veces un mucho) la adversa situación, he recurrido a las nuevas tecnologías en busca frecuente de buena parte de las películas que han ofrecido la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional, los dos principales archivos fílmicos del país. Y en tal sentido, la sección “Cine en línea” del primero de ellos me ha ido deparando muchas sorpresas, entre ellas el acceso directo a dos de los varios cortos documentales que Adolfo Fernández Bustamante escribió y filmó en pleno sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, es decir en el ascenso del así llamado “Milagro mexicano”: *Bosque de Chapultepec* (1955) y *Sinfonía de primavera* (1956). A manera de preámbulo de la parte medular del presente ensayo, abordemos primero estos casos, no sin antes referir algunos aspectos de la vida y obra de su realizador.

Nacido en Córdoba, Veracruz, en 1898, Fernández Bustamante estudió la carrera de leyes en la Universidad de Yucatán y se inició muy joven en el periodismo y la dramaturgia. Trasladado al igual que muchos integrantes de su generación a la capital del país en busca de nuevos y mejores horizontes, en 1918 colaboró en la realización de *Santa*, la primera versión fílmica de la novela homónima de Federico Gamboa realizada por Luis Gonzaga Peredo. Era la época en que un grupo de entusiastas hizo el primer ensayo para sentar las bases de una industria fílmica local.

En la década de los veinte del siglo pasado, Fernández Bustamante logra terminar sus estudios de Derecho y, durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, es nombrado Jefe de la Oficina de Espectáculos del gobierno de México Distrito Federal, hecho que seguramente le permitió conocer las primeras películas soviéticas estrenadas en nuestro país, incluidas *El crucero Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927), las obras maestras de Sergei M. Eisenstein, presentadas en el Imperial Cinema (22 de abril de 1927) y el Teatro Nacional (16 de junio de 1929), respectivamente. Al parecer, una vez que concluyó el ejercicio de ese puesto burocrático, el oriundo de Orizaba retornó al periodismo. Cuando Eisenstein llegó a nuestro país con el objeto de emprender su proyecto intitulado *¡Que viva México!*, Fernández Bustamante se acercó al genial cineasta y

en algún momento fue nombrado como el apoderado oficial de Upton Sinclair, el principal productor de la ambiciosa obra eisensteiniana. Mientras ejercía esa honrosa labor administrativa, publicó, entre el 11 de junio y el 16 de julio, una serie de artículos en *El Ilustrado*, suplemento de *El Universal*, textos que elogiaban la presencia en México del portentoso creador de *El crucero Potemkin*, pero en los que asimismo se hacían una serie de propuestas para que, siguiendo la huella que Eisenstein ya estaba dejando en la cultura nacional, pudiera perfilarse una peculiar forma de nacionalismo cinematográfico (“La cinematografía mexicana debe hacer, si quiere triunfar, arte mexicano; debe tener motivos nacionalistas que tenemos por cientos, escenarios naturales que abundan en nuestro país, artistas de fuerza racial distintos a los modelos bonitos de Hollywood, buenos para lucirse en un aparador de juguetería, pero no para hacer obra de arte fuerte y mexicano”).

No fue casual entonces, que en el digno corolario de aquellas notas, Fernández Bustamante apuntara: “Es forzoso que los directores mexicanos aprendan de Eisenstein este gran secreto: el de encontrar nuestras bellezas en nuestras cosas, no en los híbridos *quick lunch* americanos de comida químicamente pura, sin sabor a nada y sin característica alguna. Cube Bonifant, con el seudónimo de Luz Alba, ha comentado semanalmente las películas americanas

con harto buen criterio, ha ido demostrando palmo a palmo la mentira artística del cine americano, la ninguna importancia estética de la producción de Hollywood. No nos dejemos asustar por el espejismo insulso de la riqueza norteamericana. Olvidemos los Beverly Hills, las opulentas manifestaciones del rastacuerismo de Cecil B. de Mille, los argumentos imbéciles con *happy end* del pelicularismo gringo, y hagamos cine mexicano, cine con personalidad, con sexo, con relieve de arte. Sigamos a Sergio Eisenstein por el camino que nos ha señalado”.

Como sabe cualquiera que se haya aproximado al finalmente frustrado caso de *¡Que viva México!*, Eisenstein nunca pudo tener en sus manos los *rushes* filmados en diferentes zonas del país y, para recuperar al menos parte de la inversión, Upton Sinclair promovió la realización de varios medios y cortometrajes, comenzando por *Thunder over Mexico* (1933), lo que provocó un intenso debate en el medio fílmico internacional en el que, entre otros, participaron los mexicanos Adolfo Best Maugard y Agustín Aragón Leyva, asesores del artista soviético [1].

A pesar de la agitada controversia, la película se estrenó en el cine Regis de la Ciudad de México el 22 de octubre de 1935 (paradójicamente, el Hotel Regis fue el lugar en el que Eisenstein se había alojado a su arribo a la capital mexicana, obra arquitectónica que, por cierto, se muestra en el corto *La ciudad de*

México, de Juan García Rojas, realizado alrededor de 1955, otra de las piezas rescatadas por el archivo fílmico de la UNAM).

En la revista *Filmográfico* de aquel mismo mes, el periodista *Rasputín* dio a conocer las declaraciones que en torno al mismo asunto comentó Adolfo Fernández Bustamante. En lo que puede interpretarse como una abierta defensa en pro de los intereses del productor de la cinta, en una parte de esa entrevista Fernández Bustamante señaló que "[...] Best Maugard no conoce la película [*Thunder Over Mexico*]. Además, Best Maugard, que fue ayudante de Eisenstein al principio de la película, no supo cómo se acabó. Mire usted (y el licenciado Fernández Bustamante saca de un legajo en el que se lee 'Eisenstein' varios documentos que nos muestra), aquí está el convenio con la Secretaría de Gobernación, en el que no intervino Best; aquí está la sinopsis del argumento hecha por Eisenstein, personalmente, y aquí tiene usted una carta que desde Moscú me envió hace unos días el gran director ruso [...]". En aquella nota nada se dijo del contenido de la carta remitida por Eisenstein a Fernández Bustamante, misiva que al parecer fue extraída del archivo que preservaba los documentos de éste último, mismos que están o estaban en proceso de ser adquiridos por la Cineteca Nacional.

Luego de una sistemática y al parecer exitosa labor teatral, gracias a su nombramiento en 1937 como

supervisor de películas en el Departamento Central del Distrito Federal, Fernández Bustamente se integrará al entonces pujante medio cinematográfico nacional, primero como argumentista y guionista de alrededor de nueve filmes y luego ya como director de 19 largometrajes (de *Más allá del amor*, 1944, en la que llevó como camarógrafo a Gabriel Figueroa, a *Muertos de risa*, 1957, pasando por *La mulata de Córdoba*, 1945; *María la O*, 1947; *Paco el elegante*, 1951, y *A los cuatro vientos*, 1954, entre otros títulos tan ambiciosos como de resultados mediocres). De hecho, *Bosque de Chapultepec* y *Sinfonía de Primavera* fueron realizados en la última etapa de una trayectoria más bien apocada, aunque no exenta de momentos rescatables. Desglosemos, pues, finalmente, ambos textos fílmicos, no sin antes aclarar que muy seguramente se trató de filmes exhibidos previamente a las funciones conformadas por largometrajes nacionales y extranjeros.

Producido por José Elvira y Manuel Jasso para el Departamento del Distrito Federal, *Bosque de Chapultepec*, fotografiado por José Carlos Carbajal en sistema Eastmancolor es un declarado elogio fílmico a los aspectos más sobresalientes a lo que en la película se define como “Corazón de México” y “Corazón de la Historia”. A lo largo de sus poco más de 17 minutos de duración, primero se hace un recuento histórico del lugar desde las épocas prehispánica, de la conquista y virreinal; luego se le

da obvia preeminencia a los hechos ocurridos durante la invasión estadounidense de 1847 y la consecuente mitología de “Los niños héroes” para pasar a destacar algunos espacios como el Jardín Botánico, las terrazas, la Calzada de los poetas (estatuas a Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel José Othón, Manuel Gutiérrez Nájera, etc.), las amplias avenidas transitadas lo mismo por automóviles que por charros montados a caballo (evidente símbolo del todavía dominante nacionalismo) y los jardines donde los niños juegan al cuidado de policías y sus respectivas nanas. Acaso por falta de tiempo y dinero, el filme elude hablar, por ejemplo, del periodo en el que vivieron en el Castillo los Emperadores Maximiliano y Carlota o del excelso mural pintado en 1948 por José Clemente Orozco en el interior del mismo lugar, obra que elogia el triunfo de los liberales juaristas contra la impostura del colonialismo francés.

Con financiamiento de los Estudios Churubusco y poco más de ocho minutos de duración, *Sinfonía de primavera* exalta, por un lado, la singularidad de las principales fuentes de agua esparcidas en la capital del país, ello desde las más antiguas que se preservan (Plaza de Loreto y Salto del Agua) hasta las contemporáneas al filme (las de la Diana Cazadora, Insurgentes-San Borja, Héroes del 47, Petróleos, Nezahualcóyotl, Plaza Etiopía y un largo etcétera).



SINFONÍA DE PRIMAVERA (FERNÁNDEZ BUSTAMANTE 1956)

Por el otro, fotografía de Max Liszt mediante, se entona una especie de himno visual al “Florido laude” de Salvador Novo con sucesivas imágenes de rosas, margaritas, girasoles, violetas, geranios, amapolas, petunias y demás ejemplares cultivados en calles y jardines públicos. El complemento auditivo recurre a los compases de “Sobre las olas”, de Juventino Rosas y, por supuesto, del “Vals de las flores” de P. I. Tchaikovski. Como era de esperarse, todo ese elogioso discurso deriva en el énfasis a la seguridad de que gozan los habitantes de la urbe, correspondiente con la *Nueva Grandeza Mexicana*, publicada en 1947 por el mismo Novo.

Bosque de Chapultepec y Sinfonía de primavera conforman a su vez una trilogía al lado de *Alameda*

Central, filmada en 1955 por Fernández Bustamante y también preservada por la Filmoteca de la UNAM, aunque no accesible en su sección de “Cine en línea”, sino anunciada como material de archivo en trance de ser exhibido en fecha próxima [2]. Más allá de su retórica a favor del progreso alcanzado por algunos sectores sociales y de la condición oficial de la que hacen gala en todo momento, los tres cortos resultan valiosos en sí mismos por su registro de las más diversas áreas pintorescas del entonces México, Distrito Federal, gobernado por Ernesto P. Uruchurtu, el “Regente de Hierro”. A 25 años de sus elogios escritos acerca de la significativa presencia de Eisenstein en México [3], Adolfo Fernández Bustamante pareció hacer eco a sus postulados de exaltación a la cultura mexicana para que el cine adquiriese un status de arte con pleno sabor y contenido nacional.

Mientras reflexionaba y escribía a partir de la revisión de las ahora “joyas de cinemateca” filmadas de Fernández Bustamante, se incrementó la necesidad de ahondar en la investigación para un documental sobre la presencia de Sergei Eisenstein en la costa del estado de Colima, lo que representó mantenerme en esa mirada puesta en el pasado cinematográfico. En las páginas restantes ofrezco entonces un avance de tal investigación, siempre en el entendido de que de estas notas derivará la escaleta o propuesta de guion para el proyecto

documental que sobre todo buscará su público entre los asiduos a la televisión cultural. Asimismo, es menester señalar que todo lo que sigue se basa, aunque lo desborda, en textos anteriormente publicados por mí mismo tanto en forma impresa como en electrónica.

II.

Después de un complicado pero enriquecedor periplo que incluyó estancias en Berlín, Zurich, Hamburgo, La Sarraz (Suiza), Bruselas, Londres, Cambridge, Rotterdam, La Haya, París, Nueva York, Boston, New Haven, Chicago y Nuevo México, el miércoles 16 de junio de 1930, Eisenstein y sus colaboradores Edouard Tisse (fotógrafo) y Grigory Aleksandrov (coguionista y codirector) arribaron a Hollywood. Para entonces, ese equipo creativo había filmado, aparte de *El crucero Potemkin* y *Octubre*, otra cinta, *Lo viejo y lo nuevo* (1927), en la que se exaltaba al mismo tiempo que se cuestionaba en varias de sus aristas (sobre todo los peligros de la burocratización) el proceso de colectivización en el agro soviético bajo el nuevo régimen.

El prestigio y la fama de Eisenstein habían operado la especie de "milagro" de que la Paramount Pictures, una de las más poderosas empresas hollywoodenses, los atrajera hasta el profundo sur de California con la idea de financiarle el tipo de filme que permitiría a los artistas soviéticos conocer de cerca la maquinaria

tecnológica más avanzada del mundo capitalista, lo que incluía diversos sistemas de sonido por entonces en fase de acelerada experimentación y explotación a escala mundial, justo lo que se había planteado como uno de sus principales cometidos al emprender aquella extensa gira por Europa y Estados Unidos. Figura principal de ese acercamiento de Eisenstein con el mundo hollywoodense fue Jesse L. Lasky, vicepresidente de la Paramount, quien se caracterizó por su audacia para integrar a la empresa a algunos de los realizadores más famosos de la época, como el prestigiado documentalista Robert Flaherty.

Pero luego de permanecer poco más de cinco meses en el sur de California y de hacer varias propuestas e incluso redactar los guiones basados en *El oro (L'Or, 1925)*, la novela de Blaise Cendrars que describía el descubrimiento de yacimientos áureos en California durante 1848 y su consecuente ola de ambiciones y crímenes, y en *Una tragedia americana (An American Tragedy, 1925)*, el crispante relato de Theodore Dreiser acerca de las violentas formas del arribismo en la sociedad estadounidense, el equipo encabezado por Eisenstein se vio obligado a rescindir su contrato con la Paramount Pictures, lo que abrió la repentina posibilidad de hacer una película en otro país, ello para que su eventual retorno a la URSS no fuera considerado como un gran fracaso. Al saberse la noticia de aquella rescisión del contrato,

empresarios japoneses les hicieron de inmediato una propuesta para ir a trabajar en aquellos lares.

En medio de ese trance, es decir, hacia los primeros días de noviembre de 1930, Eisenstein finalmente pudo conocer de manera personal al ya mencionado Flaherty, realizador de *La esfinge de hielo*, también conocida como *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, 1920-1922), *Moana: la vida y el amor en las islas del sur* (*Moana of the South Seas*, 1924-1925, financiada por la Famous Player-Lasky y la Paramount Pictures); *Sombras blancas de los mares del sur* (*White Shadows in the South Seas*, 1928, patrocinada por la Metro-Goldwyn Mayer, codirigida con Woodbridge Strong Van Dyke y protagonizada por la mexicana Raquel Torres) y *Tabú* (*Tabu*, 1930-1931, filmada en codirección con Friedrich W. Murnau y también producida por la Paramount).

Dos años atrás, Flaherty había estado en México buscando intérpretes para una película promovida por la Fox Film que, provisionalmente intitulada *Nanook del desierto*, finalmente quedó en proyecto. De aquellas charlas con el "Padre del cine documental", quien seguramente le habló muy bien del espectáculo taurino (que le fascinó y estimuló su imaginación para escribir el relato *Bonito the Bull*) y de la intensa vida cultural mexicana (que en su caso implicó trabar contacto, entre otros, con el célebre pintor vanguardista Adolfo Best Maugard, creador en 1923 del *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento*

y evolución del arte mexicano [4]), parece haber brotado el interés de Eisenstein para intentar filmar alguna cinta en México, cosa que finalmente logró debido al apoyo y estímulo de Diego Rivera, que en aquel momento se encontraba en California para montar una exposición y diseñar uno de sus murales (*Alegoría de California*, pintado en el Exchange Luncheon Club de San Francisco) y, sobre todo, a la ayuda financiera del célebre escritor pro socialista Upton Sinclair (autor, entre otras, de las novelas *La jungla*, *Metrópoli* y *Petróleo*, muy leídas en la URSS) y su esposa, la empresaria Mary Craig.

Convencidos por Eisenstein del potencial artístico de aquella obra en ciernes, Sinclair y Craig fundaron en poco tiempo una pequeña empresa, la "Mexican Film Trust", que, según el contrato original, firmado el lunes 24 de noviembre de 1930 en la casa que el matrimonio tenía en la ciudad de Pasadena, se encargaría de costear lo relativo a la realización de la obra fílmica, incluidos los gastos de estancia de los cineastas en territorio mexicano por un periodo de "tres o cuatro meses", tiempo estimado para acometer un "documental de viaje" que, por temor a la censura, debería de ser "apolítico" y que, al margen de lo estipulado en el convenio, en un primer momento se iba a intitular *Life of Mexico (Vida en México)*.

Hechos los respectivos trámites para obtener la visa y demás, cuestión que no resultó nada fácil debido,

entre otras causas, a que a principios de aquel 1930 México había roto relaciones diplomáticas con la URSS so pretexto de la intervención del gobierno de Stalin en la política interna del país, la noche del 4 de diciembre de dicho año Sergei M. Eisenstein y sus colaboradores tomaron el tren que los llevaría a la capital mexicana.

Desde el momento en que se percató de la posibilidad de hacer una película en el "país de los aztecas", el artista de origen letón se dio a la tarea de enriquecer su bagaje en torno a la historia, el arte y costumbres de esa región del mundo, para lo cual tuvo como libro de cabecera *Idols Behind Altars*, escrito y editado en 1929 por Anita Brenner, promotora artística de ascendiente letón. Excelso compendio de la tradición artística y cultural desarrollada en México desde la época prehispánica y hasta la revolución estética vinculada a los cambios sociales y políticos ocurrido en la década de los veinte del siglo XX, el libro de Brenner se convertiría en el punto de partida más riguroso del proyecto eisensteiniano.

Sergei M. Eisenstein llegó pues a la Ciudad de México la mañana del domingo 7 de diciembre de 1930 convertido en el más avanzado exponente de la vanguardia cinematográfica soviética, gracias a lo cual algunos sectores de la crítica internacional lo consideraban, ni más ni menos, como "el mejor director del mundo". Sobre la marcha, el proyecto de

elaborar un “documental de viaje” se transformó en otro mucho más ambicioso por lo que, casi siempre acompañado de sus colaboradores Tisse y Aleksandrov, Eisenstein recorrió diversas zonas del territorio mexicano durante 14 meses y, como era de esperarse, logró compilar una buena cantidad de fascinantes imágenes sin parangón en la hasta entonces breve aunque azarosa historia del cine hecho en México. Inspirado, asesorado y apoyado por un nutrido grupo de integrantes de la vanguardia artística nacional (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Adolfo Best Maugard –que fue nombrado como supervisor oficial del proyecto fílmico por parte del gobierno y también fue colaborador cercano y asesor artístico-, Roberto Montenegro, Jean Charlot, Gabriel Fernández Ledesma, Pablo O'Higgins, Isabel Villaseñor –quien colaboró en calidad de actriz en el episodio *Maguey*-, Carlos Mérida, Máximo Pacheco, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Emilio Amero, Luis Márquez Romay, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Elías Nandino, los colimenses Alfonso Michel y Agustín Santa Cruz, etc.), y por notables estudiosos y promotores del arte mexicano (la ya mencionada Anita Brenner, Agustín Aragón Leyva, Genaro Estrada, Fernando Gamboa, Adolfo Fernández Bustamante -ya multicitado con anterioridad-, William Spratling y el también genealogista Jorge Palomino y Cañedo [5]), el gran realizador soviético

pretendió ofrecer al mundo una nueva y celebratoria imagen de México, radicalmente ajena a la que Hollywood había venido propalando a través de películas de claro contenido racista, sexista, clasista y denigrante.

Hoy en día ha quedado suficientemente claro que el proyecto mexicano de Eisenstein iba a ser, como sus anteriores y posteriores obras, un campo de vigorosa experimentación temática y formal acorde con su singular concepto del arte de vanguardia basado en y comprometido con el materialismo histórico-dialéctico y las teorías leninistas de la revolución socialista. En tal sentido, el autor de *El crucero Potemkin* ensayó en México sofisticadas técnicas para sintetizar el documental con la ficción y viceversa, y asimismo tenía pensado llevar a la práctica nuevas maneras de empleo de la música y el sonido, esto último inspirado en las reflexiones contenidas en el famoso manifiesto intitulado *Contrapunto orquestal*, publicado en 1928 por medio del número 32 de la revista *La vida en el arte*, texto firmado por él mismo, Grigory Aleksandrov y Vsevolod Pudovkin. La cinta, que durante su proceso de filmación adquirió el título de *¡Que viva México!* iba a ser la cabal síntesis de las vanguardias soviética y mexicana (movimientos artísticos derivados y coincidentes con dos grandes revoluciones de primigenio aliento popular) y habría de estar integrada por 6 episodios o "Novellas", que, como

eco de la estructura de *Intolerancia* (*Intolerance*, David Wark Griffith, 1916), cinta profundamente admirada por los vanguardistas soviéticos, y a la manera de un gran mural cinematográfico, integrarían a su vez la Historia y la cultura mexicanas desde una perspectiva revolucionaria y a partir de una renovada y depurada estética fílmica.

Más allá de que aquel viaje no estuviera planeado desde un principio, resulta ilógico no agregar el nombre de Eisenstein a la extraordinaria oleada de artistas e intelectuales de vanguardia que llegaron a México atraídos por el renacimiento cultural ocurrido durante las décadas veinte y treinta del siglo pasado, es decir en la época que siguió a la conclusión del conflicto armado conocido como Revolución Mexicana. En más de un sentido, la fascinación y/o interés que ese país había ejercido y ejercería sobre el portentoso creador de *El crucero Potemkin* fue muy similar a la que su momento sintieron gente de la talla de David H. Lawrence, Katherine Ann Porter, John Dos Passos, Alma Reed, Anita Brenner, Maurice Dekobra, Franz Boas, William Somerset Maugham, Bruno Traven, Aldous Huxley, Carlenton Beals, Frances Toor, Edward Weston, Tina Modotti, Emilio Cecchi, Langston Hughes, Ilia Erhenburg, Stuart Chase, Ana Pavlova, Dimitri Shostakóvich y, por último pero no menos importante, Vladimir Maiakovski, célebre "Poeta de la Revolución Bolchevique" y también cineasta de

vanguardia, con quien el genio oriundo de Riga había compartido algunas aventuras intelectuales y artísticas y a quien admiraba profundamente.

Desde su llegada a México, el equipo encabezado por Eisenstein inicia pues un recorrido por varias zonas del país, concentrándose en la Ciudad de Oaxaca (donde filma las secuelas de un devastador terremoto), Tehuantepec y San Mateo del Mar, estado de Oaxaca; Mérida, Puerto Progreso, Celestún e Izamal, en el estado de Yucatán, y las haciendas pulqueras de Santiago Tetlapayac y San Nicolás El Grande, en el estado de Hidalgo. Hacia mediados de septiembre de 1931 el autor de *Lo viejo y lo nuevo* presenta ante las autoridades mexicanas una sinopsis del argumento de su obra cinematográfica en rodaje, señalando que la película, "comparable en algún sentido a las pinturas murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional [...] estará dividida en seis historias; cada historia aborda diferentes localidades, pueblos, asuntos históricos, etcétera".

Con miras a completar su obra, que, como ya se adelantó, finalmente se pensó que estaría integrada por un prólogo alusivo a las culturas antiguas, cuatro episodios (*Zandunga*, sobre el matriarcado y los ritos nupciales y sexuales en la región del istmo de Tehuantepec; *Fiesta*, homenaje a la herencia española en México a través del culto a la Virgen de Guadalupe y las corridas de toros; *Maguey*, que sintetizaría la vida de una hacienda pulquera durante

la dictadura liberal de Porfirio Díaz, y *Soldadera*, cuyo argumento se ubicaba en la época de la Revolución Mexicana de 1910-1917 pero desde la perspectiva de una campesina indígena) y un epílogo acerca de las festividades populares del "Día de Muertos" y la irrupción de la modernidad, el grupo coordinado en torno a Eisenstein estuvo en otros poblados del país: Xochimilco, Colima, Amecameca, Tlaxcala, Tehuacán, Malinalco, Los Remedios, etcétera. Pero, debido a una serie de problemas financieros y de desacuerdos de toda índole entre el equipo de rodaje y los productores, la filmación se interrumpió de manera abrupta hacia mediados de febrero de 1932.

En un primer momento, la idea era remitir los materiales a Moscú para que Eisenstein los montara y, de ser posible, complementara algunas secuencias. Pero, agudizados los conflictos en torno a la producción de la cinta, en fecha tan temprana como el 10 de mayo de 1933 se dio a conocer a la prensa estadounidense *Thunder Over Mexico*, la primera de una serie de versiones apócrifas realizadas a partir de los materiales que Eisenstein y su equipo habían filmado en México, pero autorizadas para su comercialización por Sinclair. A ella siguió *Eisenstein in Mexico*, mostrada el 31 de octubre de aquel mismo año.

La exhibición de esas cintas provocó una ruptura definitiva entre productor y cineasta, lo que a su vez



SERGUEI EISENSTEIN IN MEXICO, 1931

daría pie a la eventual realización de nuevas versiones, las cuales pueden servirnos para comentar algunos de los aspectos derivados de la presencia de Eisenstein en territorio colimense, lo que a su vez permite esbozar un análisis del concepto fílmico del cineasta soviético acerca del mundo original y paradisiaco, que, ya en la cinta, algunas fuentes (entre ellas el argumento del proyecto fílmico publicado en español en 1964 por Editorial Era dentro de su serie "Cine-Club") señalan que iba a marcar un precedente para el episodio *Zandunga* pero que, a su vez, se puede interpretar que asimismo guardaba relación con algunos aspectos del episodio amoroso y pasional que el cineasta

estableció con el promotor artístico y genealogista jalisciense Jorge Palomino y Cañedo.

Según Marie Seton (en *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986, p. 196), quien entrevistó personalmente al célebre artista soviético, Eisenstein "se proponía concluir el prólogo [de *¡Que viva México!*] con la promesa de una nueva vida. El sueño desvelado de la muerte para la joven soñadora que viaja a lo largo del río hacia su pareja. El hombre y la joven van juntos al interior de la selva y llegan a conocerse en su inocente desnudez. En esta secuencia, Sergei Mijailovich expresó el lado erótico de su naturaleza, sublimado durante tanto tiempo en una obra creativa que eludía toda referencia a la pasión física. Aquí, en la forma más simple y directa, creó una escena simbólica, aunque realista, loando el acto físico del amor [...]"

De acuerdo a lo expresado por Seton, esa secuencia, que en todo caso iba a estar integrada por materiales primero filmados en las zonas húmedas de Oaxaca y luego en las selvas y manglares colimenses (lo que implicó el empleo de intérpretes diferentes pero que guardaban cierto parecido físico entre ellos), precedería no al episodio *Zandunga* sino al episodio *Fiesta*. En 1939 la misma Seton, con apoyo de Paul Roger Burnford, haría una versión de los materiales eisensteinianos filmados en México titulada *Tiempo en el sol* (misma que pretendió, sin lograrlo,

oponerse a lo expuesto en *Thunder Over Mexico* y *Eisenstein in Mexico*), en la cual intentó seguir el esquema señalado a ella por el realizador soviético. Pero cabe aquí señalar que esa implícita visión de la "pareja primitiva" y por tanto arquetípica (en *Tempo en el sol* la secuencia alusiva completa dura alrededor de 4 minutos), también iba a marcar la pauta para que en los restantes episodios de lo que iba a ser *¡Que viva México!* pudiera mostrarse la evolución de otros conceptos y tipos de parejas humanas: la pareja en la sociedad matriarcal (*Zandunga*); en la cultura influida por la herencia española (*Fiesta*); durante la estratificada, clasista y machista época del Porfiriato (*Maguey*); en el intenso periodo revolucionario (*Soldadera*), y en la época contemporánea a la realización del filme (*Epílogo*).

Esa evolución histórica de los modos de apareamiento entre los seres humanos iba a ser uno de los más sofisticados ejes temáticos que atravesarían la película de principio a fin y de ahí la importancia y significación de los materiales filmados en Oaxaca y Colima para completar el sentido de esa forma de unión física y sentimental que pudo haber caracterizado a las primeras parejas en las zonas exuberantes y paradisiacas del trópico.

Por lo demás, aparte del claro influjo del cine de Flaherty que se deja sentir en ese pequeño episodio alegórico filmado en las costas del Pacífico mexicano, sobre todo lo captado en *Moana: la vida y el amor*

en las islas del sur (cuyas altas palmeras y cocotales son muy semejantes a la flora colimense), también podemos detectar en sus imágenes claros ecos de la plástica de Diego Rivera, principalmente de cuadros como *Bañista de Tehuantepec* (1923), pintado de forma simultánea a los paneles que, dedicados a la zona tropical de Oaxaca, el mismo artista guanajuatense plasmó en los muros de la Secretaría de Educación Pública. En esa magnífica obra de caballete, actualmente en poder del Museo Diego Rivera de la ciudad de Guanajuato, puede verse a una mujer indígena semidesnuda que, en posición de perfil, lava su larga y negra cabellera en las aguas de un río rodeadas por una densa vegetación pletórica de helechos que aluden a las formas del sexo femenino [6].

Al menos en la primera parte de los materiales filmados por Eisenstein para el breve episodio que venimos comentando, otra mujer indígena semidesnuda también lava y peina su pelo de forma un tanto ritual, en un gesto que parece repetir, solo que ahora en movimiento, el acto higiénico de la figura femenina pintada años atrás por Rivera. Otra fuente visual de ese momento fílmico proviene de la serie de cuadros que Paul Gauguin pintó en las paradisíacas islas de Tahití y en los que también aparecen mujeres, solas o grupos de ellas, aseando sus sensuales cuerpos de manera ceremonial. Gauguin era otro de los grandes maestros del arte

pictórico a los que Eisenstein admiraba, por lo que esta referencia tiene sólidos fundamentos. Ítem más: *Moana: la vida y el amor en las islas del sur*, había usado como locaciones algunas de las regiones tropicales de Tahití y constituyó una especie de homenaje a la plástica de Guaguin.

Aunque falta aún precisar la fecha exacta en que Eisenstein conoció al antes mencionado Jorge Palomino y Cañedo (aludido en una carta que el artista soviético remitió a Moscú a su entonces confidente y amiga Pera Atasheva [7]), quien en algún momento le recomendaría filmar en Colima, por un reporte que Adolfo Best Maugard envió al Jefe del Departamento de Bellas Artes, el señor Alfonso Pruneda, ello en su calidad de asesor y supervisor del trabajo fílmico del cineasta soviético, se sabe con suficiente certeza que el artista plástico mexicano hizo un “viaje de exploración” a aquella región de la costa del Pacífico. Al llegar a nuestro país, Eisenstein debió tener un claro conocimiento de la importancia de Best Maugard en el arte mexicano así como de su intensa labor pedagógica desarrollada desde la Secretaría de Educación Pública, ello toda vez que Anita Brenner dedicó varias páginas de *Idols Behind Altars* a destacarlo como figura clave de la revolución vanguardista ocurrida en aquellos años [8].

Además, el cineasta soviético era portador de una carta que Robert Flaherty había escrito a Best

Maugard solicitando su apoyo para la empresa artística patrocinada por Upton Sinclair [9].

Según el mencionado documento, fechado el 15 de abril de 1931, Eisenstein pidió a Best Maugard “que le indicara a qué región del país debería ir para encontrar el aspecto tropical de México con ciertas condiciones técnicas necesarias”, por lo que el viernes 27 de marzo había partido de la Ciudad de México “rumbo a Guadalajara [Jalisco] y obtuve más informes que coincidían con los que ya tenía, de que la región que reunía las condiciones que se necesitaban, se encontraba cerca de Cuyutlán y de Manzanillo./ El día 30 llegué a Cuyutlán, haciendo desde luego varias excursiones en automóvil, lo mejor que encontré fue los bosques de enormes palmeras de coquito de aceite en “cualata” [sic] y gran cantidad de palmeras de coco en un lugar llamado las “humedades” [sic], cerca de la desembocadura del río Almería, que es muy pintoresco./ Tomé algunas fotografías para poder mostrárselas al señor Eisenstein. Adjunto con este informe algunas de esas fotografías. Aunque los lugares de esa región no satisfacen todas las condiciones técnicas que me indicó que necesitaba el señor Eisenstein, espero que al menos algo pueda hacerse allí./Llegué de regreso a esta capital el martes 7 de abril, habiendo estado fuera 11 días [...]”.

Habría que precisar que Cualata es un poblado muy cercano a Cuyutlán y que “Humedades” era una de

las haciendas cocoteras propiedad de la familia del mencionado Alfonso Michel, área situada en los alrededores del poblado de Tecomán y la desembocadura del río Armería, que no Almería, como se señala en el documento antes mencionado.

Las fechas señaladas en los informes de Best Maugard nos llevan a suponer, con buen porcentaje de certeza, que Eisenstein y Palomino pudieron conocerse hacia principios de 1931, muy probablemente en alguna de las reuniones y fiestas de bienvenida que los artistas mexicanos le brindaron al creador de *El crucero Potemkin* con el propósito de ofrecerle su apoyo. Como lo apunta un documento que referiremos más adelante, fue Palomino el que instó al cineasta soviético a conocer la región de Colima, lo que a su vez planteó la necesidad de que Best Maugard se dirigiera rumbo a la costa mexicana del Pacífico para cumplir aquellas labores de exploración. Es menester aclarar que en el ya mencionado informe que Best Maugard rindió a las autoridades correspondientes, el artista plástico se acreditó como quien señaló a Eisenstein que fuera a la costa colimense, pero nosotros sostenemos la hipótesis de que eso pudo ser más bien resultado de la necesidad que tenía Best Maugard de justificar su nombramiento como supervisor y asesor del proyecto mexicano del célebre cineasta soviético.

Dato significativo para la presente investigación resulta el siguiente: según una breve crónica

aparecida en el diario *El Informador* publicado en Guadalajara el 16 de abril de 1931 [10], página 7, Jorge Palomino y Cañedo, había partido el día anterior rumbo al balneario de Cuyutlán acompañado seguramente por algunos familiares: el señor Juan B. Carral, las señoras Berta Palomino de Carral y Jovita Cañedo de Alba, así como la señorita Mina de Alba. El viaje se emprendió por medio del “tren del sur”. Por las fechas podemos decir que Palomino y Cañedo ya no coincidió con Best Maugard en la costa de Colima, aunque sí es muy posible que haya sido él quien había orientado al pintor para llevar a cabo su traslado desde Guadalajara a la zona del Pacífico y quien le facilitó el medio de transporte para trasladarse a Cuyutlán y alrededores durante aquel viaje de exploración. En ese mismo sentido se puede plantear la hipótesis de que el viaje de Palomino y acompañantes a Cuyutlán pudo haber tenido como principal propósito recoger allí el auto anteriormente prestado a Best Maugard, quien debió regresar a la capital del país en un largo trayecto por tren.

En relación al posterior desplazamiento de Eisenstein a Colima luego de lo informado por Best Maugard existen, en primer término, una serie de dibujos homoeróticos, acaso integrada únicamente por tres láminas, que resultan sumamente interesantes por varios motivos. Dichos trabajos artísticos pueden ser denominados como la “Serie

dedicada a Jorge Palomino y Cañedo” y forman parte de la gran cantidad de dibujos de toda índole realizados por el genial Eisenstein durante su estancia en México, mismos que desde un principio llamaron poderosamente la atención de gente como Jean Charlot y Gabriel Fernández Ledesma y que a partir de la década de los setenta del siglo pasado han sido objeto de compilaciones y estudios tanto en nuestro país como en el extranjero.

Uno de esos dibujos, que, suponemos, Eisenstein se llevó de vuelta a la URSS, está incluido en el libro *Dessins secrets* (Editions Du Seuil, París, 1999), antología preparada gracias a la labor de preservación de Andrei N. Moskvin, quien fungiera como camarógrafo de interiores en la majestuosa *Iván el terrible* (1944), la obra cumbre y final del genio eisensteiniano, y los otros dos, que conocemos en su estado original, son propiedad del Lic. Claudio Jiménez Vizcarra, abogado laboral, empresario tequilero y genealogista oriundo de Guadalajara.

Dicho par de dibujos le fueron obsequiados por Eisenstein a Palomino y Cañedo. Cabe aclarar que ambas imágenes se remitieron a éste último junto con una carta fechada el 28 de septiembre de 1931 y entregada en una casa situada en las calles de Lucerna número 55, en la Ciudad de México, que al parecer en ese entonces era la vivienda de Adolfo Best Maugard (paradojas de la vida: ese domicilio alberga hoy en día un edificio en el que destacan

unas oficinas del Partido Revolucionario Institucional). El texto de la misiva, escrito en francés, dice así: “¡Querido amigo!: Me voy muy probablemente el miércoles [próximo] para ese Paraíso Terrenal que es según usted Colima. Tenga la bondad de darme algunas cartas de presentación para las personas que ahí conoce. Pasaré el miércoles por la mañana a recogerlas a su casa. Estoy desesperado de no haberla [sic] encontrado en casa. En caso de objeción de su parte, tenga la bondad de dejarme una nota en el Hotel Imperial. S. E.”. Vale aclarar que en el sobre que conserva esa misiva se apunta: "Carta firmada y fechada por Eisenstein para mí, en [la Ciudad de] México. Le di cartas para Alfonso Michel, el pintor, entonces en la hacienda de Cualata, y para Agustín Santa Cruz, dueño de Cuyutlán, antes del maremoto. Nadie sabe de este viaje de Eisenstein a Colima, instigado por mí".

Entre otras cosas, ese manuscrito comprueba que Palomino y Cañedo estaba por esas fechas en la capital del país y que muy probablemente había tenido una serie de intensos encuentros eróticos y sexuales con el cineasta soviético mientras este permaneció en el mismo lugar filmando secuencias para el episodio *Fiesta* y para el epílogo, tareas en las que colaboró su paisano Arcady Boytler en calidad de actor y asistente de dirección.

Por lo que esos dibujos representan, así como por una parte del contenido del documento citado

(“Estoy desesperado de no haberla encontrado en casa”), se puede confirmar plenamente que entre el cineasta soviético y el joven Palomino se produjo una intensa relación sentimental y sexual. No hay que olvidar que, como ya lo adelantamos, para entonces Palomino ya había logrado introducirse plenamente en el mundo intelectual y artístico de la vanguardia mexicana y que seguramente gracias a ello, y al tipo de relación sentimental que ya mantenían, terminó por convencer a Eisenstein de que fuera a Colima para filmar imágenes “paradisíacas”. Cabe también dejar en claro que ese vínculo amoroso es el eje dramático del filme *Eisenstein en Guanajuato* (2014), realizado por el cineasta neovanguardista Peter Greenaway, estrenado en las pantallas de muchas partes del mundo.

Los tres gráficos desglosan otros tantos momentos eróticos entre una pareja de varones. Uno de ellos, muy probablemente representación de Palomino, es mostrado pequeño, frágil y delicado; el otro, que lleva la parte activa y seductora, semeja un enorme gorila en el que se aprecian los rasgos faciales del autor de *El crucero Potemkin* [11]. El que parece ser el primer dibujo de la serie representa el acto de estimulación que incluye las caricias que “el activo” hace en las piernas y glúteos del “pasivo”; en el segundo, el personaje simiesco penetra a su compañero que está empinado y sujeto de las pantorrillas; en el tercero, podemos ver cómo la

figura diminuta, en posición invertida, es decir boca abajo, hace al otro una felación mientras le acaricia la tetilla derecha.

En esa trilogía de imágenes, la encarnación de Eisenstein goza a plenitud pero no pierde el control de la situación; es más, podría decirse que buena parte de ese goce intenso proviene justamente de la actitud dominante, muy propia del gorila macho, aunque también los gestos de deleite constituyen la representación más elocuente de una de las formas del éxtasis, motivo que venía preocupando al artista de Riga desde sus primeras películas al grado de llevarlo a elaborar algunos aspectos teóricos sobre la “extática” como la dimensión suprema del arte.

A los tres dibujos los homologa el hecho de que a cada personaje le corresponde un color respectivo: negro para el que domina la acción y rojo para el “pasivo”. Como en las teorías y películas eisensteinianas, los contrastes de líneas, proporciones y volúmenes de ambas figuras sintetizan algo, en este caso la homosexualidad y el bestialismo imperantes, de manera por demás compleja y lúdica, en las tres fases sucesivas del intenso acto amoroso que de esta forma termina por revelarse como una auténtica y desafiante celebración de la pasión homoerótica, mostradas como si fueran encuadres pensados para después ser integrados por alguna de las formas de montaje cinematográfico más avanzadas para aquella época.

Según los documentos compilados por Harry Geduld y Ronald Gottesman en *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que viva México!* (Indiana University Press, Bloomington-Londres, 1970), Eisenstein, Roberto Montenegro y el camarógrafo Tisse viajaron rumbo a la costa de Colima en los primeros días de octubre de 1931 para hacer algunas tomas de "ambiente tropical". Aleksandrov, que estaba enfermo y al parecer bajo el cuidado del poeta y también médico Elías Nandino, no pudo hacer ese viaje [12]. De acuerdo con dos cartas enviadas desde la Ciudad de México por Hunter Kimbrough, productor ejecutivo del filme, destinadas a su cuñado Upton Sinclair, Eisenstein le había dicho que el trío de artistas se ausentaría por "cinco días" para llevar a cabo dicho viaje, efectuado en tren y que implicó un paso por Guadalajara. Fechadas el 9 y 15 de octubre, respectivamente, esas misivas dan fe de que las relaciones entre Eisenstein y Kimbrough, también representante oficial de Sinclair junto con el abogado y periodista mexicano Adolfo Fernández Bustamante (quien, como ya lo señalamos, se integraría al medio cinematográfico como guionista y director), se estaban deteriorando de forma cada vez más acentuada. En un fragmento del primero de esos documentos, Kimbrough, que se la pasaba quejando del "despilfarro" de recursos en la filmación, por vez primera acusó al cineasta soviético de ser "un súper egoísta" y de que "muchacha aquí,

incluyendo a mí, piensa que es alguna especie de perverso".

Es de suponer que quien lanzaba esa acusación ya tenía información o sospecha del vínculo sentimental que unía a Eisenstein con Palomino y Cañedo, por decir lo menos. Además, el cuñado de Sinclair señaló que "En cuanto al trabajo futuro, tenemos un nuevo censor en lugar de [Adolfo] Best. Este censor es joven y exgeneral. Un muchacho muy agradable que actuará la parte oficial a un costo muy pequeño". El suplente de Best Maugard era Bolívar Sierra, quien luego destacaría como diputado y dirigente del Frente Constitucional Democrático Mexicano, una especie de partido o grupo político que participaría muy activamente en los últimos años del gobierno de Lázaro Cárdenas.

Hospedados en el "Gran Hotel No. 1", perteneciente a la familia de Agustín Santa Cruz Martínez, intelectual, periodista y artista colimense, primo hermano de Alfonso Michel Martínez (que, como ya advertimos, también era oriundo de Colima), Eisenstein, Tisse y Montenegro permanecieron en la región de Cuyutlán y sus alrededores por espacio de dos semanas, periodo en el que parece ser que también visitaron y estuvieron en "Humedades", la ya mencionada propiedad de la familia Michel Martínez ubicada en la región de Tecomán y que era el sitio referido por Best Maugard en el informe al Jefe del Departamento de Bellas Artes antes citado.

La presencia de Eisenstein y sus acompañantes, a los que todo indica que también se unió Alfonso Michel y quizá el mismo Palomino y Cañedo, fue aprovechada por Agustín Santa Cruz, quien escribió un excelente reportaje-testimonio para el periódico *Ecos de la Costa* publicado el 18 de octubre de 1931, del que citamos los siguientes fragmentos:

“El gran ruso está frente de mí. Don Roberto Montenegro, laureado pintor mexicano, simpatiquísimo conversador y gran amigo me presenta con él y con Edward Tisse, el ‘cameraman’ de Eisenstein (...) He vivido diez días, al margen de sus actividades, a veces, en otras ocasiones como ayudante, voluntario y encantado, he visto el desarrollo de la parte que aquí ha venido a hacer de su película. He tenido oportunidad de apreciar su técnica, su seguridad para escoger tipos, y el magnífico ojo para escoger los escenarios.

“Estoy orgulloso de haber acompañado a este genio en la busca de esa parte del alma nacional, que arrancada al trópico, irá a través del ojo diabólico de la cámara de Tisse a llenar las salas de los cines del mundo, de jardines tropicales, de elegantes y exuberantes palmeras, de sonrisas melancólicas, tomadas de las caras de bronce de los tipos autóctonos, y mostrará la agreste maraña de los bosques y el dormido espejo de los esteros, arrugados a veces por la onda espasmódica que produce un caimán.

“Y lo más curioso, lo que más me ha sorprendido en este hombre nacido del otro lado del mar, es encontrar precisamente lo que de más bello y digno exista en un paisaje o en un grupo. Tal parece como el aliento de la raza, el fuego de los colores del trópico, los conjuntos verdaderamente atrayentes, encontrarán en su espíritu una excesiva sensibilidad que le hace ir hacia tales cosas. Es que en la maravilla de nuestros lugares existe la avispa de vida artística, sentimental y elegante que despierta el sentido artístico que él posee en toda su perfección. Y le hace encontrar la obra maestra igual a la obra maestra con la vieja teoría de Taine [13].

“En Cuyutlán se hizo una escena: al ver la manera cómo la lograron en toda su perfección, sin ningún truco, sin ningún recurso fraudulento, comprendí el éxito que tendrá el film cuando esté terminado.

“Para que se entienda mejor diré que no buscan actores. Los actores los toma de la vida real, haciendo que cada uno de ellos, haga de la cámara exactamente lo que podría hacer en la vida real. De ahí la intensidad realista de sus películas.

“Una de las partes de que compondrá ésta, que hasta ahora se ha llamado *¡Que viva México!*, es la historia de un matrimonio de clase humilde.

“Escogieron un tipo de muchacho, fuerte, sano, y bien construido y de facciones agradables de acuerdo con el tipo nuestro. Se prepara la cámara, se ponen

reflectores, se colocan sin hacerle ninguna explicación como fondo las magníficas hojas de una palmera.

“Y ya todo listo, surge una voz sugestiva de Eisenstein que después de ordenar “¡Cámara!” empieza a explicarle una historia al improvisado actor, pero en su poco español las palabras nada significan, es su gesto, sus movimientos, su personalidad en su palabra, que hacen que la cara un poco asustada del sujeto, vaya tomando gestos, actitudes y ademanes que a los que vemos y sabemos que el fin que el director propone sorprende por su preciosa naturalidad y las insospechadas cualidades del actor del humilde peón. Pero ese peón, ha recibido el soplo magnífico del genio. Se ha convertido de pronto en acción. Es la idea del movimiento (...).

“Y ahí está el indio, triste y sombrío como si recordara encomiendas o flagelos, sonriendo ante la cámara de Tisse para que su sonrisa, fija en los cuadros perforados de la película, haga nacer nuevas sonrisas en rostros extranjeros, como saludo a la alegría, fresca y pura, de un amor nativo, que tiene todo el encanto del primitivo poema de Adán”.

En la siguiente edición de *Ecos de la costa*, aparecida el 25 de octubre de ese mismo año, Agustín Santa Cruz, comprometido sobre todo con un arte literario de vanguardia [14], completó su crónica testimonial

con términos muy elogiosos para el trabajo creativo del gran cineasta soviético y, aunque se prometía una continuación de la nota, ésta, al parecer, ya no se publicó, aunque es posible que sí se haya redactado. Algo queda muy claro: en el caso de que Hunter Kimbroug hubiera leído ambos artículos (todo señala que no lo hizo), se hubiera percatado de que el trío Eisenstein-Tisse-Montenegro no había perdido el tiempo durante su estancia en Colima, como llegó a aludirlo en la carta del 15 de octubre ("Si le lleva [a Eisenstein] dos semanas o más el hacer unas cuantas tomas tropicales que esperaba obtener en un par de días, entonces le tomará seis meses el hacer la historia de los soldados y el epílogo y terminar el trabajo de la hacienda [de Tetlapayac]"). Lo que sí muestran unas fotos, es que Eisenstein y Montenegro aprovecharon su estancia en Colima para ir al menos una vez de cacería en la zona selvática de los alrededores de Cuyutlán acompañados por Agustín Santa Cruz y algunos amigos de sus amigos y conocidos [15]. Pero eso no fue en demérito del que sin duda era parte del trabajo exhaustivo y riguroso a la hora de un rodaje hecho en condiciones climatológicas normalmente muy complicadas por el calor y la lluvia.

Aunque aún falta precisar con más rigor las fechas, es de suponer que, de regreso a la capital del país, Eisenstein y Montenegro estuvieron al menos un día en Guadalajara, la cuna del segundo de ellos,

entonces la ciudad provinciana desde la que el gran cineasta soviético remitió una carta a la revista estadounidense *The Nation*, en la que cuestionaba acremente el hecho de que Edmund Wilson, uno de los redactores de ese órgano periodístico, hubiera comentado en una nota seguramente publicada hacia principios de octubre de 1931, que "Eisenstein en México, tenía sus manos libres por primera vez en su vida", esto en clara alusión al severo control político que prevalecía en la URSS bajo la dictadura stalinista. En respuesta a tal afirmación, el aludido señaló: "[...] Rechazo ese error de concepto. Ofende profundamente a quienes dan sus mayores esfuerzos a la tarea de crear el cine soviético, y calumnia al sistema social soviético, el único sistema que pueda dar a la libre creatividad una oportunidad de expandirse... Aún nuestros más violentos enemigos no pueden negar nuestro crecimiento creativo [...]" [16].

Una clasificación de los materiales filmados en Colima durante aquella estancia y resguardados por la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, sitio al que finalmente fue a dar buena parte, si no es que todo lo filmado por el equipo de Eisenstein, apunta a que la "Sección A" (clasificada como "Escena de amor en la selva") contiene tres rollos (el 67, 215 y 231) con respectivas imágenes de "Una joven semidesnuda y muchacho en hamaca haciendo el amor con ella. La chica lava su pelo en el

arroyo" (alrededor de 500 pies); de una "Escena de amor de mujer joven y muchacho en canoa, que sugiere las formas de vida en la época prehispánica" (alrededor de 250 pies); y de tomas "Similares a lo anterior. Este rollo también incluye casas primitivas con techos de paja (100 pies)". A la filmación de dichas tomas, que captaban una casa típica de la región, se refirió Santa Cruz en el segundo artículo aparecido en *Ecos de la costa*.

Así, en aquel "Paraíso Terrenal" que le describiera y recomendara su amante Jorge Palomino y Cañedo, Eisenstein filmó pues diversas tomas que, ya en el montaje final de su película mexicana, iban a introducir a la atmósfera tropical que a su vez, como ya advertimos, darían la pauta para el episodio *Fiesta* (como apuntó Seton) o bien para el episodio *Zandunga*, éste último realizado durante el mes de febrero de 1931 en el istmo de Tehuantepec y sus alrededores.

Esa especie de breve prólogo, al que Eisenstein dedicó el tiempo suficiente para reunir materiales de gran calidad visual y simbólica, remitiría a la génesis misma de la especie humana con claras alusiones al comunismo primitivo analizado por Friedrich Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* (*The Origin of the Family, Private Property and the State*, 1902) y, sobre todo, al *Paraíso perdido* (*Paradise Lost*, 1667) de John Milton, texto poemático tan admirado por Eisenstein que incluso



¡QUE VIVA MÉXICO! (EISENSTEIN, 1931)

le serviría de ejemplo y guía para elaborar su célebre ensayo “Palabra e imagen”, compilado en el libro antológico *El sentido del cine* (Editorial siglo XXI, México D. F., 1986, pp. 9-49). En los montajes elaborados por Marie Seton y Paul Bunford (*Tiempo en el sol*) y Gregori Aleksandrov (*¡Que viva México!*, 1979) a partir de los materiales filmados por Eisenstein en nuestro país, las tomas realizadas en Cuyutlán y sus alrededores integran un tan breve como bello poema visual en el que la pareja primigenia cumplirá el rito amoroso recostada en una hamaca, ello en el marco de una exuberante y paradisíaca vegetación para plasmar, en palabras del cineasta, “la plenitud biológica de la confirmación de la vida, del ansia animal de la vida y la fecundidad de

los perezosos y sensuales trópicos” [17], así como para dejar registro fílmico de “Los trópicos húmedos, cenagosos, soñolientos. Ramas cargadas de frutos. Aguas soñadoras. Y los soñadores páramos de las doncellas” [18]. Aquí, el erotismo heterosexual alcanza, por primera y única vez en la obra eisensteiniana, una gran intensidad justamente porque, con toda seguridad para protegerse de la eventual censura, el realizador hace que una pudorosa palmera cancele, en apariencia, los pormenores que siguen al preludio amoroso en el que el hombre se aproxima a la mujer para comenzar a acariciarla mientras los desnudos y erguidos pechos de ella revelan el estado de incipiente excitación. Y decimos en apariencia porque, a través de un sofisticado e irónico montaje “analógico”, todo señala que las intercaladas imágenes de micos y de parejas de loros y guacamayas que se juntan y acarician, sustituyen en el plano simbólico lo que el artista no puede mostrar pero sí sugerir en términos poéticos.

Además, en la versión de Seton y Bunford sí aparece una toma que ofrece otro interesante punto de vista acerca del sentido que Eisenstein quiso darle a tal representación del rito amoroso con el hombre a la izquierda en el fondo y recostado en la hamaca (reelaboración de la secuencia de las hamacas ocurrida en el dormitorio de los marinos en *El crucero Potemkin*, uno de los momentos en los que el cineasta plasmó de manera abierta su fascinación

ante las formas y signos de la virilidad), y con una parte del cuerpo de la mujer erguida en primer plano del lado derecho. La composición de esta imagen, en la que, como en toda la obra fílmica y gráfica eisensteiniana, de nuevo está presente el contraste y conflicto de líneas y volúmenes derivado de las ideas políticas y estéticas de Marx, expresa una unión de los cuerpos justo en la zona pélvica de ambos, lo cual tiene cuando menos tres posibles lecturas: como metáfora del parto con el hombre emergiendo del vientre de la mujer; como metáfora del coito heterosexual, y como metáfora simultánea de ambos actos para así aludir al freudiano complejo de Edipo que tanto interesó (y quizá atormentó) al célebre cineasta soviético.

Sin embargo, por la inmensa riqueza semántica que sin duda poseen todas las películas realizadas por Eisenstein, y debido a lo señalado en los anteriores párrafos, tampoco resulta del todo descabellado plantear que las imágenes captadas por él y su equipo en la costa colimense hayan estado dedicadas de manera implícita a Jorge Palomino y Cañedo y en tal sentido sean una especie de sutil "prenda de amor" complementaria a los tres dibujos homoeróticos antes analizados: la entrega física entre un hombre y una mujer es expuesta como una analogía poética del intenso encuentro amoroso de dos hombres, un rasgo hasta cierto punto equiparable a las sutilezas homoeróticas plasmadas en no pocas pinturas de

Leonardo da Vinci, quien era el artista del Renacimiento más admirado por Eisenstein.

Durante su estancia en México, el arte de Eisenstein mostró su gran capacidad para representar, primero en el papel y luego en el celuloide, su concepto radicalmente vanguardista acerca de las diversas formas de erotismo, sexualidad y sensualidad. Pero ello fue posible gracias a las experiencias surgidas de su intenso contacto con el país y su gente, motivos más que suficientes para que el artista trascendiera lo superficial o anecdótico con el propósito de transmutarlos en esa pasión abrasadora que ha convertido a sus imágenes en referentes ineludibles de la revolución estética del siglo XX.

Todavía con la esperanza de que Upton Sinclair le remitiera los materiales filmados en México para editarlos en Moscú, el 19 de abril de 1932 Eisenstein inició el regreso a su país desde Nueva York. El 22 de junio siguiente, cuando el genial cineasta ya estaba de regreso en la capital de la URSS y había sido reprendido por las autoridades debido a una acusación hecha por Sinclair ante el gobierno acerca de su "mal comportamiento" en tierras mexicanas, ocurrió un maremoto (la así llamada "Ola verde") que devastó la zona de Cuyutlán y sus alrededores. Agustín Santa Cruz, que se encontraba en ese lugar, salvó la vida y se dedicó a ayudar a la gente afectada por la calamidad natural. No hay evidencia contundente de que Eisenstein se haya enterado por

algún medio de esa terrible catástrofe, pero es muy posible que alguno de sus amigos mexicanos se lo hiciera saber por medio del correo. Lo que sí se sabe de cierto es que algunos días después de ocurrido el maremoto que destrozó aquella parte de la "paradisiaca" costa colimense, Boris Shumyatsky, máximo burócrata del cine soviético y enemigo acérrimo de Eisenstein, llegó a Hollywood y aprovechó para visitar a Sinclair y a Mary Craig. Como era de esperarse, los patrocinadores del proyecto eisensteiniano se quejaron amargamente ante el funcionario y le dieron suficientes armas para desacreditar, todavía más, al cineasta de Riga ante los máximos dirigentes de la URSS. El encuentro de Shumyatsky con los Sinclair contribuiría, pues, a otro tipo de catástrofe: la que padeció Sergei M. Eisenstein hasta su muerte por no haber podido editar los materiales de aquella película mexicana en la que quiso verter todo el talento y la pasión de los que era capaz.

Notas al pie

- * Una parte de este texto fue publicada antes con el título "Breves notas sobre los amores ilícitos de Eisenstein en México", del mismo autor, y que puede leerse en: http://correacamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6530 [N. del E.].
- 1. Cfr.: De la Vega Alfaro, Eduardo, "Notas sobre los prolegómenos fílmicos de Adolfo Best Maugard", en Eduardo de la Vega Alfaro y Elisa Lozano, *El paréntesis*

filmico de Best Maugard, <http://correcamara.com.mx/inicio/libros/BestMaugard.pdf>

2. Según el *Directorio de Directores del cine mexicano* (Cineteca Nacional-IMCINE, México D. F., 2009), de Perla Ciuk, libro del que se han tomado buena parte de los datos biográficos de Fernández Bustamante, el cineasta también hizo otro corto documental durante el sexenio ruizcortinista: *5 de febrero de ayer y hoy* (1956). También es posible que la Fimoteca de la UNAM resguarde este otro material que, sin embargo, por su título parece estar al margen de los tres homenajes filmicos rendidos a la capital del país. Todo señala que Fernández Bustamante falleció unos días después de haber concluido la filmación de la ya mencionada *Muertos de risa*, comedia protagonizada por Adalberto Martínez *Resortes*, es decir el 19 de marzo de 1957.
3. Imposible no referir aquí a los momentos de *Sinfonía de primavera* y *Bosque de Chapultepec* que, consciente o de manera inconsciente, parecen remitir a la secuencia de los leones de piedra de *El crucero Potemkin*, ello a partir de esculturas de esos felinos, uno dormido y el otro erguido, ubicadas, respectivamente, en las cercanías de una fuente al parecer situada en Polanco y en la magna entrada de Chapultepec.
4. El videoasta mexicano Eduardo Patiño Díaz, a quien agradezco la referencia, conserva el ejemplar de este libro que Best Maugard le obsequió a Flaherty. La escueta dedicatoria manuscrita está fechada en diciembre de 1928, sin precisar el día. Suponemos que ese regalo fue efectuado en la capital mexicana.
5. Hijo del político jalisciense Ismael Palomino, distinguido militante del movimiento maderista que derrocó a la dictadura encabezada por Porfirio Díaz, Jorge Palomino y Cañedo nació en la Ciudad de México el 1 de diciembre de 1908 y murió en diciembre de 1994. Cursó sus estudios básicos a partir de 1915 en la

‘Escuela de la Revolución’ y en ‘The English School’, donde aprendió el idioma inglés; entre 1920 a 1924 estudia el bachillerato con los hermanos Maristas en el Colegio Francés Morelos, ubicado en la calle del mismo nombre, número 30 (hoy en día es el edificio del Centro Universitario México, CUM). En 1925 viaja a Indiana, Estados Unidos, para estudiar muy probablemente Historia del Arte en la Universidad de Notre Dame du Lac, escuela privada católica de la Congregación de la Santa Cruz; de esa institución egresa en 1928 y retorna a la Ciudad de México para ejercer la profesión de promotor artístico y dedicarse a los estudios genealógicos. Como parte de sus actividades se vincula con diversos integrantes de la vanguardia pictórica mexicana (Michel, Montenegro, Best Maugard, etc), gracias a lo cual es muy probable que durante el primer semestre de 1931 trababa contacto con Sergei M. Eisenstein. Por su procedencia familiar jalisciense muy seguramente viajó desde su infancia a las regiones de la costa del Pacífico colimense, lo que pudo reforzar más adelante cuando conoció a Alfonso Michel. En tal sentido es posible que Michel le haya presentado en algún momento al ya citado Agustín Santa Cruz.

6. Cabe aquí anotar que una variante de esta obra riveriana es el cuadro *Bañistas*, pintado en 1927 por Fermín Revueltas, otro de los notables exponentes de la vanguardia mexicana. Aunque en este caso es difícil saber si Eisenstein conoció también la pintura de Revueltas.
7. En esa misiva enviada desde el Hotel Imperial de la Ciudad de México el 25 de noviembre de 1931, Eisenstein decía: "[...] Estuve enamorado con locura diez días, luego, tuve lo que quise. Lamento terriblemente que no pueda describirte todo esto (tal vez te escriba lo básico, en sentido figurado -fue tan divertido y en formas, cast, etc., tan increíble y sorprendente en los detalles. De alguna forma te haré llegar fotos (solamente con los nombres [...] tú sabrás

de los que se trata) más tarde, aún no tengo todo preparado. Pero el hecho no está en los detalles, ni en los acontecimientos (tal vez, objetivamente, no tanto como el resultado colosal, sino como los factores síquicos correspondientes). Y ese factor es magnífico: por lo visto, superé el complejo que me estuvo martirizando diez años (si no es que más) [...]".

8. En la página 273-275 de *Ídolos tras los altares* (Editorial Domes S. A., México D. F., 1929), Brenner señala a Best Muagard como "el mejor experimentador artístico-pedagógico" del movimiento cultural mexicano postrevolucionario, quien en sus clases y conferencias [...] "Explicaba que unas cuantas líneas rectas y curvas componían la aparentemente intrincada decoración nativa, de acuerdo a ciertos principios que eran resultado de un largo desarrollo, buena perspectiva, afición a las superficies y las formas y una disposición innata a la artesanía. Best descompuso este diseño en sus principios lineales, siete elementos primarios que eran variaciones o derivados de la espiral, que es la forma básica del diseño mexicano; hizo notorios los ritmos y la cuidadosa espaciación [sic]: las rectas y las curvas avanzan y retroceden, trazan fronteras y formas, pero raramente se entrecruzan [...]".
9. Algunos pormenores del contenido de esa carta y de varios hechos subsecuentes pueden verse en: De la Vega Alfaro, Eduardo, "Notas sobre los prolegómenos fílmicos de Adolfo Best Maugard", Op. Cit., <http://correcamara.com.mx/inicio/libros/BestMaugard.pdf>
10. Debo al amigo y colega Ignacio Mireles Rangel el perseverante hallazgo de esta muy interesante referencia.
11. No solo por su tipo de corpulencia sino también por algunas de sus actitudes excéntricas, por demás muy características de muchos de los artistas de la vanguardia, al Eisenstein de aquel momento de su estancia en México se le llegó a asociar con figura de simio. De ello dejó constancia la escritora

estadounidense Katherine Anne Porter, quien en su cuento “Hacienda”, inspirado en la serie de sucesos ocurridos durante el rodaje de *Maguey*, señaló que el cineasta soviético tenía “su rostro convertido en el de un mono ilustrado sobrehumanamente y con una barba simiesca. Tenía una actitud de mono hacia la vida, lo que llegaba a ser una filosofía personal”. Katherine Anne Porter, *Flowering Judas and Other Stories*, Jonathan Cape, Londres, 1936, p. 255, fragmento citado por Marie Seton en *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986, p. 219.

12. Sin señalar de manera explícita sus fuentes, en “El *proletkul* se encuentra con el vanguardismo: el intercambio Jiménez-Eisenstein” (Cf. AA.VV. *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia*, INBA, et.al, México D. F., 2008, p. 58), Jesse Lerner señala que el gran fotógrafo mexicano sí fue a ese viaje rumbo a la costa del Pacífico mexicano. Aunque se conservan una buena cantidad de fotos de aquel trayecto, una parte de ellas muy malas y hasta desenfocadas, ninguna parece tener la calidad y estilo que ya caracterizaba al trabajo de Jiménez en esa época. Por lo demás, nada de ello apunta Elisa Lozano en su brillante y muy documentado texto *Agustín Jiménez: sus imágenes móviles* (inédito, 2008, pp. 42-62), producto de una acuciosa investigación en archivos, incluido el que obra en poder de la familia del artista. En todo caso, un aspecto a investigar más a fondo para dejarlo bien claro.
13. Santa Cruz se refiere a los conceptos vertidos por el filósofo francés Hippolyte Taine en su *Filosofía del arte* (escrita entre 1865 y 1869) y otros ensayos a propósito de la necesidad de un arte “naturalista”, apegado completamente, o lo más posible, a la realidad, un principio que, en efecto, influyó hasta cierto punto en la vanguardia soviética.
14. Cf. Sánchez, Ada Aurora y Marco Jáuregui, *Agustín Santa Cruz. Obra reunida*, Universidad de Colima,

Colima, Colima, 2008, 340 pp. Este puntual trabajo reúne (pp. 163-168) las dos crónicas escritas y publicadas por Santa Cruz para el periódico colimense y un interesante argumento cinematográfico, titulado "Amor costeño" (pp. 149-159), que probablemente bajo el influjo del contacto con Eisenstein su autor pensó para que fuera filmado durante la etapa de despegue industrial de la cinematografía mexicana.

15. Dispersos en varios archivos, los testimonios fotográficos de aquel viaje a la costa colimense revelan una estancia bastante placentera para Eisenstein. En la página 131 del libro *In Excess. Sergei Eisenstein's Mexico*, de Masha Salazkina (The University Chicago Press, Chicago, Illinois, USA, 2009) muestra al excepcional cineasta soviético en bata abrazando y mirando al hierático joven que participó en las tomas de la hamaca mientras Roberto Montenegro, con su inseparable boina blanca, sonríe complaciente ante esa sugerente pose.
16. El documento completo de la misiva fue citado por Marie Seton en las páginas 222-223 de su libro *S. M. Eisenstein. Una biografía* (FCE, México D. F., 1986). Según esta autora, la carta fue enviada desde Guadalajara en noviembre de 1931 y para ello se basa en que Eisenstein inicia su respuesta diciendo "En su edición de noviembre 4...". A partir de estos datos, suponemos que pudieron ocurrir dos hechos: que Eisenstein se equivocó y el lugar de poner octubre puso noviembre, o que, en efecto, mandó el documento en alguna fecha de noviembre, lo que implica que debió hacer un viaje relámpago para visitar Guadalajara y sus alrededores, muy probablemente acompañado de Palomino o de mismo Montenegro, trayecto que no registró el constante intercambio epistolar entre Kimbroug y Sinclair reunido en el ya mencionado libro antológico de Geduld y Gottesman.
17. Serguei Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*, Artiach Editorial, Madrid, 1970, p. 58.
18. Serguei Eisenstein, *El sentido del cine*, Op. cit. p. 190.



DIARIO DE MÉXICO

Señer niega anomalías en contratos para Dos Bocas

Una vez que concluya el mes de junio, el gobierno federal, a través de la Secretaría de Energía, Ricardo Nieto, firmará un acuerdo millonario al empresario Arturo Quintana, quien según se su compañía, está realizando los adelantamientos.

De acuerdo con un rotativo, Grupo Huerta Madre en conjunto con la holandesa Van Oord, ganaron una licitación por 4 mil 968 millones para realizar labores de acondicionamiento en esa refinería. El contrato...

La Razón

DE MÉXICO

Repunta el dengue 62% de los casos, en 5 entidades

El dengue repunta 62% en cinco entidades de México, según datos de la Secretaría de Salud. El número de casos aumentó de 10 mil 200 en mayo a 16 mil 500 en junio.

Repunta el dengue 62% de los casos, en 5 entidades

El dengue repunta 62% en cinco entidades de México, según datos de la Secretaría de Salud. El número de casos aumentó de 10 mil 200 en mayo a 16 mil 500 en junio.

Andrés Manuel López Obrador

Conservadores

"No coman ansias"

"El pueblo es libre y yo voy a respetar siempre el mandato popular en 2022, se llevará a cabo la consulta de la revocación de mandato"

Derecho a manifestación, garantizada en México: senador Ricardo Monreal

NOTIMEX, en el "ojo del huracán"

UIF de Santiago Nieto va contra corrupción en agencia de EPN

El Sol de México

Calculan un boquete fiscal de 400 mmdp

La recaudación sigue en picada

El gobierno federal estima un déficit de 400 mil millones de pesos para este año, debido a la caída de los ingresos por impuestos indirectos y el aumento de los gastos.

FORMA

Alertan expertos sobre coacción por uso electoral de Cer

Deslinda Nahle a compadre

Imponen toques de queda en 25 ciudades

El gobierno federal anunció la implementación de toques de queda en 25 ciudades de México para combatir la propagación del COVID-19.

EL UNIVERSSA

Arranca "nueva normalidad" en país casi llega a 10 mil muertes

Denuncian moches en programa Sembrando Vida

Campeños: nos exigen dinero para otorgar beneficio

Acusan entrega tardía de semillas, falta de agua y tala

La Jornada

Valen menos sus plémas

Señer niega anomalías en contratos para Dos Bocas

El gobierno federal estima un déficit de 400 mil millones de pesos para este año, debido a la caída de los ingresos por impuestos indirectos y el aumento de los gastos.

FORMA

Son diputados esenciales, cobran... pero no trabajan

Reabre CDMX con restricciones

Cubrebocas será obligatorio, establec horarios a empresas y trabajadores

El gobierno de Claudia Sheinbaum anunció la reapertura de la Ciudad de México con restricciones de movilidad y uso obligatorio de cubrebocas.

La Jornada

Reportados mil 432 casos de Covid-19; "normalidad" debe esperar

Nivel máximo de alerta sanitaria por Coronavirus

IMSS: muerte por Covid-19, riesgo de trabajo; siguen cuidados en transporte

Al menos 15 empleados en seguridad pública han muerto por contagio

No llegan los medicamentos para niños con cáncer, denuncian familiares

Trump: atizan "terroristas" las revueltas

Incesantes protestas en EU por la muerte de Floyd

El magnate convoca a aplicar "mano dura" contra anarquistas

Al menos 3 mil personas han sido arrestadas en las manifestaciones

Buscan políticos aliados al estallido social usado por el racismo policia

NUEVA NORMALIDAD

Alertan expertos sobre coacción por uso electoral de Cer

Deslinda Nahle a compadre

Imponen toques de queda en 25 ciudades

El gobierno federal anunció la implementación de toques de queda en 25 ciudades de México para combatir la propagación del COVID-19.

La Jornada

Reportados mil 432 casos de Covid-19; "normalidad" debe esperar

Nivel máximo de alerta sanitaria por Coronavirus

IMSS: muerte por Covid-19, riesgo de trabajo; siguen cuidados en transporte

Al menos 15 empleados en seguridad pública han muerto por contagio

No llegan los medicamentos para niños con cáncer, denuncian familiares

LA NUEVA NORMALIDAD

ALEJANDRO MAGALLANES

Esta pieza la armé con encabezados de periódicos nacionales que se publicaron el lunes 1 de junio de 2020, día que dio comienzo lo que se ha dado por llamar “la nueva normalidad”.

Lunes
1 de junio
de 2020.

Pese al confinamiento
aumentan multas
viales.

Arranca
“nueva normalidad”
país
casi
llega
a 10 mil muertes.

El
peligro
persiste.

En rojo
31 de las 32
entidades;
epidemia
no ha terminado:
Salud.

En
el umbral
de los 10 mil
muertos.

Ven riesgo
en retorno
con 90 mil
contagios.

Circulan menos
pero mueren más.

Respetar
Semáforo
o rebrote.

Suman 9,930 decesos
y 90, 664 contagios
confirmados
por COVID-19
hay 16, 962 casos activos,
con la principal
carga epidemiológica
en la Ciudad de México
y el Estado de México
al iniciar
la nueva
normalidad.

Regresan
a trabajar
con pico
de contagios.

Último adiós a Christo.

Nueva
normalidad
en pico
de COVID.

Confirman
que regreso a clases
será el 10 de agosto.

La recaudación
sigue en picada
calculan
un boquete fiscal
de 400 mmdp.

Hoy,
pero con semáforo rojo,
inicia
nueva
normalidad.



SOBRE LOS AUTORES

Norma Lorena Loeza

Maestra en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha impartido cursos y diplomados en temas de derechos humanos y no discriminación, género y diversidad sexual.

Ana Lara

Doctoranda en comunicación estratégica. Lleva más de 20 años de trayectoria laboral en el ámbito de la comunicación política, institucional y de gobierno. Cuenta con una Maestría en Comunicación Visual por la Escuela Nacional de Artes Plásticas en San Carlos UNAM.

Adriana García

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la UNAM. Ha sido parte del comité organizador de distintos festivales de cine como el el Festival Internacional de Cine de Morelia, la Gira Ambulante y el Festival de Cine de San Cristóbal de las Casas. Ha colaborado en producción, investigación y gestión de derechos para diversos proyectos cinematográficos.

Pedro Paunero

Biólogo terrestre, paramédico, novelista, cuentista, ensayista y crítico de cine. Ha publicado en la Revista Digital Universitaria de la UNAM, la revista CINE TOMA y el portal Corre Cámara; con 13 años de experiencia como crítico. Coautor en el libro “Dos amantes furtivos, cine y teatro mexicanos”. Miembro de PIC (Periodistas Iberoamericanos de Cine).

Alfonso López

Fundador y director de Alhaville Cinema. Publicó textos en las revistas *Punto de Partida*, *Juego de Palabras*, *Rehilete* y en los volúmenes colectivos de poesía *19 Bajo Cero* y *Cero y van Dos*, de la editorial Liberta Sumaria. Recibió Mención en el X Concurso de Traducción Literaria Alfonso X, del INBA. La UAM publicó la traducción del italiano de Poemas de Vincenzo Cardarelli (Colección Media Tinta).

JJ Flores Hernández

Psicoanalista y crítico de cine. Cuarto lugar en el III Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica (2016). Publica con regularidad en distintos medios (Butaca Ancha, Corre Cámara, Correspondencias Cine y Pensamiento). También docente, sostiene su práctica clínica en consultorio privado desde 2010.

Hugo Lara

Cineasta y escritor. Director de la película *Cuando los hijos regresan* (2017), entre otras producciones. Ha publicado como autor y/o coordinador varios libros de cine, los más recientes son *Zapata en el cine* (2019) y *Dos amantes furtivos: cine y teatro mexicanos* (2016). Es director editorial de Corre Cámara.

Eduardo de la Vega Alfaro

Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesor-investigador titular en el Departamento de Sociología de la Universidad de Guadalajara. Ha publicado crítica y ensayo acerca de diversos aspectos cinematográficos. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel III).

Alejandro Magallanes

Nació el 29 de diciembre de 1971. Ha creado miles de imágenes que se han impreso miles de veces también. Ha escrito 10 libros para niños, tres de poesía, uno de ensayo, una novela y otros libros de artista. En su obra destaca la gran labor que con esmerado cariño ha desplegado diseñando carteles específicamente para cine.



AÑO COVID

México 2020

AÑO COVID



¿Qué nos espera tras la pandemia de COVID-19? Los textos que forman este libro colectivo parten de opiniones en medio de la emergencia sanitaria: hay reflexiones sobre los efectos palpables en la cultura en general y el cine en particular; el agotamiento mental del encierro; los recientes hábitos de lo que se llama “la nueva normalidad”; e incluso una obra de teatro y unos epigramas satíricos sobre el COVID. Los autores de este libro-omnibus, Norma Lorena Loeza, Ana Lara, Adriana García, Jj Flores Hernández, Alfonso López, Alejandro Magallanes, Eduardo de la Vega Alfaro, Hugo Lara y Pedro Paunero, nos comparten —desde su trinchera, su especialidad o su perspectiva creativa— el pulso que le han tomado a la pandemia, al confinamiento y al estado de emergencia en el que nos encontramos. Además, Horacio Flores, Fernán Galíndez y el mismo Magallanes aportan magníficas ilustraciones alusivas a estos temas. Se trata de un esfuerzo editorial de Corre Cámara para dejar memoria de este episodio que, independientemente de sus consecuencias económicas y sociales, ya marcó a la humanidad.