



Como anticipo de nuestro *dossier* felino del próximo número, presentamos algunos fotogramas del documental *Pedro* (2023), dedicado al artista Pedro Friedeberg. Las imágenes son cortesía de la directora, Liora Spilk Bialoztosky.



MARZO 26
#930
ISSN: 0185-1330
\$50 MXN

REVISTA
DE LA

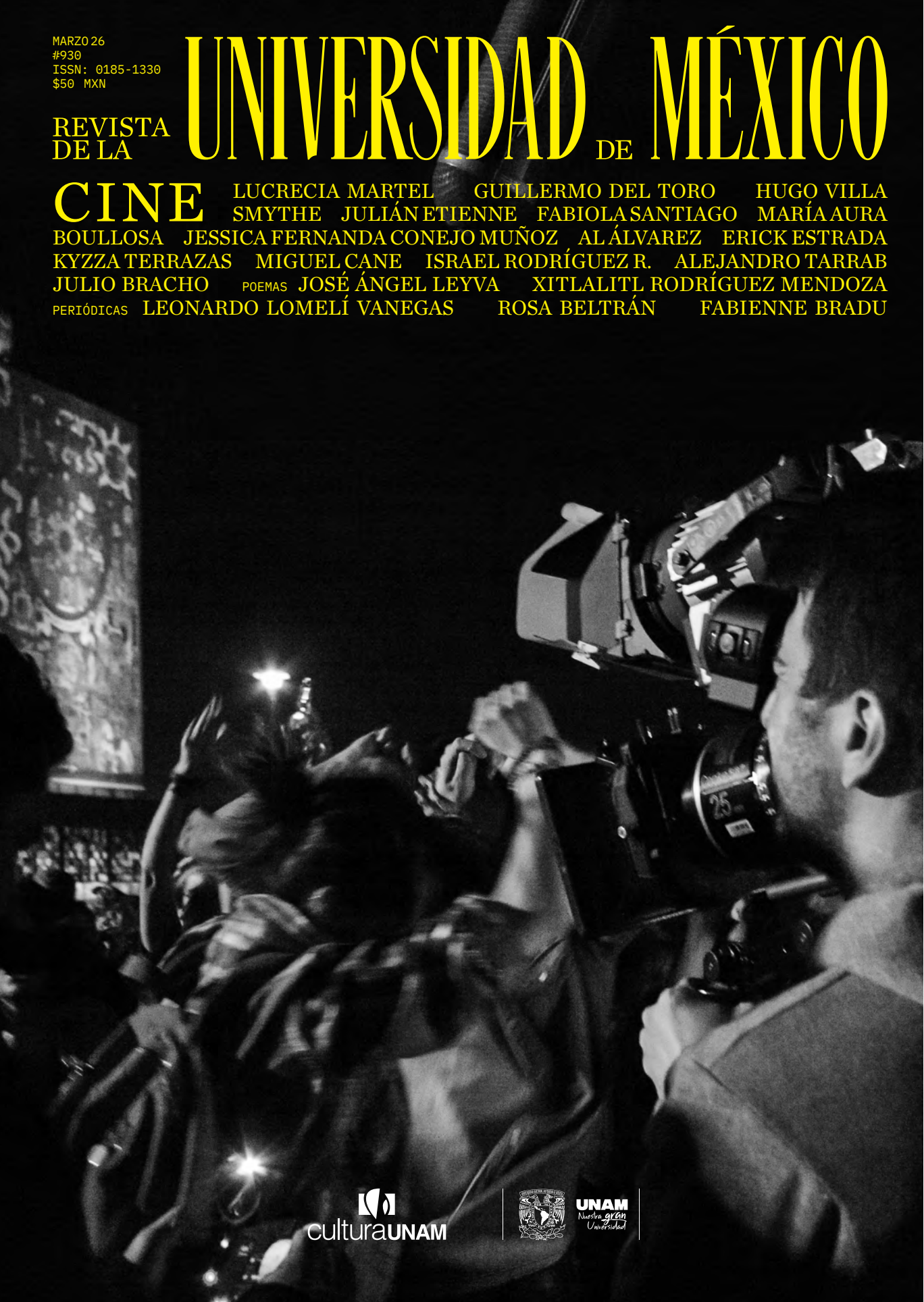
CINE

LUCRECIA MARTEL GUILLERMO DEL TORO HUGO VILLA
SMYTHE JULIÁN ETIENNE FABIOLA SANTIAGO MARÍA AURA
BOULLOSA JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ AL ÁLVAREZ ERICK ESTRADA
KYZZA TERRAZAS MIGUEL CANE ISRAEL RODRÍGUEZ R. ALEJANDRO TARRAB
JULIO BRACHO POEMAS JOSÉ ÁNGEL LEYVA XITLALITL RODRÍGUEZ MENDOZA
PERIÓDICAS LEONARDO LOMELÍ VANEGAS ROSA BELTRÁN FABIENNE BRADU

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

#930: CINE

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MÉXICO



(002-003) EDITORIAL

096 ALEJANDRO TARRAB
Entrar al espacio brusco. Una mirada ensayística a partir de Agnès Varda

(004-115) DOSSIER

006 JOSÉ ÁNGEL LEYVA
Cine Imperio

104 JULIO BRACHO
La sombra del caudillo.
Un guion a prueba de fuego

008 LUCRECIA MARTEL
La flecha del tiempo

112 MAYTE ANGELES
Ocho directoras van al cine

020 GUILLERMO DEL TORO
Mary Shelley o la Galatea moderna

(116-143) PERIÓDICAS

028 HUGO VILLA SMYTHE
El cine mexicano como grano de arena perdido en el desierto

118 (HORIZONTE UNIVERSITARIO)
LEONARDO LOMELÍ VANEGAS
Autonomía universitaria como garantía constitucional: libertad académica, gobierno propio y responsabilidad pública

034 JULIÁN ETIENNE
Poblar el futuro: documental independiente y crisis climática

042 FABIOLA SANTIAGO
María Estela Fernández y el arte de vestir al cine

126 (PANORAMA)
ROSA BELTRÁN
Miedo

048 MARÍA AURA BOULLOSA
La vida por el escenario

134 (PANORAMA)
FABIENNE BRADU
Los ilustres pasajeros del *Capitaine Paul-Lemerle*

054 XITLALITL RODRÍGUEZ MENDOZA
Jaws. La película

142 (BITÁCORA)
JORGE EDUARDO SERRANO
Good Boy, Bad Time

056 JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ
La ola coreana: el cine y la televisión en tiempos de Hallyuwood

(144-155) CRÍTICA

064 KYZZA TERRAZAS
Los sueños que comparto: alquimia del cine y esperanza

146 EVA CASTAÑEDA
Escrituras sin rostro de Gaëlle Le Calvez

072 ERICK ESTRADA
Canoa: las antorchas como testigos

149 JOHANN RODRIGO ROMERO AYALA
El otro nombre de los árboles de Jorge Gutiérrez Reyna

078 MIGUEL CANE
Los Caifanes: evangelio laico de la noche mexicana

153 SANTINO CORTÉS
El cuerpo del delito / Los delitos del cuerpo de Juan Solís

084 AL ÁLVAREZ
El cine en la UNAM a sus 65 años

(156-158) COLABORADORES

090 ISRAEL RODRÍGUEZ R.
Archivos filmicos entre la nostalgia y la memoria indómita

“El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines”, decía en conferencia Luis Buñuel durante una visita a la UNAM en 1953. Como obligaba la leyenda, su colaboración en las páginas de esta revista fue *sui generis*. Jaime García Terrés, entonces director de esta publicación, había organizado el debate y tuvo que perseguir al alquimista del cine para que aceptara la invitación; sin embargo, éste se negó a compartir sus cuartillas con el editor entusiasta que, precavido, utilizó una grabadora para preservar las palabras del cineasta. Cinco años después, ya transcritas, aparecerían en nuestras páginas, dejando huella de la apasionada poética del surrealista: “El *film* es como una simulación involuntaria del sueño”.



EL CINE, INSTRUMENTO DE POESIA

Por Luis BUÑUEL

HACE CINCO AÑOS, en los términos que el mismo describe, Luis Buñuel fue invitado a presentar una ponencia en cierta Mesa Redonda sobre temas cinematográficos. Hurraño como pocos, requirió un paciente esfuerzo lograr su intervención. Mas no hubo poder humano capaz de arrancarle, para una ulterior publicación, las cuartillas que por fin sometió al debate general. Lo que nunca supo Buñuel es que una grabadora de sonido registró con clandestina fidelidad cada una de sus palabras; ardid mediante el cual pudo reconstruirse la ponencia en cuestión, cuyo original debe dormir por ahora en algún archivo lleno de telarañas. (¡Qué digo! ¡Como si fuera posible imaginar al creador de El perro andaluz ordenando sus papeles en archivos! Dormirá, corrijo, en algún misterioso basurero.) Confieso la responsabilidad de semejante abuso. Pero no sólo no me arrepiento del despojo, sino que, después de largas consideraciones, he decidido consumarlo plenamente. Buen revolucionario, Buñuel querrá perdonar este acto criminal, violatorio de sus derechos y que sienta un pésimo precedente en los menesteres periodísticos. En todo caso, estoy dispuesto a asumir los eventuales riesgos.

J. G. T.

EL GRUPO de jóvenes que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mí para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la distinción de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creermé un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, el hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi periodo de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una Mesa Redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia alguno de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así, se acordó que el tema fuera el de “el cine como expresión artística”, o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

Ha dicho Octavio Paz: “Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo”, y yo,

parafraseando, agregó: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo. Mas por el mo-

mento podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar



—Foto Yvon Beaugier

Luis Buñuel— “el film es como una simulación involuntaria del sueño”

SUMARIO: *El cine, instrumento de poesía*, por Luis Buñuel • *La feria de los días • Anaquel*, por Francisco Monterde • *Tres poemas*, por Ernesto Mejía Sánchez • *El mundo elegante*, por Armando Ayala Anguiano • *El suplicante*, por Sergio Magaña y Emilio Carballido • *Política y verdad*, por Pierre Mendès-France • *¿Qué va a pasar en Pakistán?*, por Héctor Adhayarardhian • *El idilio salvaje de Manuel José Othón*, por Octaviano Valdés • *El jardín apacible*, por Ventura Doreste • *Los artistas plásticos mexicanos y Rubén Darío*, por Antonio Oliver Belmas • *Artes Plásticas*, por Jorge Olmo • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por José Luis Ibáñez • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Libros*, por Guillermo Sucre, Juan García Ponce, Alberto Bonifaz Nuño, Víctor Flores Olea y Hugo Rodríguez-Alcalá • *Dibujos*, de Andrée Burg, Rafael Coronel, José Cava y Luis Eduardo.



En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo.

LUIS BUÑUEL

Luis Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", *Universidad de México*, vol. XIII, núm. 4, diciembre de 1958.



El cine ha estado presente en la *Revista de la Universidad de México* desde su primer número. Fue en noviembre de 1930 cuando Genaro Fernández MacGregor escribió sobre los peligros del cine sonoro en el país. A partir de ahí, la relación de la *Revista* con el cine mejoró significativamente y albergó el trabajo reseñístico de figuras como Carlos Fuentes (bajo el pseudónimo Fósforo II), Jomí García Ascot y Emilio García Riera. En este *dossier* Guillermo del Toro se deleita en el romanticismo de Mary Shelley y su *Frankenstein*, mientras Lucrecia Martel abandera el método con que concibe el cine: lejos de planear visualmente cada escena, apuesta por el sonido como punto de partida. En esta edición colaboramos estrechamente con la Filmoteca UNAM para presentar un panorama del cine en nuestro país y en la actualidad, por lo que agradecemos especialmente a Hugo Villa Smythe, director general de Actividades Cinematográficas de la Universidad, Jorge Martínez Micher y Mariana Domínguez Ceja por su complicidad editorial. En su texto, Villa Smythe elabora diagnósticos y planes para hacer frente al *streaming* y que las obras mexicanas no sean arrastradas por esa ola, al tiempo que describe las condiciones precarias de los trabajadores de esta industria en México. Al respecto, presentamos el perfil de María Estela Fernández, una de las vestuaristas más reconocidas del gremio. Además, Erick Estrada, coordinador editorial de *Fósforo*, escribe sobre *Canoa*, de Felipe Cazals, película que este marzo cumple cincuenta años. Al Álvarez presenta una línea del tiempo del cine en la UNAM, que en las décadas de los sesenta y setenta estuvo muy ligado a la conciencia social estudiantil. En la Filmoteca, donde es subdirector de Rescate y Restauración, tiene lugar el trabajo mediante el cual los rollos antiguos se preservan y se rehabilitan. Israel Rodríguez R. toma la estafeta al describir la ansiedad del gremio por crear archivos. Frente a los consorcios que reciclan el pasado fílmico para sobrealimentar de nostalgia a sus espectadores, Rodríguez opone las obras de quienes usan los archivos para liberar entre no-

sotros una memoria indómita. Con la mirada puesta en la actualidad, Julián Etienne nos ofrece una persuasiva apología sobre la habilidad del documental independiente para representar el cambio climático. Por último, inauguramos una serie de textos dedicados a explorar la historia, el presente y el porvenir de la autonomía universitaria con la publicación de una conferencia del rector Leonardo Lomelí Vanezas, en la cual destaca las razones por las que este atributo constitucional de nuestra Universidad es fundamental para fungir como “espacio crítico, generador de conocimiento y brújula del progreso social”.

Detrás de cámaras de la película *Güeros*, 2014.
Fotografía de Alejandra Carbajal. Cortesía de la fotógrafa y del director Alonso Ruizpalacios.

DOSSIER

PP.006-007 JOSÉ ÁNGEL LEYVA PP.008-019 LUCRECIA MARTEL
PP.020-027 GUILLERMO DEL TORO PP.028-033 HUGO VILLA SMYTHE
PP.034-041 JULIÁN ETIENNE PP.042-047 FABIOLA SANTIAGO
PP.048-053 MARÍA AURA BOULLOSA
PP.054-055 XITLALITL RODRÍGUEZ MENDOZA
PP.056-063 JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ
PP.064-071 KYZZA TERRAZAS PP.072-077 ERICK ESTRADA
PP.078-083 MIGUEL CANE PP.084-089 AL ÁLVAREZ
PP.090-095 ISRAEL RODRÍGUEZ R. PP.096-103 ALEJANDRO TARRAB
PP.104-111 JULIO BRACHO PP.112-115 MAYTE ANGELES

(004-115)



NO TOMAR ESTE
LIBRETO

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Cine Imperio

A la mitad del sueño abro los ojos
montado en la basura alucinante
que da en el blanco de la noche
en una tarde solar de tres funciones

Hundido en la butaca
ajeno a mi presencia
ese niño
 que soy yo
 aluniza en la pantalla

Los cinenautas respiran luz
Entran en sí
con música por dentro
Son seres que no son
 partículas terrestres
sino grumos de pasión en tránsito

Viene la abuela remontando el frío
con su fanal de letras
en el túnel de imágenes
 de polvo
Oigo su empuje de mujer
en cuesta arriba
la soledad en forma de vapor
sus temblorosas fantasías

A su locomoción vengo colgado
hasta el lugar donde los héroes duermen
antes de ser lo que nosotros somos
Vengo también en su resuello
a descubrir las transparencias
que ahogan la voz
 y desahogan
mientras afloja peligrosamente el cordón
de la ciudad donde he nacido
mi tubo umbilical
mi gravedad flotante

El cuerpo inútil se queda suspendido
en el reloj de cuerda
de un fogonero que alimenta el tren
en marcha y sin destino

Ese adulto supone que despierta
de la mano de un recuerdo
Soy yo junto a mi abuela
Dejaré de ser él
cuando se apague el proyector
y caminemos resignados al extraño EXIT

Este poema forma parte del libro *Durangueraños* (Instituto Municipal del Arte y la Cultura/Alforja Arte y Literatura, Durango, 2007). Se reproduce con permiso del autor.

LUCRECIA MARTEL

La flecha del tiempo



Esta charla formó parte de la programación del festival feminista argentino Nosotras Movemos el Mundo y tuvo lugar en el auditorio del Centro Cultural Kirchner (CCK) de la ciudad de Buenos Aires el 7 de marzo de 2020, en el marco del Día de la Visibilidad Lésbica. El festival fue organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación en colaboración con otros cinco ministerios.

Este texto fue publicado originalmente en *Un destino común* (Caja Negra, 2025), un volumen que compila intervenciones públicas de la directora argentina Lucrecia Martel. La edición estuvo al cuidado de Malena Rey y Pablo Marín. Agradecemos a los directores de Caja Negra Editora, Ezequiel Fanego y Diego Esteras, por autorizar la reproducción de este texto.

Muchas gracias por invitarme a este lugar. Y felicidades a todas las que hoy están festejando algo. A las que festejamos algo.

Estuve tratando de pensar qué decirles, para cambiar un poco el eje de las charlas que he venido dando, aunque los temas que toco habitualmente me siguen pareciendo los más pertinentes para compartir. No quiero que mi mamá me vea diciendo siempre lo mismo, ya me da un poco de vergüenza. Aclaro también que nada me gusta más que la invención del lenguaje inclusivo, pero tengo 53 años y no lo sé usar. Sepan comprender.

Rápidamente, como para poner en contexto los supuestos básicos con los que trabajo en el cine, les quiero resumir y explicar un concepto fundamental para mí que les puede resultar útil. ¿En este auditorio hay gente que estudia cine o que va a estudiar cine? ¿Hay gente que dejó el cine porque le pareció frívolo? [*Distintas personas del público levantan la mano.*] Bueno, habrán notado que en nuestro mundo del cine utilizamos mucho un esquema que tal vez esté presente en sus cuadernos de trabajo o en sus libros sobre narrativa cinematográfica. [*Dibuja en la pizarra.*]



Se usa mucho esta línea para representar el tiempo sobre el que se monta la película. Esta línea es muy útil, le ha servido a la humanidad desde tiempos remotos, aunque apareció así visualizada en la primera parte del siglo XX. La flecha, lo que indica, es una representación del tiempo. El comienzo de la flecha es el presente donde inicia la película, o donde está parado el espectador. Y ese tiempo tiene al futuro adelante y al pasado detrás. Esta flecha se parece mucho a otras flechas, como la que repre-

senta la mirada en el cine. Y es también la flecha que se usa para separar el símbolo y el concepto, para indicar la relación de sentido entre una palabra y una cosa, un objeto. Para cualquier tipo de relación usamos la misma flecha. [*Dibuja otras dos flechas en la pizarra.*]

Línea de tiempo en la narrativa:



Línea de ubicación espacial de la mirada:



Línea de asignación de sentido/referente:



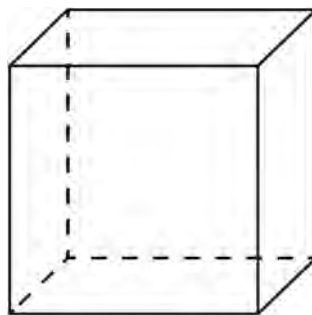
Organizamos todo lo que percibimos en base a esta idea de que el futuro está adelante. Vamos otorgándole al pasado un espacio detrás nuestro, y también cierta valoración, porque la persona joven tiene una gran línea de futuro por delante, y la persona con más edad tiene sobre sus espaldas la línea mayor.

En el mundo aymara —y parece que en la cultura tailandesa también— hay varias formas de espacializar el tiempo. Para ellos el futuro está detrás, porque uno camina sin ver hacia dónde va, mientras que el pasado siempre está ante nuestros ojos. Todo lo que ya hemos visto y vivido aparece delante nuestro mientras avanzamos a ciegas hacia el futuro. Comparemos entonces las repercusiones que tienen estas concepciones en ciertos valores que establece una sociedad. En una sociedad para la que el futuro se extiende hacia adelante, la juventud es un valor extraordinario y se desprecia bastante a los ancianos. En cambio, en la cultura aymara, el valor de la experiencia de quien tiene ante sí un largo pasado es muy importante.

Otra cosa: esta distinción, que está tan naturalizada y que es crucial, que define incluso nuestra ética, nuestro comportamiento político, es sumamente arbitraria, porque nada indica que el tiempo tenga una sola dirección ni una sola disposición con respecto al individuo. Hay gente que dice: “Sí, el tiempo tiene dirección por la segunda ley de la termodinámica, porque hay cosas que suceden que no son reversibles”. También hay otros que dicen que el universo está en expansión y que eso implica una línea de extensión del espacio/tiempo. Propongo que sospechemos un poco de esta idea de que el tiempo va hacia algún lugar. Esta flecha resulta ser una arbitrariedad que hemos naturalizado alegremente. Y además, nosotros en español tenemos la palabra “sentido”, que significa por un lado la ligazón entre el referente y lo que lo representa, pero también significa dirección, así que esta flecha no sólo dispone hacia dónde va el tiempo, sino que hay también una dirección inexorable que organiza los acontecimientos. Vemos mucho este esquema en las películas: una escena es la causa de la siguiente, y los eventos que sucedan se van a ir organizando bajo esa lógica. La idea de causa-consecuencia resulta bastante difícil de pensar si no hay una dirección inexorable del tiempo, ¿no?

Por suerte hay eventos que no se organizan en una línea sino que están dispersos, por ejemplo, en la memoria. Si quiero recordar cómo fue el festejo de cumpleaños de mi abuela en 1982, mi memoria no retrocede de manera ordenada ni cronológica hasta llegar a ese año. Los eventos, filtrados y organizados emocionalmente de manera muy graciosa, están allí sin ningún orden. Imaginemos que el tiempo es como la memoria y que las cosas vividas están suspendidas como micropartículas. ¿Cómo uni-

ría un acontecimiento con el otro? [*dibuja un cubo en la pizarra.*]



Este cubo permite imaginar otra forma de organizar un relato sin seguir ninguna línea en particular. Gracias a este cubo, puedo saltar alegremente de un relato a otro o de un tiempo a otro. Esta forma de pensar el tiempo es otro esquema posible que para mí tiene una única ventaja: no genera la fantasía del orden de la causa-consecuencia.

Es muy difícil que en las formas narrativas que manejamos (literarias, cinematográficas) nos podamos sustraer de experimentar que una cosa viene después de otra. En una película uno ve pasar escenas, luces, sonidos, y la línea recta parece imposible de romper. En la literatura, que puede manejar el tiempo con más libertad porque necesita menos recursos y menos dinero, no obstante la lectura nos obliga al paso continuo de las hojas. Esta linealidad impregna toda nuestra cultura, y *a priori* no me parece ni mal ni bien. Pero sí me parece importante recordar que es un invento, y que ese invento, cuando se olvida que es un invento, se naturaliza y empieza a ser una especie de condena que pesa sobre nuestra percepción del mundo. Entonces, amigos del cine, la primera cosa que considero necesaria para acercarse al cine no es tener una cámara, sino ponerse a observar el mundo y a ver qué pensamos de las cosas que hemos aprendido.

MEMORIA, MIRADA Y ESCUCHA

El funcionamiento de la memoria como una forma de ordenar lo que recordamos se parece mucho al montaje en el cine. Lo que recordamos ya tiene un filtro bastante extraño, que es el motivo por el cual recordamos algunas cosas y otras no. A veces recordamos cuestiones aparentemente irrelevantes. Yo tengo varios hermanos, y sucede muchas veces que hablamos de un evento de la infancia y es muy fascinante ver qué se acuerda uno y qué se acuerda otro. Esa homogeneidad del hecho o del evento pasado se desarma por completo cuando uno habla con distintas personas que estuvieron involucradas, porque emocionalmente cada quien recuerda algo por motivos diversos, que se hablarán luego en terapia. Además el pasado, cuando recordamos, está en tiempo presente: todo lo que sucede en el cuerpo impone un presente absoluto. Y ese pasado que se evoca en el recuerdo está presente cuando queremos. Cualquier cosa deseada o esperada en el futuro también está presente en ese cuerpo. Observando cómo se comporta emotivamente el tiempo en nuestro cuerpo es un poco más fácil sustraerse de los esquemas lineales, que son una herramienta extraordinaria, pero que no son el *non plus ultra* para la narrativa ni para pensar el mundo.

Para mí es obvio que la flecha del tiempo tiene una relación importante con lo visual y se manifiesta en muchas cosas de nuestra percepción. Tenemos una cultura visual no tanto por el lugar que le damos a la imagen, sino porque pensamos el tiempo de una manera muy visual. La mirada genera un punto clarísimo desde el cual se percibe todo. Es un lugar de muchísimo poder. Si se abandonara la mirada como lugar central, tendríamos otro tipo de poder. El anima-

lito que somos concibe la mirada como un poder que se proyecta sobre el mundo y no al mundo viniendo sobre nosotros, que sería el lugar en el que nos pone la escucha.

Me importa mucho el sonido en las películas, porque el sonido obliga a pensar ese lugar en el mundo de una manera muy útil y menos hegemónica que la mirada. El sonido pone a quien percibe en una situación un poco menos poderosa. La cultura de dominación de la mirada me parece que ha generado muchas torpezas narrativas. En cambio, en el lugar de la escucha, el mundo viene hacia nosotros. En ambos casos sucede lo mismo: la luz alcanza nuestros ojos, el sonido llega a nuestros oídos. La física de la percepción es la misma, pero culturalmente la mirada se ha proyectado sobre el mundo como si fuese un faro y nos coloca en una situación de poder peligrosa.

Doy un ejemplo muy claro: cuando uno camina en la oscuridad, se mueve despacio, va tanteando. La ausencia de la mirada al caminar precisa de un mayor contacto con todo: con el otro, con lo que uno toca. Caminar en la oscuridad genera un radio de percepción más chiquito y nos obliga a la lentitud. La mirada, en cambio, nos da la sensación de abarcarlo todo y genera mucha más velocidad. Eso se ve también en el uso de las imágenes en cine: si pongo un *frame* en un video, en ese cuadro va a haber una gran cantidad de información. Pero si sólo puedo percibir eso por medio del sonido, voy a necesitar más duración para esa construcción sonora. El sonido obliga al tiempo. Es muy difícil que un sonido solo, si lo aislamos, genere un ambiente, una relación directa con el referente. En cambio, un cuadro sí genera información, la brinda de manera rápida. Y creo que la velocidad y el poder de la imagen nos han vuelto un

poco torpes y esquemáticos. Sin decir que esto sea malo en sí, se ha vuelto tan hegemónico que podríamos intentar otras cosas a ver qué pasa. Probar de ponernos como narradores en un lugar un poco más dudoso, más ambiguo, más indefinido. La construcción a partir del sonido no nos salva de nada, porque imbecil se puede ser igual, pero nos da la oportunidad de correrlos de esos esquemas tan aceptados.

Si alguien tiene alguna pregunta o comentario, los escucho. [*Una persona del público levanta la mano.*]

Tengo una consulta sobre la construcción sonora en las películas. ¿Es una construcción previa a la idea, al guion, incluso al montaje? ¿En qué momento se decide sobre ella?

¿Cómo aparece una idea en el humano? Es muy azaroso. Hay múltiples factores que pueden entrar en juego para que surja una ocurrencia. En cambio, para que aparezca una idea hace falta muchísimo trabajo. Esto lo quiero aclarar porque confundimos mucho ocurrencia con idea. Ocurrencia es encontrar una semilla y guardarla en un frasco para usarla en otro momento. Pero si a esa semilla la ponés en un papel secante o en la tierra y la vas regando, va a crecer en complejidad y misterio. Una idea requiere trabajo, y he visto mucho cine basado en ocurrencias que se agotan muy rápido. ¿Cómo se detectan las películas de ocurrencia? Se las detecta porque uno las olvida ni bien terminaron y no desea volver a verlas. Es muy distinto cómo cada uno de nosotros percibe la ocurrencia y la idea, por supuesto. Hay cosas que para mí son ocurrencias y que a otros les pueden hacer estallar el cerebro en mil partes. Creo que la idea requiere de un trabajo y un esfuerzo que no siempre son del orden de la ra-

zón, sino del orden de la permanencia. Hay que insistir en esa ocurrencia hasta que empiece a mostrar sus raíces y se transforme en otra cosa.

Cuando uno tiene una idea y desea desarrollarla en una película, a mí me sirve, para sacudir mi propia estupidez, para sustraerme de la tontera, seguir el camino del sonido. Ese camino me ayuda bastante, no me salva por completo, pero me ayuda bastante. (Recuerden que tengo encima cinco años de educación en un colegio parroquial de Salta, y siete en otra institución dependiente de la curia. O sea que tuve una gran cantidad de tiempo invertido en *dejar de ver*. La educación que te relaciona bien con el mundo no es la que yo recibí.)

Me resulta más fácil observar cosas si trato de pensar las escenas como espacios sonoros donde todo sucede, que si simplemente las imaginara desde una cámara. Esto lo digo respecto del sonido que luego se escuchará en la película, pero hay algo previo al sonido, que es ese esquema sobre la organización del tiempo. Trato de pensar en los acontecimientos no ordenados en esa línea, sino flotando en un volumen. Entonces de manera muy arbitraria voy a elegir cuál precede a cuál, y cuál continúa en esa sucesión temporal que va a ser la película.

Habrán observado que hay películas en las que uno dice: “Ahh, ahora va a pasar tal cosa”. ¿Eso qué es? ¿Por qué sucede esa anticipación? Porque quien concibió ese relato audiovisual se ha sometido demasiado a ciertas normas que organizan mucho nuestra cultura, y entonces la comedia romántica es como el *summum* de las obviedades. Ya viendo el afiche sabés lo que va a pasar. Y hay disfrute en ir a ver lo que ya sabés que va a pasar, pero también hay una ausencia de percepción del mundo. Simplemente son películas que afirman una idea hegemónica, una concepción visual

del tiempo. Para evitar eso es que me sirve el sonido. Percibir el mundo es algo muy difícil, que está muy obturado por la educación que tenemos y por el amor que sentimos por nuestros privilegios. Despojarse de todo eso es casi imposible. Implica un esfuerzo muy grande *ver* lo que nos rodea. Si realmenteuviésemos esa conexión con el sufrimiento y la felicidad de los otros, sería muy difícil sostener el 1 % de los privilegios que tenemos.

Una breve digresión: ¿cuál es la gran diferencia actual entre la escuela pública y la escuela privada? Desde hace muchas décadas, la escuela pública viene sufriendo un saqueo tremendo. Ha habido un deterioro importante de lo que se imparte en la escuela pública argentina. Pero cuando una familia decide frente a dos posibilidades —entre la escuela pública y la escuela privada, que es cara y que le va a generar mucho sacrificio—, ¿qué es lo que se privilegia eligiendo la privada? Una futura red de contactos. No se privilegia qué va a aprender el chico, sino a quién va a conocer. Uno sabe que a ese hijito lo va a sumergir en una red que le va a permitir resolver muchas cosas en la vida. Ese colegio al que asistí, que fue bastante inútil para mí en cuanto a la formación, me permite, en dos o tres llamados, conseguir un abogado, un juez, un escribano o un funcionario público, pero muy pocos profesores de yoga. La educación es la construcción de esa red, que me va a permitir *no ver*. En algún punto, es buscar cómplices para no ver nada. Estoy exagerando, pero no tanto. La educación genera una complicidad de clase que me permite soportar no ver el mundo. Sustraerse de eso requiere mucho esfuerzo, y diría que es una de las aventuras de la existencia. Creo que es también una obligación que tenemos quienes pudimos elegir de qué trabajar:

debemos sustraernos lo máximo que podamos de esa confortable percepción del mundo. Para mí ir por el camino del sonido no pasa por poner en una película cincuenta *tracks* de helicópteros para que parezcan moscas. Es encontrar, desde un lugar un poco más humilde de percepción, una pequeña posibilidad de escaparme de esa lógica y de esa red de complicidad.

Estoy hablando de dos instancias distintas del sonido. Por un lado, como lo que me permite sacudir mi comodidad. Y por otro, según cómo haga funcionar el sonido en la película, como recurso que me va a permitir escapar de algunos clichés narrativos. Si tengo clara la construcción del sonido desde el comienzo del proyecto, gastaré mucho menos tiempo en pensar las tomas. A mí me sirve, cuando voy al set, saber cómo va a ser la escena sonoramente. Sé cómo va a sonar, y entonces no necesito tantos planos para transmitirle algo al espectador. Ahorro en tiempos de puesta de cámara, pero demoro muchísimo en hacer cada plano... Ojo, no sé si es algo bueno para confesar cuando uno está buscando trabajo. Además, a veces desacierto y me doy cuenta en el montaje de que me falta algo. Pero siempre que algo falta, la solución te obliga a inventar otra cosa que no tenías pensada. ¿Te respondí la pregunta?

LA POBREZA NO ES UNA AVENTURA

Les quería hablar ahora del gran problema del *sexy* y encantador estudiante de cine, que es la pobreza. La pobreza para el estudiante de cine es una aventura. El territorio donde existe la pobreza genera distintas fantasías. La pobreza en el cine, que es básicamente blanco y de clase media, es una aventura que además está llena de acción: los personajes corren por los pasillos de la villa, saltan,

hay muchas persecuciones. El barrio cerrado en el cine no resultó ser una aventura, pero la villa sí. El barrio cerrado o el *country* nos aburre porque se parece más a nosotros, y lo otro por lo menos es distinto: hay otras pautas morales, la sexualidad sucede de una manera desorganizada.

Cuando uno asiste a una fiesta popular —que no es donde están precisamente los sectores más beneficiados—, hay algo que de inmediato se percibe como un cachetazo, y es que eso no podría hacerse con muchísima plata. Ni con muchísima plata lograríamos la efectividad que tiene la fiesta popular. Esto no es demagogia: quien haya estado en una fiesta popular importante sabe que aumentando el presupuesto no mejora el resultado. Y ojo que los sectores populares también son conservadores, no va por ahí lo que digo. Sí quiero hacer una crítica a cierto tipo de estudiante de cine, *sexy* y muy atento siempre a cómo es visto, que parece caminar por la alfombra roja aunque esté en su propia casa. ¡Siempre está siendo observado por los *paparazzi*!

Me meto con esto de la pobreza porque creo que es un tema que genuinamente le interesa a mucha gente que nunca la ha experimentado. Estoy trabajando en un documental y me he visto obligada a pensar en otras cosas al respecto. Me involucré con una historia en una comunidad indígena, un lugar en el que la pobreza se expresa. También la vemos en las periferias urbanas, claro, pero las comunidades indígenas están sobradas de todas las humillaciones a las que un país puede someter a sus ciudadanos. Observando eso, y tratando de pensar en escenas para el documental, me di cuenta de que la palabra “pobreza” nos hace pensar inmediatamente en la economía y no tanto en el acceso a bienes intangibles como la cultura. Cuan-

do se escribe sobre la cultura no se dice esa palabra. Y el peligro que tiene el lenguaje es que disimula. Cuando uno tiene que imaginar tomas, sonidos, y preguntarse dónde poner la cámara, estas omisiones no nos dejan ver ciertas cosas.

La palabra “pobreza” nos atonta bastante a la hora de observar lo que sucede en el territorio nacional y que es que el tiempo funciona de maneras diferentes. Si tengo, por ejemplo, que dividir los planos con los cuales voy a filmar un desayuno en una casa de la ciudad de Buenos Aires, cómo se organizan los alimentos puestos a disposición de esa familia, cómo se sientan en la mesa, voy a encontrarme con una duración estipulada que hemos visto mil veces representada en las películas. Supongamos que alguien tiene muchísimo tiempo y se dedica a analizar todas las escenas de desayuno del cine: va a notar que hay una coincidencia enorme en el tiempo que dura una escena de desayuno incluso en películas de distintos géneros. Porque el acceso al agua caliente, los electrodomésticos y la disposición de los alimentos es algo que está bien a mano. Entonces los planos se concentran todos en un área que es la cocina. Y esa uniformidad es una forma de no ver lo extraordinario.

Tomen las películas comerciales más exitosas del cine argentino y díganme qué conflicto social tiene este país más que el de varón/mujer. Primero: en su mayoría, esas películas están filmadas en espacios muy homogéneos, social y estéticamente. Porque es muy fácil alquilar una casa en un barrio privado y filmar ahí. El auto del protagonista no pasa por ningún lugar de conflicto social. Es muy raro encontrar una comedia exitosa en la que aparezca un conflicto social que no pase por la oposición varón/mujer. Segundo: a ese conflicto todavía le falta el de rico/pobre.

Por mi edad, me toca asesorar a veces proyectos de directores jóvenes, y veo que hay una preocupación muy grande por las cuestiones de género dentro de una clase muy homogénea y a la vez una ceguera enorme respecto de la pobreza. El cine nos ha acostumbrado a evitar la percepción de lo complicado que es el territorio y de lo heterogéneo que es el espacio/tiempo. Si tengo que filmar a una persona que desayuna en una situación de pobreza, les aseguro que el tiempo y el espacio que necesito para poner la cámara y organizar ese hecho es completamente distinto. Esto es muy importante, porque si uno no lo analiza bien, lo perdemos de vista. En la construcción narrativa de este cine está ausente la mirada sobre la complejidad del mundo. Estamos entrenados para evitar la carencia. En la industria del cine, la idea de que abrí la heladera y sacás de ahí la comida subyace a cualquier historia. Para el cine todos tienen un lugar donde ir a dormir, o por lo menos un 87 % de las personas (es un porcentaje falso). Damos por hecho cosas que son verdades para una parte ínfima de la población del mundo. Podrán decirme que también es ínfima la población que accede al cine. Es cierto. Pero el cine es una herramienta extraordinaria para sacudir la estupidez, y está siendo utilizado para evitar simplemente cualquier rajadura de la realidad. Ese cine trata de estar siempre en esa escuela donde todos más o menos somos iguales, tenemos los mismos problemas y los mismos privilegios. Entonces, lo que quiero decir es que al aproximarse a los lugares de este país donde la carencia es lo que abunda, hay que tener cuidado, porque el espacio/tiempo no es el mismo. La percepción distanciada que leemos en los diarios y escuchamos en los discursos políticos nos hace creer que podemos manejarnos con las mis-



Lucrecia Martel, 2025. Fotografías de Coni Rosman. Cortesía de la editorial Caja Negra.

mas categorías, y eso es completamente falso. Espera el que puede esperar.

Para el documental estoy estudiando una serie de leyes y hay conceptos como la paz social o la seguridad social que no hacen más que enmascarar lo que está tremendamente fragmentado. En algunos barrios, recorrer veinticuatro kilómetros es un traslado que lleva veinte minutos. En otros territorios, lleva treinta horas. En algunos lugares bañarse con agua caliente lleva cuatro horas, y en otros lugares, como en mi casa, veinte segundos, que es lo que tardo de mi cama a la ducha. Entonces el cine no puede estar ciego a que el espacio/tiempo está fragmentado. No podemos dejar que el lenguaje sonoro o visual de los diálogos enmascare esa situación. Y no es suficiente el argumento, de qué se tratan las películas, sino cómo las hacemos. Esto que digo es del orden de la forma, no del argumento. El argumento es al cine como la espuma es al océano: una cosa que está en la superficie y que el viento se lleva. En cambio, cómo está construida una película es la vasta densidad del océano.

Bueno, con esta metáfora de vacaciones cierro la charla y abro las preguntas. Los escucho.



Quiero preguntarte qué pensás sobre el hecho de que ahora tengamos muchas más herramientas y medios para filmar; incluso hay una gran democratización de la tecnología, y sin embargo eso no es proporcional a la calidad de la producción audiovisual. Tenemos muchos medios muy sofisticados pero no se está gestando un cine comprometido con la realidad...

Esto que me preguntás es muy interesante. Hemos fetichizado tanto lo que filmamos... Si hay una época que queda poco retratada en la historia de la humanidad, es ésta. Hay personas que no tienen acceso a una memoria donde guardar, por ejemplo, las fotos digitales.

Estoy trabajando en los cerros, al norte de Tucumán, y me llama la atención lo que pasa con las imágenes. Antes la gente, aunque poco, imprimía las fotografías. Durante los años ochenta y parte de los noventa se guardaban muchas fotos. Hay mucha memoria fotográfica de esa época. Después, lo que consigo rescatar de imágenes es de hace un mes o de hace un año, porque las personas las tienen en el teléfono. La idea de

que ahora estamos hiperretratados es falsa y agranda la brecha entre quienes tienen acceso a más o menos dinero. Uno tiene la sensación de que registró muchas cosas, pero perdió el chip, o se le arruinó el teléfono porque se le cayó en una zanja.

Es raro cómo funciona esta tecnología en cuanto a la democratización. En las comunidades del Chaco, por ejemplo, el salto fue de la televisión al teléfono inteligente por razones de supervivencia. Y en el medio faltó toda la era de la computadora. Pasaron de la televisión al teléfono sin escalas. Ese paulatino desarrollo tecnológico al que nosotros asistimos —en mi caso, desde la máquina de escribir— no fue para nada así en esas comunidades. Los saltos son más altos. Entonces la sensación de que la foto digital está generando otros modos de registro es relativa. Es una fantasía. Y la otra fantasía que es muy fuerte pasa por cómo las redes generan una versión muy específica de lo fotografiable que a veces no entiendo. Me parece que la tecnología genera sin dudas algo diferente. Está la belleza del mundo, y por otro lado la falsa idea de que estamos registrando más cosas. Es terrible lo que se está perdiendo en los sectores que no tienen acceso a las tecnologías digitales. Estamos teniendo una falsa idea de memoria.

Hace poco vi la película El silencio es un cuerpo que cae (2017), de Agustina Comedi, que habla de la identidad oculta de su padre. No quiero contar mucho de qué se trata la película, pero me interesa preguntarte cómo el cine se hace cargo de representar a otras identidades que no sean sólo opuestas como varones/mujeres o ricos/pobres.

La única forma de que el cine amplíe su universo de intereses no es generando

obligaciones ni agendas argumentales, porque eso después es un desastre. Ahora, por ejemplo, estoy viendo una cantidad de heroínas al pedo en el cine que hacen que toda la concepción de la película sea un desastre fenomenológico. Creen que simplemente por haber puesto a una mujer de protagonista ya entraron en la zona de iluminación de nuestros tiempos. Y de la misma manera, el hecho de que cualquier mujer diga que es feminista no le acredita inmediatamente ninguna inteligencia particular. Tenemos que resistir eso. Es muy feo decirlo, pero tenemos que ser fuertes porque un movimiento tan transformador como el feminismo corre el peligro, un poco por la resistencia exterior, de la exaltación tonta que adscribe sin pensar. La sororidad es una cosa genial, de acuerdo, pero tenemos que seguir manteniéndonos muy críticas respecto del propio movimiento de nosotras, las mujeres.

Y agrego una cosa sobre la identidad. Por la emergencia de la situación de las comunidades indígenas y de todas las autopercepciones que están en la mesa de las discusiones nuestras, no soy partidaria de nada que defienda la identidad. Para mí la identidad es una cárcel. Y por eso hice *Zama* (2017), y es el tema de *Zama*. Creo que hay una idea extendida de que la identidad nos salva de algo y no creo en eso. Lo que llamamos “identidad” es una cosa muy barata a veces... La búsqueda de la identidad nacional me parece una estupidez y no me interesa en lo más mínimo, como tampoco lo de las Malvinas. La identidad no es una idea de las que ayuda a la humanidad a encontrarse consigo misma. Lo mutante, lo ambiguo y lo indefinido sí. Creo que tenemos que luchar para que la autopercepción no necesite de grandes inversiones, porque si no sigue siendo sólo un derecho de la clase media que accede a poder transformar-

se. Deseo para el futuro la inutilidad absoluta de la identidad. Sé que hay discusiones, y muchas las entiendo, y entiendo también la coyuntura, pero no voy a decir ninguna de las cosas que circulan en defensa de la identidad, porque me parecen precarias. Es mi opinión. No creo que vayamos hacia adelante por ese camino.

Cuando era chica, en los años setenta, lo mejor del carnaval era el momento en que aparecían los Caballeros de la Noche. Así obligaban a llamarse a todas las travestis. Las obligaban a ponerse ese nombre para que fuera más tolerable el estremecimiento que producía ese momento. Les vi usar vestidos que no se vendían en ningún lugar de Salta, que superaban en fantasía a las películas de Disney. Había ahí algo de creación, de invención, que era extraordinario y fascinante. Hasta para el más facho era un momento fascinante. Creo que la enseñanza que da el mundo trans es la invención. La invención con casi nada. Y eso no me parece una identidad: eso es la fiesta de inventarse. Lo mismo pienso de las comunidades indígenas. Hay que inventarse, no me importa el ADN, no me importa nada. Pero sí la invención: alguien que decide pararse en el mundo e inventarse. Eso no necesita de identidad. Ya sé que lo puedo decir y hacer porque tengo privilegios, pero tampoco voy a sumarme a una cosa demagógica porque sea lo que corresponde en el momento. No sirve hacer una agenda de temas. Es peligroso eso. Lo que sí podemos hacer para que aparezcan estos temas en el cine es ampliar a los actores y a los sujetos de la producción narrativa. La clase media blanca tiene el discurso bastante agotado. Lo único que se puede ampliar es a los sujetos narrativos. Y poner ahí la fuerza.

Muchas gracias. JM





Fotograma de la película *Zama*, 2017.

GUILLERMO DEL TORO

Mary Shelley o la Galatea moderna

Traducción del inglés de Marén García

TODO ARTE es autorretrato.

Todo relato es autobiografía.

El verdadero norte de la vida es la muerte.

Éstas son algunas de las verdades que evidencia la obra de una adolescente que escribió una pieza de narrativa fantástica hace doscientos años. Un hermoso relato de pérdida y dolor que, al ser fantástico, le permitió revelar su yo verdadero.

Quizá yo tenga poco que agregar a las notas eruditas y meticulosas que se hallan en este espléndido volumen que el Sr. Klinger ha conformado. En el volumen que tienes en las manos encontrarás

Fotograma de la película *Frankenstein*, 2025.



erudición y pasión por igual. Ésta bien podría ser la mejor presentación del libro de Mary Shelley o, al menos, una piedra angular por consultar una y otra vez.

Con esto en mente, lo único que puedo ofrecer es a mí mismo. Puedo brindar algunas observaciones personales —amor y un poquito de autobiografía— al hablar sobre un libro, un personaje y una escritora que transformaron mi vida por completo.

El logro monumental de Mary Shelley crece considerablemente ante nuestros ojos cuanto más sabemos del contexto en el que el libro fue creado.

Como todos los grandes movimientos, el Romanticismo nació de la furia y la necesidad: la de instaurar en el mundo un nuevo modo de mirar, una forma de combatir la imperiosa certeza científica, de comprender la profana uniformidad de la mecanización y la necesidad de rescatar lo numinoso y lo emocional por encima de todo. Para citar a Lord Byron: “El gran objetivo de la vida es la sensación, sentir que existimos, aun cuando duela”.

La ironía de todo esto es que el Romanticismo se consideraba iconoclasta y rebelde, y que, a pesar de ser un movimiento que miraba fijamente hacia el pasado, se volvió moderno a fondo.

Era contracultural frente a lo establecido, la academia y las costumbres puritanas de la época porque buscaba sus raíces en la desafiante intersección del amor y la muerte, en el equilibrio poético entre la pérdida y la pasión, la condena y el deseo.

El Romanticismo fue un movimiento exuberante y joven; buscaba la fuente del verdadero arte en el cruce de todas las dicotomías. En los fantasmas, los monstruos y el misterio —todos, elementos esenciales de nuestro pasado— encontró una forma de luchar contra las pesadas narrativas y valores que domi-



Samuel John Stump, mujer desconocida, antes identificada como Mary Shelley, 1831. National Portrait Gallery, Londres ©.

naban el arte avalado por la sociedad. Rompió todo lazo con la razón y, con un alarido rebelde, engendró un mundo de dioses y monstruos.

La música, la pintura y la literatura están embebidas en una pasión y un abandono atroces. La poesía de cementerio rumia sombríamente en torno a la muerte y la decadencia, pero se distingue del *memento mori* al encontrar melancolía y deseo en ellas, tal vez porque poseemos una comprensión innata de que nuestro estado permanente es “no ser”, de que nuestro estado encendido —la vida— es sólo transitorio y preciado. El llamado del abismo es el llamado de la Madre Oscuridad, que arroja eternamente Su sombra sobre nuestro breve destello.

El verdadero norte de la vida es la muerte.

Mary W. Shelley nació en un mundo de hombres. Algunos perniciosos y otros benignos, pero todos firmemente al mando. En el mejor de los casos, una

mujer podía encontrarse con una figura pigmalionesca que le concediera su benigno prejuicio y pretendiera darle vida.

No obstante, Shelley era una rareza preciosa. Al haberse criado en un hogar ilustrado y estar dolorosamente familiarizada con la pérdida real, la ausencia la moldeó tanto como el conocimiento y, en su soledad, encontró su espíritu —un espíritu que no halló ningún beneficio inmediato en la herida feroz que dejaron en su corazón la pérdida de su madre, su hija y su hermana, así como la distancia infranqueable que sintió de su padre.



Jean-François Gigoux [artista] y Célestin Nanteuil [litógrafo], *Pigmalión y Galatea*, ca. 1852-1862. Metropolitan Museum of Art ©.

En aquel entonces, al igual que ahora, los hombres tenían el juego amañado social y existencialmente: un juego de serpientes y escaleras, en el que todo era serpientes para ella y todo escaleras para ellos. Milagrosamente para nosotros, Mary encauzó su soledad y opre-

sión desgarradoras y conjuró un libro que estaba destinado a sobrevivir y eclipsar los de la mayoría de sus contrapartes masculinas. Esta Galatea moderna cantó más fuerte y claro y demandó que todas las manos moldeadoras a su alrededor la soltaran.

Sus preguntas, como las de Milton, se volvieron universales, preguntas ontológicas. El exquisito Vía Crucis que confeccionó para su criatura apela a todos los marginados y seguirá haciéndolo en los siglos por venir.

Pues, si el Infierno son los otros, la criatura lo experimenta como ningún otro protagonista anterior o posterior a él. Y cuando reconoce su verdadera súplica y las circunstancias implacables de su existencia, se propone matar a su Dios, buscarlo y maldecirlo, pues en lugar del amor elige la única emoción de la que puede disponer a voluntad: el odio. Pero, como en todo arte, el elemento decisivo en esta composición es la paradoja: cuando silencias a tu Dios, cuando te liberas de él y te percatas de que él mismo era un hombre solitario —simplemente un hombre—, entonces terminas por descubrirte completa e inexorablemente solo.

La virtud de esta obra maestra yace en el hecho de que opera con pureza en distintos niveles. Primero, al emplear una narrativa que cambia de puntos de vista teje una urdimbre fascinante: una carta, un testimonio y una plegaria de tres hombres en su búsqueda de sentido —el capitán, el científico y la criatura—. Su trama y flujo son absolutamente cautivadoras y las inclementes circunstancias de todos usurpan la alianza emocional del lector una vez tras otra.

En otro nivel, la obra es una parábola perfecta, si bien se propone brindar una verdad por demás inmisericorde. La parábola se suele emplear para alumbrar la mente, para arrojar luz sobre el

conocimiento, pero Shelley la usa para calibrar la profundidad de nuestra desolación cósmica: la soledad esencial de nuestra existencia. A diferencia de Milton, ella no se lamenta por la pérdida de un paraíso; más bien nos revela que nunca existió tal cosa. Al acoger estas verdades despiadadas y no hallar alivio en ninguno de los consuelos institucionales que la iglesia, el Estado o la fe ofrecían, Shelley confecciona una parábola de lo más contemporánea, casi imposible de sobrepasar y capturar en cualquier otro medio.



Cartel de la película *Frankenstein*, 2025.

En la imaginación popular, y quizá con justa razón, la criatura y su creador se han fundido en una sola figura y comparten un solo nombre. Ahora Frankenstein se sitúa junto a los más raros especímenes —la figura literaria que trasciende su origen—. Estas figuras se emplean coloquialmente para representar uno o varios conceptos y se convierten en frases hechas. Drácula, Tarzán, Holmes, Watson, cada uno de ellos ha

sido venerado en tantos medios como podemos consumir —libros ilustrados, cómics, cine, televisión, radio, obras de teatro, figurines, estatuas, juguetes, nombres de calles, municipalidades— y podemos usarlos en nuestra lengua vernácula: “Él es un clásico _____”, decimos, y es inteligible incluso para quienes apenas tienen las nociones más vagas de la fuente literaria.

Si vemos a la criatura como un tambaleante ensamblaje de partes del cuerpo (humanas y animales por igual) y consideramos su dolorosa búsqueda hacia la iluminación, llegaremos a una pregunta interesante: “¿En dónde yace el alma? o, dicho de otra forma, ¿de dónde provino esa chispa?” ¿Se alojaba en el tórax?, ¿en el corazón?, ¿en un antebrazo discordante? ¿O el ensamblaje de estas partes era una invocación de planos etéreos, una construcción que pedía ser habitada?

Lo mismo puede decirse de las muchas partes que animan la novela, puesto que, sí, las aficciones de las criaturas son, de un modo algo oblicuo, una autobiografía de Shelley. Pero, de nuevo, ella no sólo habla de sus propios trayectos y penurias emocionales y espirituales, también nos brinda una suerte de bitácora que atraviesa regiones con las que se familiarizó y un catálogo de las nociones científicas y filosóficas que más la intrigaron. Estas preocupaciones modernas, la tensa tregua entre ciencia y religión, entre máquina y ser humano, permean la obra. Creo entonces que el alma del libro reside en la combinación improbable de todos estos elementos que, por primera vez en la historia de la humanidad, buscan recobrar nuestro asombro con base en lo fáctico y no mediante el atavismo y el tótem. Para muchos, el libro da luz a un nuevo género: la ciencia ficción. Se puede debatir a favor o en contra de esta idea, porque

clasificar es confinar y, como todas las grandes obras, *Frankenstein* tendría que romper las ataduras de un solo estante y encontrar su fuente vital como meditación filosófica, relato espiritual, historia de terror y advertencia fatídica sobre la ciencia y sus límites.

La llama de la inteligencia de Shelley ardía con mayor luminosidad que la de sus contemporáneos y la novela surgió como una explosión de toda la materia combustible que estaba a su disposición; las huellas calcinadas que dejó delinean un retrato perfecto de su mente y alma.

Se ha dicho repetidas veces que, entre los relatos invocados aquel “año sin verano” en Villa Diodati, es el suyo el que perdura. El cuento seminal del vampirismo de Polidori se transmutaría en el Drácula de Stoker; Byron y Percy Shelley apenas engendraron uno o dos conceptos estériles. Pero su relato encontró la verdadera inmortalidad y de este modo llegó hasta mí.

Se requiere una disposición particular para ser una niña que observa las gárgolas mientras los demás cantan himnos al Señor en la iglesia. Me inclino a pensar que, como yo, ella se sentía más en casa entre los desahuciados que con los ganadores. La historia la escriben los vencedores, pero son los desfavorecidos quienes suelen narrar el arte.

Toda la vida estuve enamorado de los monstruos; eso es un hecho. Descubrí a Frankenstein por medio de las películas, como la mayoría de la gente, y quedé embelesado por la creación de Karloff y Whale. Fue unos años más tar-

de, al comienzo de la adolescencia, que me encontré con una edición de bolsillo de la obra de Mary Shelley. Lo primero que me sorprendió fue el artefacto literario —era la primera novela epistolar que había leído— y el hecho de que, de muchas maneras, guardaba poca semejanza con sus contrapartes fílmicas.

El libro de Shelley me conmovió hasta las lágrimas. Lloré por el monstruo y admiré su sed de venganza. Me hablaba de las contradicciones esenciales del espíritu y el mundo. Y más allá de la tragedia de todo aquello, una noción que me resultó demoledora salió a la superficie: el villano de la obra es la vida. “Ser” es el mayor castigo y la única bendición que recibimos; y, ante la ausencia de amor, es el Infierno.

La esencia romántica estaba allí, una idea bien expresada por aquel otro romántico, Chopin, quien una vez declaró: “Morir es el acto más eminente del hombre. ¿Y cuál podría ser el peor? Nacer”.

Lo que me resulta fascinante es que el Romanticismo estaba respondiendo a una noción eminentemente moderna: el hombre no tiene más compañía que el hombre. Somos la plaga y la poesía, y somos presos de las nociones, de la mirada de los otros sobre nosotros.

El inadaptado social, el ser alienado, alcanza la culminación con la Revolución Industrial y la soledad multitudinaria de las grandes ciudades. El nacimiento del monstruo coincide con estas preocupaciones modernas —cobra vida en el momento exacto en que las máquinas creadas por nosotros usurpa-

La imposibilidad de morir es, para mí, la mayor de las tragedias del monstruo: el hecho de que su creador le diera una buena constitución y un cuerpo que perdura a pesar de sí mismo, de su soledad y desesperación.

ron nuestra función y superaron nuestra destreza y velocidad, desplazándonos hacia el anonimato—. La última campaña de la labor artesanal —y, con ella, de la identidad— viene acompañada de la producción de bienes de consumo masivo y del acarreo de las multitudes hacia alojamientos de construcción uniforme para servir a estas máquinas.

Siempre me ha parecido que los rasgos de ciencia ficción en *Frankenstein* derivan del deseo de Shelley de exonerar a los villanos existenciales del pasado —el demonio y el pecado— y de adoptar lo racional sólo como herramienta para plantear preguntas más profundas y urgentes, no circunstanciales, sino universales.

Al igual que Goethe, Shelley parece tener una comprensión innata de la arrogancia del conocimiento. Recurre a

la cirugía, el galvanismo y la química sólo para dar audiencia al solitario desdichado que somos todos. La imposibilidad de morir es, para mí, la mayor de las tragedias del monstruo: el hecho de que su creador le diera una buena constitución y un cuerpo que perdura a pesar de sí mismo, de su soledad y desesperación.

No existe, a mi juicio, un final más devastador en la historia de la literatura que: “Con estas palabras, saltó de la ventana del camarote hacia la balsa de hielo que yacía cerca del navío. Muy pronto lo arrastraron las olas y se perdió en la oscuridad y la lejanía”.

Creo que Shelley recurre a la ciencia para evitar un origen divino o la unión carnal como mecanismos de alumbramiento para su criatura. Se intenta apartar del discurso habitual en torno al bien y el mal en favor de uno de orden



Fotograma de la película *Frankenstein*, 2025.

mayor: el hecho de que todos somos anomalías —seres antinaturales nacidos de padres espiritualmente yermos—. Y no es casual que eligiera la Nada para poner en escena el último diálogo entre Padre e Hijo, un gélido infierno ausente de calidez, donde la vida parece imposible. Eleva la teatralidad de este encuentro al situarlo en el paisaje más abstracto del mundo entero, uno de los más simbólicos.

En el instante mismo de su origen, Shelley intercambió su vida con la de su propia madre. Durante menos de dos semanas, reposó en sus brazos maternales antes de perderla en la tumba, el único lugar en el que la visitaría, y su alegría se tiñó para siempre de dolor y de esa escisión primordial. Su origen fue la muerte; la vida, su maldición. Como su criatura, experimentó el dolor, se aceró y halló en el aprendizaje de palabras la única forma de entonar su soledad.

Inmensas tragedias caerían sobre ella, más de las que la mayoría de las mentes contemporáneas podrían soportar. Es absolutamente comprensible que se creyera maldecida. Casi todas las personas a las que amó las perdió y la posteridad nunca se le ofreció como consuelo a la artista. Siempre me ha impresionado de un modo similar al de las hermanas Brontë: la mayoría de la gente querría viajar en el tiempo para conocer a grandes gobernantes o exploradores; a mí me encantaría viajar atrás para contemplar la vida con estas mujeres excepcionales —escucharlas hablar, caminar a su lado por playas frías o páramos, bajo cielos imposiblemente féreos—. Nací en un lugar soleado en medio de un país soleado, pero en mi interior guardaba una afinidad por el mismo espíritu que animó su melancolía y su arte.

Había visto la película de Whale y vi la novela de Shelley en formato de bol-

sillo publicada por Bruguera (mi editorial de cabecera hacia finales de los sesenta y comienzos de los setenta). Al ser de importación, el libro no era barato. Ahorré el dinero que recibía los domingos durante un par de semanas y lo compré. Lo leí en una sentada y, al llegar al final, estaba en lágrimas. Fue mi camino a Damasco. Esclareció la razón por la que amaba a los monstruos, mi afiliación con ellos, y me mostró cuán honda y transformadora podía ser la parábola de un monstruo —cómo podía funcionar como arte y de qué modo podía atravesar la distancia y el tiempo para convertirse en un paliativo contra la soledad y el dolor.

Y aquí nos hallamos, dos siglos más tarde, depositando fielmente flores a esta narradora exquisitísima, esta Galatea extraordinaria que rehusó que su circunstancia la moldeara y nos dio la vida a todos. E intentamos, a cambio, ayudar a su criatura a mantenerse con vida; nos afanamos en convertir una maldición en bendición.

Esperamos que en cierto modo, de alguna manera, nuestra gratitud, nuestro amor, pueda alcanzar al monstruo como un rezo murmurado, como un canto lejano. Y soñamos que quizá pueda detenerse —en medio de la tundra congelada y el viento vociferante—, volver la cabeza y mirar atrás. A nosotros. Y esperamos que pueda reconocer en nuestros ojos su propio anhelo y que, acaso, caminemos el uno hacia el otro y descubramos un calor tenue en nuestro abrazo. Y entonces, aunque sea por un momento, no nos sentiremos solos en el mundo. 

Este ensayo aparece en *The New Annotated. Frankenstein* (Liverigh, 2017) y se reproduce con la autorización de Guillermo del Toro y Bertha Navarro.

HUGO VILLASMYTHE

El cine mexicano como grano de arena perdido en el desierto

A partir de la irrupción de las plataformas de *streaming*, la forma y los momentos en que disfrutamos del cine cambiaron y, con el abismo que significó la pandemia, su proyección en salas cinematográficas se ha convertido en un placer que se disfruta sólo ocasionalmente. Si bien, en nuestro país, el alto costo del boleto, en relación con el bajo ingreso de la mayoría de las familias, hizo del cine un espectáculo al que podía acceder apenas el decil más afluyente, hoy en día las pantallas grandes son cada vez menos visitadas como primera opción para gozar de las películas.



Instalaciones y personal de los Estudios Churubusco en su 80 aniversario, 2025. Las fotografías que siguen son de Aurea Itandehui Del Rosario. Cortesía de la fotógrafa.

Todos los países que valoran el cine como industria cultural cuentan con mecanismos públicos de apoyo para la producción y la puesta en circulación de obras nacionales. No vale creerse la mentira del libre mercado en ningún país, mucho menos respecto a la gran industria a la que llamamos genéricamente Hollywood, pues ésta depende de miles de millones de dólares en forma de estímulos fiscales, devoluciones y ayudas similares.¹ México, como cualquier nación que pretenda tener una industria cultural cinematográfica y audiovisual de circulación relevante, tiene mecanismos de apoyo financiero y de control de mercado para ello.

Desde hace más de cuatro décadas, el IMCINE ha servido como el eje articu-

lador de las políticas de apoyo financiero para la producción de películas, lo que realiza mediante diversos fondos; de distribución de cine, sea por medio de su propia estructura de promoción y distribución o de mecanismos creados para financiar compañías que recojan el producto mexicano y lo lleven a los mercados donde pueda ser visto; y de difusión, al participar en festivales nacionales y extranjeros, financiarlos, enviar delegaciones o películas mexicanas a ellos o al armar parrillas de programación y su propia plataforma de *streaming*.²

Incluso desde hace algunos años se ha corregido, con más o menos éxito, según de qué lado se vea, parte del centralismo endémico del sistema, teóricamente federal mexicano, aunque dicha corrección casi siempre ha ocurrido desde el centro (es decir, desde el IMCINE),

1 "Film production incentives in the United States", *Wikipedia*, última edición: 22 de diciembre de 2025.

2 www.imcine.gob.mx.



sin mucho eco por parte de las entidades federativas. También se ha comenzado a reconocer la inmensa deuda histórica que el sistema político tiene con los pueblos originarios, los afrodescendientes y las mujeres, ya que se han diseñado estímulos específicamente dirigidos a que esas comunidades accedan a los apoyos y puedan producir cine en su país.

Sin embargo, en medio de estos puntos indudablemente luminosos, quedan no pocas aristas, muchas de ellas considerablemente filosas, de las cuales no pretendo conocer la solución.

Para empezar, las organizaciones de trabajadores y profesionistas, antes todopoderosas, han perdido representatividad. Esto se debe a muchísimos años de torpezas y malos manejos en varias de ellas. Lo que ha quedado es una planta laboral compuesta tanto por actores, músicos y técnicos altamente capacitados como por mano de obra no capacitada. Ni unos ni otros tienen posibilidades de llevar a cabo una negociación colectiva y apenas pueden organizarse

para reclamar condiciones mínimas de seguridad y respeto profesional y personal en algunos rodajes.

No pocos de los grupos que han surgido desde la pandemia confunden la organización fraternal profesional, en la que se comparten estándares y prácticas, con la organización laboral, destinada a proteger los derechos de los agremiados en la contratación colectiva.

Lo mismo pasa con las cámaras industriales. Los productores se han agrupado en cuatro diferentes organizaciones desde hace diez años. Algunos de ellos militan en más de una, a pesar de que en papel sean antagonistas, y casi ninguna se piensa como agente político de su sector industrial, sino que se asumen casi exclusivamente como brazos promotores de la actividad que desempeñan.

De igual manera, al ampliar la huella de la producción de películas, los montos destinados a cada una se han adelgazado, creando así una condición laboral aún más precaria entre quienes trabajan en la industria, lo que afecta mucho

más a quienes más tiempo, dinero y más valor aportan a una película.

Por ejemplo, un técnico en iluminación cinematográfica tiene un campo de trabajo relativamente estrecho fuera del cine, pero cuenta con la ventaja de que su tarea en una película se limita a colaborar, quizá, unas siete semanas, todas ellas pagadas; y cuando no está empleado en una película, puede trabajar en publicidad televisiva o en un concierto de rock. En cambio, una guionista, una productora o una directora debe enfocarse en la película en cuestión durante, como mínimo, diez semanas previas al rodaje, todas las que corresponden al rodaje y al menos ocho semanas después de éste para obtener la copia definitiva de la obra y los materiales de promoción. En ocasiones, estas personas involucran buena parte de su tiempo en un solo proyecto durante dos años o más.

Además, los fondos públicos se han limitado severamente, tanto por el costo total al que puede ascender una película como por la restricción presupuestal sobre los honorarios destinados a algunas especialidades. Esto genera una precariedad considerable y provoca que los mejores talentos nacionales estén listos para aceptar la oferta de algún productor extranjero y emigrar, generalmente a los Estados Unidos, para rodar pelícu-



las o series en inglés a cambio de lograr un poco de estabilidad financiera. Peor aún, la situación cierra el acceso a las posiciones decisorias en la industria a quienes no pueden financiarse vidas desahogadas porque necesitan contar con un ingreso más o menos confiable para vivir.

Los estímulos a la producción han crecido y todo parece indicar que este año habrá un salto considerable en los montos del más jugoso de ellos, el EFICINE,³ pero no ha crecido a la par el esfuerzo financiero ni institucional que se dedica a promover el cine entre el público.

Al respecto, la inauguración de una nueva y espectacular sede de la Cineteca Nacional es una noticia extraordinaria, pero ésta atiende a un público notablemente grande frente a la cantidad de butacas y funciones disponibles. Aún mayor es el total de horas/ojo consumidas en el país, y es ahí donde ha sucedido la verdadera avalancha.

En los dosmil sólo el diez por ciento más rico del país podía comprar un boleto de cine; eso implica que once millones de personas, de 110 millones que éramos entonces, asistían, por lo menos una vez al año, a una función en una



3 Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional.

sala comercial. Hoy las plataformas tienen una huella de mercado considerablemente superior:⁴ reportan casi catorce millones de cuentas,⁵ lo que, en un cálculo conservador, significa que, de los poco más de 131 millones de mexicanos que somos, 56 millones pueden ver contenidos en alguna plataforma.

Me permito soltar otra granizada de cifras: en promedio, una plataforma cobra por la suscripción mensual ciento veinte pesos más IVA, es decir, diecinueve pesos. Eso nos da un total de 268 millones de pesos al mes de IVA que debe pagar una plataforma, la de mayor penetración en este caso. Dejo esta cifra aquí por el momento.

La legislación mexicana ha sido extraordinariamente noble al no cerrar torpemente el acceso del público al disfrute de distintas opciones de programación y contenido, como lo hizo con la televisión aérea en su nacimiento, hace ya más de medio siglo. Sin embargo, no ha mostrado ninguna agilidad para que esa oferta dialogue, de manera fluida y

4 Juan Antonio Miranda, "México entre los países con más suscriptores de Netflix", *Merca 2.0*, 22 de abril de 2025.

5 El mismo lugar que ocupamos históricamente en venta de boletos de cine cada año, por cierto.



constante, con la industria del cine y la producción nacionales.

Si bien las plataformas que producen películas y series⁶ han aprovechado las ventajas que México ha construido para su propia industria audiovisual a lo largo de los años,⁷ la ausencia de mecanismos más modernos y articulados de estímulo a la producción y la distribución de obras nacionales ha hecho que cuando estas plataformas se han aventurado a producir en nuestro país, hayan buscado recursos en los fondos tradicionales, dando al traste con el objetivo primordial de éstos, que es la financiación de producciones que no cuentan con ninguna alternativa para ello ni con recursos propios. Así, estas producciones se quedan sin ningún estímulo comparable con los que existen en otras jurisdicciones que, como señalé antes, resul-

6 Dejamos fuera a plataformas-vehículo como YouTube, que sólo ofrecen el contenedor para que el usuario suba su propio contenido.

7 Muchas de ellas, sólidamente cimentadas en la inmensa inversión de recursos públicos, como consta en la considerable cantidad de guionistas, directoras, cinefotógrafas, editoras, productores, actores y profesionales de la industria que han trabajado para estas plataformas y que se formaron en sus especialidades en la UNAM, el Centro de Capacitación Cinematográfica, la Escuela Nacional de Arte Teatral y otras escuelas fondeadas con recursos públicos, o los innumerables rodajes llevados a cabo en los Estudios Churubusco.



Las tres sedes de la Cineteca Nacional, 2025. Las fotografías que siguen son cortesía de la institución.

Al ampliar la huella de la producción de películas, los montos destinados a cada una se han adelgazado.

tan mucho más atractivas para producir porque no requieren de un gasto de caja tan considerable.

Aunado a esto, siempre está el tema de la inseguridad en algunas zonas y carreteras, algo que nunca se menciona en boletines o comunicados de prensa, pero que en privado es un factor determinante para que esos grandes conglomerados extranjeros decidan no invertir en el país. De hecho, en los últimos años han preferido trasladar la producción de las historias que suceden en México a otras locaciones, de modo que se filmen en Colombia, República Dominicana y Puerto Rico, donde se simulan los espacios exteriores de nuestro país; a esas latitudes se traslada el talento mexicano en cámara y detrás de cámara.



Los mecanismos de apoyo con los que cuenta el cine nacional, aunque ahora ya tendríamos que hablar de la televisión pública y del *streaming* nacional —porque estamos ante un gigante que respira en el universo algorítmico— no han tomado en cuenta que tienen que dirigirse al mundo de las plataformas. En tanto producción cultural, la capacidad

de construir un imaginario colectivo nacional —creador de cohesión e identidad— no puede quedar exclusivamente, o casi exclusivamente, a la suerte de una serie de mecanismos que aportan puntos de luz brillantísimos, que nos deslumbran por su extraordinaria factura y nos conmueven, pero que se pierden como granos de arena en el desierto de Altar.

Regreso a la cifra que dejé suelta hace unos párrafos: si la multiplicamos por los doce meses del año y consideramos que⁸ las demás plataformas suman tres veces esa masa fiscal, el total asciende a más de 9 mil millones de pesos anuales. El IMCINE, entre todos sus fondos, dedica poco más de 450 millones de pesos a las diversas vías de estímulo. Bien se podría pensar que si se dedicara⁹ el diez por ciento de aquel total de gravámenes, generado a final de cuentas por el consumo del producto cinematográfico y su sucedáneo, la serie de *streaming*, se podría lograr un ecosistema más virtuoso, más vivo y, sobre todo, capaz de resistir el alud histórico que significa la revolución del *streaming*. *RM*

8 Y digo muy conservadoramente porque tan sólo ViX tiene diez millones de suscriptores, casi tres cuartas partes de los que tiene Netflix, aunque a un costo más bajo. “TelevisaUnivision: ViX superó los 10 millones de suscriptores”, *TTVNews*, 23 de julio de 2025.

9 Siempre y cuando se reconozca e invierta considerablemente más de lo que se ha hecho hasta ahora en promover y difundir la producción nacional y en formar audiencias, además de prorratar en inversión, infraestructura y capacitación, en esquemas municipales, estatales y federales, de modo que los pasos brillantes que se han dado para reconocer las deficiencias no se pierdan y se avance en lo que queda pendiente.

JULIÁN ETIENNE

Poblar el futuro: documental independiente y crisis climática

En *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Amitav Ghosh argumenta que la novela realista moderna —esa tradición que perfecciona Flaubert y que continúa en la ficción literaria contemporánea— ha fracasado en abordar la crisis climática. Su tesis es que ésta representa, fundamentalmente, una crisis de la imaginación. La forma de la novela “seria” enfrenta, al respecto, varios escollos difíciles de sortear.

El primer problema es el de lo ominoso. Eventos como tormentas centenarias o tornados monstruosos y anormales se sienten demasiado improbables para una novela realista. La naturaleza



Éste y los siguientes tres fotogramas son de la película *Fire, Water, Earth, Air*, 2026. Fotografía de Janne Lindgren. Las fotografías que siguen son cortesía de Tambo Film.

extrema de los acontecimientos climáticos los vuelve resistentes a esos modos de imaginar y de pensar. El segundo es propio de las restricciones de la novela moderna, enfocada en una aventura moral individual (del personaje y su interioridad) a expensas de lo colectivo. Este género literario, además, utiliza escalas más estrechas de tiempo y espacio, lo cual la hace deficiente para capturar las vastas dimensiones del cambio climático. Por último, la novela se ha centrado radicalmente en lo humano, excluyendo las fuerzas no humanas que influyen en nuestro mundo.

La ironía radica en que la novela realista “seria” opera según una lógica de probabilidad —sucesos verosímiles, comunes, predecibles— que no corresponde a la realidad del cambio climático, donde lo improbable se ha vuelto la norma. Así, la novela, paradójicamente, se vuelve inadecuada para representar precisamente la realidad que más urge imaginar.

El diagnóstico de Ghosh, aunque provocador, no está exento de fallas. Numerosas reseñas y críticas a su libro señalan sus omisiones históricas o el ademán con que descarta géneros como la ciencia ficción, la fantasía o el horror. Hay quienes, como Kim Stanley Robinson (autor de *El Ministerio del Futuro*),

sostienen que la ciencia ficción es el realismo de nuestra época.¹ No se trata aquí de repetir las apreciaciones de Ghosh o los contraejemplos de sus críticos. Remito al lector interesado a la brillante reseña de Ursula K. Heise, quien rebate sus argumentos sobre la ciencia ficción,² o al excelente librito de Mark Bould, para quien el Antropoceno y la ansiedad climática, al contrario, permean toda la producción cultural.³

Prefiero detenerme en otra observación de Ghosh: su afirmación de que el cine y la televisión han abordado el cambio climático de manera más directa y significativa que la literatura. Los medios visuales pueden, sin demasiado esfuerzo, pintar la naturaleza improbable y espectacular de los eventos climáticos. Las películas y otras artes visuales están menos constreñidas por las convenciones del realismo. El cine, nos dice, es capaz de incorporar con mayor facilidad agencias no humanas y fuerzas

- 1 “Kim Stanley Robinson: ‘La science-fiction est le réalisme de notre époque’”, entrevista por Philippe Vion-Dury, *Socialter*, vol. 6, núm. 54, octubre de 2022, pp. 10-17.
- 2 U. K. Heise, “Climate Stories: Review of Amitav Ghosh’s *The Great Derangement*”, *boundary 2*, 19 de febrero de 2018.
- 3 M. Bould, *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*, Verso, Londres, 2021.



Fotografía de Jakob Pagel Andersen.

ambientales de gran escala. Lo notable es que Ghosh no aplica al cine la misma distinción jerárquica que hace con la literatura. Mientras relega la ciencia ficción literaria a un estatus inferior, su juicio positivo del audiovisual cruza sin conflicto las fronteras entre el cine de arte y el entretenimiento masivo.⁴

Esta celebrada capacidad del cine y la televisión ha inspirado diversas iniciativas dedicadas a promover obras audiovisuales sobre la crisis climática. Organizaciones como Climate Spring, en Reino Unido, y *The Good Energy Playbook* y Hollywood Climate Summit, en Estados Unidos, parten de un razonamiento sencillo: necesitamos cambios culturales profundos y extensos, y para ello no hay nada mejor que multiplicar los relatos que construyen agencia, sentido y propósito para enfrentar la crisis. Según su perspectiva, no basta con crear mundos que giren alrededor del caos; se requieren narraciones —y guionistas— capaces de integrar “la nueva normalidad”, las soluciones y adaptaciones a la crisis climática como fondo de *cualquier* historia. Otros proyectos más específicos, como el caso de Yellow Dot Studios, fundado por el director de *Don't Look Up*, Adam McKay, buscan utilizar la co-

media y los contenidos en medios sociales para combatir la desinformación de la industria petrolera en estos temas.

Todas estas iniciativas aportan valor. Reconocen que el cambio cultural indispensable para atender la crisis climática requiere nuevas formas de imaginar futuros posibles y de habitar esos mundos. Pero en su énfasis en el cine de ficción —ya sea de entretenimiento masivo o de autor— y en las historias de gran escala que privilegian lo espectacular y lo improbable (precisamente lo que Ghosh señala como una ventaja del cine sobre la novela), estas perspectivas repiten un punto ciego: el documental.⁵ Y no cualquier documental, sino aquél que opera paradójicamente con las mismas “limitaciones” que Ghosh critica de la novela realista: escalas modestas, enfoque en lo local y cotidiano, atención a territorios específicos antes que a panoramas globales.

Cuando hablo de documentales no me refiero a obras de corte naturalista o conservacionista ni de divulgación cien-

- 5 Para una discusión más allá del documental, sobre intervenciones del cine en las relaciones entre imaginarios, política y medioambiente, se puede ver el seminario público “Ecologías de la imagen en movimiento” coordinado por Miguel Errazu y Alejandro Pedregal en el Centro Cultural de España en México. Disponible en <https://acortar.link/qUKBwI>.

Fotografía de Janne Lindgren.



4 No deja de ser irónico que tanto Ghosh como Bould celebren un *medium* como el cine, cuyos inicios son inseparables de la propaganda colonial y el productivismo fósil.

tífica. Ambos géneros, aunque diferentes en sus métodos y linajes, comparten una limitación fundamental: mantienen una distancia entre el espectador y la crisis. Los primeros, porque su fascinación por los grandes espacios y las especies en peligro de extinción ha venido a reforzar la oposición entre naturaleza y cultura y la idea de los entornos silvestres, prístinos e intocados. El segundo, porque a fuerza de repetir los hallazgos de la investigación e incluso de heroizar el trabajo científico, repite en público una epistemología anquilosada que ignora hasta qué punto los regímenes de verdad han cambiado y que la gran Ciencia con mayúscula es incapaz de responder a los retos de los bulos y los movimientos antiélites.

El documental al que quiero referirme, independiente y creativo, es un cine más modesto que el analizado por Ghosh y Bould. Modesto no sólo en sus modos de producción, sino crucialmente en su labor de *creación de mundos*, porque rechaza las ambiciones narrativas totalizantes para concentrarse en la descripción de las condiciones de nuestra existencia. Esta modestia es una ventaja, no un defecto. El cine documental que versa sobre la crisis climática —se llame a sí mismo climático o no— no se preocupa por los desafíos narrativos

de un *hiperobjeto*, como es el cambio climático, ni por visualizar las fuerzas ambientales de enorme escala o temporalidad. Al contrario, su punto de entrada a la crisis climática es hacerla perceptible en sus manifestaciones locales, en lo que tiene de experiencia concreta, corpórea y afectiva. Se acerca a ella a través de la vida más mundana, aquello que nos preocupa día a día sin que reconozcamos su vínculo con el cambio climático. Es en esta aparente desconexión donde reside su potencia: al mostrar cómo esta crisis ya está entretejida en lo cotidiano, hace visible lo que las grandes narrativas abstraen.

Los modos de este cine documental pueden acercarse al periodismo de investigación o la antropología visual, el cine *verité*, el cine ensayo, el cine de archivo o incluso la ficción especulativa. En esa variedad radica su riqueza y su potencial para encontrar a las audiencias que le esperan. Tomando prestadas ideas de Bruno Latour, quien propone pasar de la política de la naturaleza a una ecología política que reconozca las múltiples agencias en juego, este cine es el aliado que necesitamos en las arduas tareas de cartografiar los territorios de los cuales dependemos, describir las controversias que los constituyen, anudar nuevas alianzas para asegurar la habitabilidad de la tierra y movilizar afectos para metabolizar el pasmo ante semejante crisis.⁶ También es un cine que, si



6 Latour distingue entre la “política de la naturaleza” y la “ecología política” en su libro *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, 2004. La primera asume una naturaleza externa y objetiva que sirve como árbitro neutral en disputas políticas que se atajan con argumentos a “lo que la Naturaleza dice”. La ecología política, en cambio, rechaza esta Naturaleza trascendente y propone reconocer múltiples naturalezas constituidas por ensamblajes de humanos y no humanos, cada uno con sus propias agencias e intereses. Véase *Cara a cara*



Fotogramas de la película *Hijas del bosque: crónicas del micelio*, 2026. Todas las fotografías son de Martín Boege y cortesía de Oscura Producciones.

se lo propone, y con la mediación cultural apropiada, puede ampliar los públicos que participan en las conversaciones sobre la crisis climática.

Las cuatro películas que examinaré a continuación forman parte del programa “Ecologías del cine” de la Gira Ambulante 2026 e ilustran estas posibilidades del documental independiente, cada una desde su propia aproximación formal y política. Todas poseen un denominador común: abordan la crisis socioambiental de nuestro tiempo a través del extractivismo, no como abstracción sino como violencia material inscrita en territorios y cuerpos concretos. El extractivismo —ya sea del caucho, de minerales terrestres o de recursos marinos— es uno de los motores históricos del cambio climático y, simultáneamente, uno de los puntos de entrada más elocuentes para comprender cómo ope-

ra la crisis en lo ordinario. Estas películas no necesitan invocar el concepto de “cambio climático” para hacer visibles sus efectos; al contrario, al documentar las continuidades del colonialismo, las ruinas del capitalismo y las luchas por la defensa territorial, trazan una cartografía de la crisis mucho más precisa que cualquier narrativa a gran escala sobre eventos climáticos extremos.

La memoria de las mariposas (2025), de Tatiana Fuentes Sadowski, y *Fordlândia Panacea* (2025), de Susana de Sousa Dias, son películas hermanadas por el caucho. La primera reconstruye la historia de Omarino y Aredomi, dos niños indígenas uitotos llevados a Londres en 1911 como prueba viviente de la esclavitud durante el *boom* cauchero en la Amazonía peruana. Por medio de un trabajo experimental con archivo fotográfico y fílmico, Fuentes Sadowski no sólo denuncia el genocidio perpetrado por empresarios como Julio César Arana, sino que interpela el propio régimen visual que cosificó a los pueblos indígenas.

con el planeta, Siglo XXI, 2017 y *Dónde aterrizar*, Taurus, 2019 para la aplicación de estas ideas a la crisis climática.

Su propósito es doble: descolonizar la mirada y, al mismo tiempo, construir una nueva memoria desde el presente, desde las comunidades que hoy habitan esos territorios. La película entiende que las imágenes de archivo no son documentos neutrales sino instrumentos de un sistema de representación colonial que debe ser resignificado. *Fordlândia Panacea*, por su parte, convoca a los espíritus que habitan las ruinas de la ciudad utópica que Henry Ford intentó construir en la Amazonía brasileña para producir caucho. Más que un documental sobre el fracaso de un proyecto capitalista, la película de De Sousa Dias es una meditación sobre las capas de violencia y olvido que se acumulan en un territorio: aquéllos que construyeron la ciudad y murieron en el proceso, aquéllos que vivieron allí pero ya no son recordados y aquéllos que hoy habitan ese espacio reclamando una historia que precede y excede la ilusión colonial de Ford. Ambas películas despliegan una estrategia común: rechazar la monumentalidad para reparar en las ausencias, los silencios y las memorias subterráneas.

Los que dicen ino! (2025), de Ángel Froilán Flores Martínez, y *How Deep Is Your Love* (2024), de Eleanor Mortimer, exploran la minería desde dos aproximaciones radicalmente distintas pero complementarias. La primera es un retrato coral de los defensores del territorio en la Sierra Norte de Puebla que se oponen a proyectos mineros e hidroeléctricos. Flores rehúsa el relato del martirio y consigna la resistencia en su dignidad cotidiana sin regodearse en el lamento. La defensa del territorio se nutre del baile, la música, la comida compartida, el orgullo del arraigo y una fe que no precisa ver para creer. La película coincide con el documental de Mortimer en su preocupación ética por el acto de filmar y observar, pero mientras *Los que*

dicen ino! se posiciona explícitamente del lado de quienes resisten, *How Deep Is Your Love* explora las ambigüedades de la observación científica en el contexto de la minería marina. Mortimer acompaña a un grupo de taxonomistas que documentan especies nunca antes vistas en la zona de fractura Clarion-Clipperton del Pacífico, un territorio administrado por la Autoridad Internacional de los Fondos Marinos y codiciado por empresas mineras. La película muestra el vínculo entre exploración y explotación: la investigación científica que cataloga estas criaturas también genera el conocimiento que podría facilitar su destrucción. Mortimer no ofrece respuestas fáciles; en cambio, implica al espectador en el dilema ético de observar un mundo que el acto mismo de observar podría estar condenando. En su gesto final —los animales marinos invadiendo los espacios terrestres de la burocracia internacional—, la película invierte la lógica colonial de la conquista y nos obliga a imaginar el mundo desde la perspectiva de aquello que estamos a punto de destruir. Flores y Mortimer, cada uno a su manera, mapean territorios en disputa y movilizan los afectos que necesitamos —la alegría de la resistencia comunitaria, la cautivante extrañeza de mundos insospechados— para abriarnos a otras formas de habitar el mundo.



Si las películas anteriores tratan el extractivismo, *Fire, Water, Earth, Air* (2026), de P. Ambo, E. Cederstam, J. Lindgren y R. Rasmussen, e *Hijas del bosque: crónicas del micelio* (2026), de Otilia Portillo, se desplazan hacia otros aspectos de la crisis climática: la adaptación y la interdependencia. *Fire, Water, Earth, Air* es un retrato de las adaptaciones en comunidades rurales remotas en Dinamarca, Suecia, Noruega y las islas Feroe. Lo notable del proyecto es su modelo de colaboración: cuatro equipos de cineastas locales, cada uno responsable de un elemento (fuego, agua, tierra, aire) y un país, trabajan con un mismo estilo visual. La película rechaza deliberadamente las narrativas apocalípticas y causantes de ansiedad para presentar cómo las personas están rehaciendo su vida diaria en un mundo cambiante: familias, agricultores, niños y científicos compartiendo experiencias de inundaciones, incendios forestales, deslizamientos de tierra y tormentas violentas. La adaptación no es aquí resignación sino agencia creativa. *Hijas del bosque* aborda uno de los problemas que Ghosh identifica en la novela moderna: la exclusión de las fuerzas no humanas. La película de Portillo sigue a Lis y Juli, dos jóvenes científicas indígenas en los bosques de Oaxaca y el Estado de México, cuyo trabajo con los hongos entrelaza conocimiento generacional y ciencia moderna. Lo audaz del proyecto es su apuesta formal (parte documental observacional, parte cine especulativo con secuencias inspiradas en la ciencia ficción) y su gesto epistemológico: la película incorpora la perspectiva del micelio, una presencia a un tiempo mítica e histórica (porque el reino Fungi se escribe en un territo-

rio), cuyo ensamble coral de voces en zapoteco nos recuerda que observar es también ser observados, que conocer el bosque es también ser transformados por él. Ambos filmes concuerdan en un entendimiento crucial: no es posible hacerle frente a la crisis climática sin reconocer tanto a la ciencia indígena —históricamente invisibilizada pero esencial para la conservación de la biodiversidad— como a las múltiples agencias no humanas que informan nuestro mundo. Son películas épicas no por su escala narrativa sino por su ambición imaginativa: nos piden repensar radicalmente nuestro lugar en la red de interdependencias que sostiene la vida en la Tierra.

Frente a estas películas surgen dos preguntas. Primero: ¿no terminan por agravar los tiempos que vivimos con narrativas sombrías? La preocupación es válida. Los estudios en comunicación climática han demostrado que esa clase de narrativas generan parálisis psicológica, negacionismo defensivo y distanciamiento emocional; precisamente lo contrario de lo que se requiere para la acción climática. Si bien el documental no está obligado a encauzar hacia la acción, los cineastas deben encarar una obligación ética: el compromiso con los sujetos representados de no reducirlos al rol de víctima pasiva. Los documentales que he reseñado reconfiguran la función narrativa de lo trágico: éste deja de ser el punto final que clausura la posibilidad y se vuelve el tejido mismo desde el cual emergen agencias humanas y más que humanas.

La segunda pregunta es igualmente legítima: ¿no corremos el riesgo de que las audiencias se desconecten de las películas centradas en territorios especí-

Al mostrar cómo esta crisis ya está entretejida en lo cotidiano, hace visible lo que las grandes narrativas abstraen.



ficos y remotos? Esta objeción, sin embargo, asume que “lo local” es un lugar aislado y particular. La antropóloga Anna Tsing nos enseña lo opuesto: lo local es precisamente donde lo global se hace tangible y contestable. En su concepto de “fricción”, Tsing muestra que los términos universales —el capitalismo, el extractivismo, la crisis climática— sólo existen en sus implementaciones concretas, en los puntos donde friccionan con ecologías, comunidades y formas de vida específicas. La Sierra Norte de Puebla no es un caso particular del extractivismo global; es el extractivismo global sucediendo. No hay un extractivismo abstracto flotando en el aire; sólo hay montañas convertidas en minas, ríos contaminados, defensores con nombre y apellido asesinados.

George Steiner hizo notar cómo los periódicos transformaron radicalmente la subjetividad moderna al traer a casa noticias de tragedias al otro lado del mundo que antes se ignoraban por completo. En el cine documental contemporáneo opera una inversión de este fenómeno: no satura con el horror distante e indiferenciado, sino que nos devuelve la especificidad del lugar, los nombres

propios, las voces concretas. Estos documentales insisten en que prestemos atención a esta montaña, este río, estos hongos, estas ruinas, este océano abisal, este bosque.

Así como el extractivismo y el cambio climático han suscitado la diseminación de entes que destruyen tanto a su alrededor, también, extendiendo la idea de Tsing, han permitido la *proliferación* de historias como las que, a manera de sacos o cestos, transportan estos documentales. Si bien ninguno de ellos tiene por qué o puede por sí solo afrontar la crisis climática, juntos nos ayudan a “poblar el futuro que queremos”. El cine, además de fábrica de sueños, es una máquina de la imaginación y el pensamiento.⁷ *MM*

7 Ver George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Azul Editorial, Barcelona, 2001; Anna L. Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton, 2005 y *Proliférations*, Wildproject, Paris, 2022. La frase entre comillas es de Pablo Montaña, activista y comunicador climático como ningún otro, en *El libro de la esperanza climática*, Taurus, Ciudad de México, 2025, p. 93.

FABIOLA SANTIAGO

María Estela Fernández y el arte de vestir al cine

Con diecisiete nominaciones al Premio Ariel (de las que ha ganado seis), parecería que la vocación de María Estela Fernández, la diseñadora de vestuario más reconocida del gremio cinematográfico mexicano, siempre estuvo clara. Sin embargo, su camino no siguió la línea de las costuras rectas, sino la de los trazados en zigzag. En realidad, lo que ella buscaba desde pequeña era ser actriz.

María Estela o Mariestela es, sin exagerar, una leyenda viva. Fue ella quien le puso el brillo a las punteras de las botas del Benny (Damián Alcázar) en *El infierno*; quien vistió de sotana a Gael



Bodega y local de alquiler de vestuario Baúl Cinematográfico de María Estela Fernández, 2026. Fotografías de Karl Byrnison. Cortesía de la autora del texto.

García cuando encarnó a un sacerdote que se rinde a sus deseos en *El crimen del padre Amaro* y quien, años después, lo enfundó en un traje de luchador *queer* en *Cassandra*. También es quien ha transformado a astros internacionales: convirtió a Javier Bardem en el escritor cubano Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* y al brasileño Wagner Moura en Pablo Escobar en la serie *Narcos*.

Ya no frente a la cámara (como quería cuando era niña), sino desde un área con menos visibilidad, aunque igualmente relevante, el nombre de la diseñadora María Estela Fernández es un referente en la industria, pues esta mujer de estatura pequeña, pelo rizado oscuro, piel clara y ojos profundos ha participado en muchos momentos que han moldeado nuestro cine y ha sido una pieza clave en el éxito de los personajes y de las producciones mexicanas más aplaudidos.

“El vestuario es una herramienta poderosísima con la que cuenta un director y un actor para relatar una historia. Muchísimas veces, antes de que tu personaje hable o le suceda algo, ya hay un cuello que te está diciendo algo, un color que te está atrayendo”, afirma cuando la entrevisto sobre el eje que rige su mundo profesional.

Conozco a Mariestela en vísperas de Navidad, su casa ya emana el calor y el olor de la Nochebuena. “Lo que pasa es que viene toda mi familia, entonces estoy cocinando un pavo grandote”, me cuenta. Ha sido un buen año para ella, pues acaba de terminar su colaboración con el director Rodrigo García para una nueva serie titulada *Santita*, en la que participan Paulina Dávila y Gael García, con quien también trabajó en 2025 durante el rodaje de *Hombre al agua*, su proyecto más reciente como director.

“A Diego y a Gael, como soy amiga de sus padres, los conozco desde bebés. A Diego creo que la primera vez que lo toqué fue en la panza de su mamá y a Gael lo cargué. Me acuerdo así, cargándolo, y diciendo ‘qué bebé más lindo’”. A sus 67 años, Mariestela acumula todo tipo de anécdotas interesantes y prendas valiosas.

Después de nuestra primera conversación en su casa, vuelvo a verla semanas después en la bodega y local de alquiler de vestuario Baúl Cinematográfico. La familiaridad con la que habla de películas y nombres icónicos del cine cobra otro sentido cuando navegamos por pasillos y pasillos llenos de abrigos, zapatos, vestidos, pantalones, sombreros, cinturones y demás accesorios que han vestido a miles de actores. Me muestra una falda con dos mariposas y una cintura minúscula confeccionada para Salma Hayek, un penacho empleado en la ópera prima de Alfonso Cuarón y una hebilla de cinturón enorme y dorada con el rostro encapsulado de Ernesto Gómez Cruz; los tres son diseños suyos.

Recorremos el laberinto mientras me va contando de más piezas de su autoría. Este espacio, además, guarda cientos de otras prendas, muchas de las cuales pertenecieron al acervo de los Estudios Churubusco. Ahora ella administra el local como parte de su misión por preservar y defender el departamento de vestuario, un área de la producción audiovisual todavía muy relegada por la propia industria y por el público. Mariestela comparte sus historias con generosidad y entusiasmo, al tiempo que declara con firmeza sus opiniones sobre el lugar que la industria le ha dado a este oficio.

“Hoy por hoy, me siguen preguntando si los actores llegan vestidos a su llamado. Es de una ignorancia tremenda. Entonces, ¿qué ha cambiado? Muy poco.



Con relación al vestuario, prácticamente nada. Seguimos sin tener un lugar dónde estudiarlo. Desde ahí te das cuenta que la profesionalización de este trabajo no existe en nuestro país, porque ni siquiera lo reconocen en las escuelas de cine. Algunos hacen el paralelismo del diseño de vestuario con el de modas, pero son absolutamente antagónicos. La moda está hecha para que tu falda recta le guste al mayor número de personas en el planeta, se hace pensando en la mujer o en el hombre en abstracto; en cambio, el vestuario narra y es único para cada personaje.”

Si bien su padre fue José Fernández, músico fundador de Los Churumbeles de España, fue su madre, Estela Cordeiro, quien más fomentó en ella y en sus hermanos el gusto por la cultura al llevarlos a las galerías, los cines, el teatro y, con frecuencia, al espectáculo en vivo que ofrecía Cachirulo los domingos. “Así es como desde muy chiquita me empieza la inquietud por el teatro y por actuar”, me dice.

Desde muy joven se formó en talleres de actuación en Nueva York y Lon-

dres (“entonces eran talleres”, recuerda). Luego, en México, trabajó con figuras importantes del medio, como el arquitecto y dramaturgo Juan José Gurrola y el director de teatro Abraham Oceransky. Sin embargo, fue Fiona Alexander, diseñadora de vestuario y escenografía (y madre de Diego Luna), quien la inspiró a contar historias a través de los atuendos de los personajes, cuando la vistió para la obra *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón, con la que se inauguró en CU el teatro del mismo nombre a finales de los setenta.

“Juan José Gurrola, que era el director, era un visionario: transformó la obra y, en su momento, fue un escándalo”, me platica rememorando aquel 26 de febrero de 1979. Ella y otras compañeras encarnaron a cuatro niñas que estaban vestidas con un uniforme “como de colegio de monjas, con un peto”, pero semidesnudas. Eran personajes que no estaban en la obra original y cuyo propósito era jugar con el texto clásico, intervenirlo y perturbarlo, pero sin decir una sola palabra. Estas interpretaciones, con apoyo del vestuario que aludía a la inocencia, pero con un giro provocador, tuvieron la facultad de escandalizar por sí solas.

“El hecho de que Fiona Alexander me vistiera, ver que el vestuario es una herramienta, entender lo poderosa y narrativa que es y percibir cómo se traduce la historia a las formas, las telas, las texturas, los colores, los teñidos y los acabados... me fascinó. Fue así que decidí explorar por ahí.”

Aunque había sido su anhelo, Mariestela no vivía bien la actuación, se pasaba el día en personaje y la práctica empezó a desgastarla por su intensidad. Al mismo tiempo, sentía que no la llenaba. Todavía joven y de manera autodidacta y empírica, buscó otra forma de narrar desde los escenarios. Después tomó

cursos de *fashion design* en Estados Unidos y en Europa; si bien estaban más orientados a la moda y a lo estético, su conocimiento escénico le decía otra cosa: el vestuario también es cuerpo.

Con esto en mente, comenzó a trabajar en comerciales —en muchos de los cuales Alfonso Cuarón era asistente de dirección— y en teatro, en donde Tita Lombardo era productora. De hecho, fue ella quien la invitó a participar como diseñadora de vestuario en la versión de *El tigre de Santa Julia* dirigida por Felipe Cazals. Aunque el proyecto quedó inconcluso, la experiencia le abrió las puertas a su primera película en 1991: *Bandidos* de Luis Estrada (con quien volvió a colaborar en *Ámbar*, *La ley de Herodes*, *Un mundo maravilloso*, *El infierno* y *La dictadura perfecta*).



En la mayoría de estos proyectos, trabajó con el escenógrafo y diseñador de producción Salvador Parra (quien también tiene múltiples Premios Ariel). Él es, de acuerdo con ella, su mejor dupla creativa. Parra, por su parte, tiene claro qué distingue a Mariestela de otros vestuaristas:

“Su formación como actriz le enseñó a ser propositiva, y ahora esto ya está en su ADN. Además, es capaz de po-

nerse en el papel de los personajes y eso es maravilloso, tiene la facultad de ser camaleónica; realmente logra absorber sus identidades y plasmarlas en el cine, en los caracteres que está diseñando”, destaca Salvador y luego añade: “Mariestela es un imán. Le gusta juntar todas las partes, escuchar, oír y proponer. Pero a veces no creas que es así de facilillo, también es muy complicada y luego muy necia, aunque esa necesidad es la que fuerza a que se entable un diálogo”.

“Seguimos sin tener un lugar dónde estudiarlo. Desde ahí te das cuenta que la profesionalización de este trabajo no existe en nuestro país, porque ni siquiera lo reconocen en las escuelas de cine.”

Rememorando historias, ambos concuerdan en que originalmente el director de *El infierno* quería hacer un retrato fiel de la estética de los narcotraficantes, para lo cual ya había hecho una extensa investigación. En un principio, Salvador y Mariestela acataron sus instrucciones al pie de la letra, pero luego, como sentían que la idea no empataba con el espíritu del guion, decidieron arriesgarse y proponer algo diferente, pese a que Estrada es uno de los directores más meticulosos y que se involucra en todas las áreas de la producción. “Pero nosotros lo conocemos muy bien, somos una gran familia, lo cual nos permitió olfatear que por ahí había un miedo a las nuevas propuestas”, agrega Salvador.

Llegaron a la segunda prueba de vestuario con una chamarra personalizada para Joaquín Cosío en el papel del Cochiloco (una prenda de piel negra intervenida a mano con pintura que puedo ver de cerca en la bodega), las camisas extravagantes para el Benny y hasta con la ropa de María Rojo como doña Mari (“un guipur negro de algodón de

seda sobre terciopelo color oro”, me describe así Mariestela una de las faldas de este personaje). El director aceptó la estridencia de estas propuestas y los personajes de la cinta funcionaron tan bien que a Cosío aún lo saludan como el Cochi en la calle.

“Para mí el momento en que [el diseño] cobra vida es después de que se hace el dibujo y la investigación; es como si hubiera nacido un hijo, ¿no? Para mí los personajes son mis hijos. Yo no ten-

go hijos, entonces eso es lo más cercano”, me explica la diseñadora.

En una secuencia de *El infierno* en la que la familia Reyes entierra a su hijo, doña Mari aparece llorando y su cabeza está cubierta con una mantilla negra en señal de modestia, pero con una estola que la sigue distinguiendo. “María Rojo sugirió que en esa escena su personaje podría llevar un mink, el cual sacó de su propio guardarropa”, relata Mariestela. “Es divino porque ella llora, pero se ve perfectamente el mink. Porque [la película] es una farsa.”

Por momentos como ése, el director Gabriel Ripstein le dijo un día el que ella considera el mejor cumplido que ha recibido: “Mariestela, tú hablas *actor*. Tú hablas ese lenguaje”. Cuando le pregunto a qué se refería, me contesta: “A que hablo con ellos [los actores], muchísimo y que los escucho. Nunca mi diseño es mío, siempre es en colaboración con y por ellos. Una prenda ahorita aquí colgadita no te dice nada hasta el momento en el que el actor se la pone y empieza a imprimirle toda la vida”.



Podría seguir platicando por días con Mariestela. Las anécdotas que tiene para compartir son como el hilo de un tejido que puede jalarse eternamente: cuando pasamos junto a un *rack* y señala una camiseta gris con apariencia vieja marcada con una “p”, a su memoria salta Johnny Depp (“una así se llevó de *Antes que anochezca*”, me dice); luego saca un abrigo y cuenta que se hizo con la tela de una colcha de los años setenta para una película en la que participaron Eva Longoria y Andy García (*Cristiada*); y me comparte también la experiencia de diseñar su versión de Chanel, Gucci y Armani para los perritos de *Una chihuahua de Beverly Hills* (“estoy muy orgullosa de esa peli; sufrí mucho, trabajé más”).

“Después de todo esto, ¿con quién más te gustaría trabajar?”, le pregunto. “Con Sebastián Hoffman, Amat [Escalante], Michelle Garza Cervera y con Alejandra Márquez; hemos estado a punto y no lo hemos logrado. También con Fernando Frías y, haga lo que haga y si me llama, con Iván Ávila —soy muy fan de su trabajo y las películas que he hecho con él me fascinan—. Ojalá se nos haga un día con Guillermo del Toro, he-

mos estado cerca tres veces. Estaría encantada de volver a trabajar con Alfonso Cuarón y Luis Estrada, y ahorita con Rodrigo García lo que quiera, le visto a su Niño Dios o le preparo los atuendos para una primera comunión, ¿entiendes?”

Entre los tesoros y las telas, Mariestela me concede un último capricho, el de platicarme sobre su cameo en la primera película de Cuarón. Aquella vez, en el rodaje de *Sólo con tu pareja*, la animaron a ponerse un uniforme blanco y, cigarro en mano, le entregó los resultados de un análisis al personaje de Daniel Giménez Cacho. “Muy lindo, el Chivo me dijo: ‘No te tuve que poner ni filtro, te ves perfecta’”, le aseguró el fotógrafo de la película, Emmanuel Chivo Lubezki, ganador de varios Premio Óscar. “Estoy muy contenta de haber salido. Es una cosa chusca.”

“¿Y no te animarías a hacer más cameos o algún personaje?”, la cuestiono. “Ahorita en la película que terminé el año pasado con Gael (García) también hago un microcameo. Siempre me los están pidiendo, mis amigos que tienen castineras preguntan si no voy a regresar un día.”

“¿Y no?”

“No creo. No me atrae nada. Te voy a decir una cosa: yo me lo tomo muy en serio. Soy intensa hasta la fecha. Además, no es un capítulo del que tenga los mejores recuerdos. Estoy muy contenta de no haber seguido ese sueño, porque realmente encontré mi vocación.” **||**

MARÍA AURA BOULLOSA

La vida por el escenario

Gloucester, teach me to forget myself.

WILLIAM SHAKESPEARE

Hace un par de semanas, después de su primera función como actriz de teatro, mi hija de siete años me dijo: “Primero estaba nerviosa, pero en cuanto el público empezó a reírse, me sentí libre, como si volara”. La entendí a la perfección, pues desde hace varios años yo siento lo mismo, aunque quizá me tomó más tiempo que a ella poder enunciarlo de manera tan clara y sentirme tan conectada en escena. Al escuchar a mi hija recordé todas las veces en que yo, después de tantos años de ser actriz, me he sentido libre en el escenario, mucho más que en la vida misma.

Cuando recibí la invitación para escribir este texto sentí muchísima alegría y empezaron a pasar por mi mente las miles de cosas que he ido aprendiendo durante toda mi vida (parece exagerado lo de “toda mi vida”, pero empecé a actuar a los tres años, en la pastorela que hacía mi papá, y siempre supe que quería ser actriz, o que, de alguna manera, yo ya lo era). Luego pensé en los altibajos de mi profesión y, por momentos, me concentré más en los bajos —las dificultades de enfrentarme una y otra vez al rechazo y a las críticas y el hecho de pasar más tiempo buscando trabajo que trabajando, actuando, pues—. Después relajé el cuerpo (eso ayuda para todo en la vida) y observé con más amor estos cuarenta años siendo actriz: las oportunidades tan valiosas que he tenido, las personas tan hermosas con las que he conectado de diversas maneras, los personajes que se han quedado marcados en mi corazón y, algunas veces, también en el del público; pude observar mi vida como un todo: lo que he hecho dentro y fuera del escenario o en el set de filmación. Al final, me sentí profundamente agradecida y conmovida por el camino recorrido e ilusionada por los años que, ojalá, me queden por delante.

Vengo de una familia de actores; crecí, igual que mis hijos, entre camerinos, giras y ensayos. Mi papá, Alejandro Aura, era actor de teatro y habría trabajado en cine si no se le hubieran cerrado las puertas, en algún momento de su carrera, por temas sindicales e ideológicos. Mi tía, Marta Aura, fue actriz de teatro, cine y televisión. Me parece que a ellos dos nunca les escuché decir lo que mi hija puso en palabras con tanta claridad, pero creo que todos sentimos esa necesidad de ser alguien más, de ser libres de nosotros mismos.

Mis hijos, los dos, han picado el anzuelo de la actuación y he visto en ellos



Rodney Smith, *Viktoria bajo la pantalla de una lámpara*, Rhinebeck, Nueva York, 2011. © De Rodney Smith Ltd. Todas las imágenes son cortesía del Museo Franz Mayer y forman parte de su exposición *Surreal*.

esa euforia que nos queda a los actores después de una función de teatro, o de un largo y extenuante llamado de cine; he escuchado sus conversaciones, obsesionados con los detalles de la escena, por ejemplo, sobre en qué momento empezar a hablar: justo entrando al escenario o dos segundos después de dar un par de pasos; los he visto imaginar y proponer vestuario, situaciones, utilería para llevar en las manos. Observo en ellos todas las preocupaciones y deseos que yo experimento cuando busco que una escena sea perfecta, y me resulta más fácil entenderme viendo en ellos mis propios conflictos: al atestiguar cómo sufre mi hijo mayor al pensar que otro actor pueda hacer su personaje, como si fuera un tesoro que por nada del mundo quisiera perder, veo mi propio miedo a no ser indispensable. Se hace entonces más presente el temor a llegar tarde a preparar mi función y no tener tiempo suficiente para concentrarme, revisar siete veces mi utilería, repasar diez veces mi texto, releer la biografía de mi personaje, sus motiva-

ciones y objetivos, calentar la voz y el cuerpo, conectar con mis ancestros, sentir la energía del público, respirar con los compañeros antes de salir a escena.

No tuve la fortuna de crecer con una generación de actrices y actores que nos apoyáramos unos a otros; tuve otros privilegios, me queda claro, pero no ése en particular, ya que estudié en otro país, así que he sentido solitaria la profesión (actores y actrices tenemos que estar siempre muy atentos de nuestro ego, que nos hace creer que somos importantes, ya sea de forma positiva o negativa: “la mejor”, “la peor”), como si nadie me entendiera y yo fuera la única que siente angustia ante la perspectiva de que nunca más me contraten. Es chistoso que, cuando he podido platicar con actrices y actores a quienes admiro mucho, he descubierto que casi todos tenemos las mismas preocupaciones. Como soy muy suertuda encontré a quien ahora es mi esposo, Alonso Barrera, director, dramaturgo y productor, quien, además, tiene su propio foro, un sueño para todos los que hacemos teatro. Junto a él

he podido hacer los mejores personajes de mi vida; ha sido un cómplice que me entiende y me ha apoyado siempre para generar nuestros propios proyectos y no sentirnos tan solos en el camino.

Ser hija, hijo o esposo de una actriz tampoco es fácil. Mi familia ha tenido que soportar mis vaivenes de ánimo cuando termino un proyecto y paso de reina del set a reina del hogar; ese cambio de ritmo no es fácil y hay consecuencias para mi familia, además de la cantidad de cumpleaños, funerales y fechas importantes a las que he faltado. Al mismo tiempo, mis hijos tienen la ventaja de tener una mamá capaz de sentir profundamente el amor, que puede jugar y que tiene, en general, menos prejuicios. En la película *Coraje* (2022), de Rubén Rojo Aura (mi primo), en algún momento Marta Aura dice: “yo no nací para ser mamá, nací para ser actriz”. Es muy duro escucharla decir algo tan fuerte, tomando en cuenta, además, que su hijo es el director de la película, pero si la escuchas con compasión puedes entender la cantidad de presión extra que hay sobre las mujeres que somos actrices. Ser mamá ha sido, en sí, una profesión de tiempo completo y compaginarla con la carrera de actriz no es fácil.

Estudié en una muy buena escuela de actuación en Nueva York, el Stella Adler Studio of Acting, y creo que salí muy bien preparada porque, en cuanto terminé, conseguí trabajo y de ahí en adelante me fue muy bien varios años, hasta que me fue mal y, después, de nuevo bien... Ser actriz es una profesión de riesgo: nunca tienes nada seguro; cuando terminas un proyecto, pueden pasar meses o incluso años hasta que consigas otro papel. No tener certezas alimenta la inseguridad que, de por sí, todos los actores y actrices tenemos; no es gratuito que nos sintamos más libres siendo alguien más. Sin embargo, he



Casa inclinada, Alberta, Canadá, 2004.

observado que las experiencias de la vida nos van haciendo mejores intérpretes, porque si bien los personajes y las situaciones que actuamos no son reales, necesitan llenarse de una verdad que no se puede fingir del todo, que requiere experiencias de vida para encarnar la profundidad que esa persona ficticia experimenta.



Caroline corriendo a través de una puerta, Monkton, Maryland, 1999.

Con los años he aprendido que actuar, como casi todo lo bueno de la vida, es compartir. Cuanto más procuro darles a mis compañeros en escena, más logro olvidarme de mí misma y ser más libre, conectar mejor con los espectadores. Por otro lado, cuando actúas para cine, el trabajo es tan interno que debe ser imperceptible. Estoy consciente de que, en mi caso, las ganas de actuar hacen que me esfuerce de más y eso se nota en cámara. Aprender a ser una buena actriz toma tiempo, sobre todo para los que no nacimos con un talento natural, sino sólo con la vocación y una enorme pasión. Creo que con los años

me he ido haciendo mejor intérprete, aprendiendo más y más, aunque aún me quede mucho por asimilar.

Hace un par de años empecé a meditar; es interesante la cantidad de coincidencias que existen entre meditar, entrenar la mente para concentrarse en un solo objeto de atención y actuar en escena. Cuando meditas tienes que dejar ir cualquier pensamiento, cualquier otro estímulo, sin bloquearlo ni rechazarlo, sólo observarlo y dejarlo pasar. Actuar funciona igual: la mente quiere meterle el pie constantemente, hacerte pensar en tus inseguridades, tus carencias o defectos, y tú tienes que traer de vuelta, una y otra vez, el objeto de atención que es la escena. Pienso que los actores desarrollamos tanto la imaginación y la atención que para nosotros es más fácil meditar.

Hay otro obstáculo que no tiene el resto de las personas, o quizá no todas: tenemos, como ya dije, un ego muy grande y una enorme tendencia a centrar nuestra atención en nosotros. Es ahí donde entra el trabajo personal y de consciencia, pues debemos desarrollar la capacidad de olvidarnos de nosotros para poder ser buenos actores pero, sobre todo, para sufrir menos en el día a día; para poder escuchar, interactuar, tocar a la otra persona y al público. Para actuar tienes que ser humilde, olvidarte del personaje que has creado en la vida real para protegerte de sus golpes, dejar de lado la idea que has construido de ti y deshacerte de todas las otras máscaras para ponerte la del personaje que te toca interpretar, sin que tu personalidad, fuerte y marcada, nuble tu juicio o manche a la persona ficticia a la que das vida.

Me encanta ser actriz porque a través de los personajes he podido sanar mis propias heridas y quizá, también, las de otras personas. Pero actuar no es



Mujer equilibrándose sobre una rama, Snedens Landing, Nueva York, 1998.

terapia, aunque el objetivo de todos en el mundo consista en ser felices y cada uno lo persiga con los medios a su alcance. La herramienta de nosotros los actores es encarnar diferentes historias y buscar en nuestro interior los sentimientos, las emociones, la comprensión en torno al comportamiento humano para entendernos mejor a nosotros mismos. Actuar es explorar, volver a abrir heridas para cerrarlas. Manipulamos a nuestra mente para crear situaciones imaginarias que cualquier persona en su sano juicio preferiría no sentir, no ver; nosotros nos metemos al lodo de nuestros propios dolores y de los sufrimientos ajenos para darles vida, para sentirlos a través de nuestro cuerpo y nuestra mente. Somos los conejillos de indias que viven las emociones por el público; somos el laboratorio a través del cual las personas, que no pueden gritar y llorar y matar, consiguen vivir lo que necesitan procesar. Actuar es un acto de generosidad: es poner nuestra mente, nuestro cuerpo y nuestro corazón al

servicio del espectador para que, a través de nosotros, experimenten todo lo que no pueden o no se atreven a sentir.

He pensado mucho en las consecuencias que esto tiene para nuestra salud mental. Por ejemplo, cuando estuve embarazada, me preguntaba si tantas emociones en escena podían llegar a mis hijos a través de mi panza. ¿Qué tanto se cree mi mente las situaciones ficticias que interpreto? El dolor, el enojo, el resentimiento, el odio, el amor, el deseo; los actores estamos dispuestos a experimentarlo todo como si fuera verdad, y eso es divertido, pero seguramente conlleva consecuencias físicas y mentales. No es gratuita la cantidad de actrices y actores con trastornos emocionales, aunque, pensándolo bien, toda la humanidad presenta trastornos psicológicos, sólo que la salud mental de los actores, sobre todo en el caso de los más famosos, se visibiliza más. Lo cierto es que nosotros vivimos situaciones imaginarias de todo tipo y muchas más emociones de las que la gente vive normalmente.

La satisfacción después de un día de llamado o de una función de teatro (y el hambre que te da) son experiencias que desearía para todas las personas. Los actores nos llenamos de la energía del público, de nuestros compañeros de escena y de la propia y, al menos yo, podría actuar sin parar durante horas sin sentir cansancio o hartazgo, porque no hay nada que disfrute más que la actuación: una alianza entre la mente, el cuerpo y los demás; un estado de concentración que me llena por completo. Por eso los actores sufrimos mucho cuando no tenemos trabajo —esto sí lo he podido compartir con compañeras y colegas—: sentimos que nos apagan la luz, que dejamos de existir; haríamos cualquier cosa por un papel, un momento de ficción, dejar de ser nosotros: la misma cara en el espejo, sin nadie que nos mire.

He reflexionado también sobre el papel de la fortuna respecto de los personajes que me proponen, pues suele ocurrir que hay algo de mi energía que necesita procesar situaciones particulares. A través de diversos personajes he entendido mis propias heridas y sombras y me he liberado de prejuicios y miedos. No se trata de ponerse en un plan místico, pero hay algo de mágico en usar el nombre y la ropa de otra persona. El proceso de *casting* suele ser cansado e incluso doloroso; una actriz como yo puede grabar más de veinte audiciones antes de obtener un papel. Y ¿qué es lo que hace que te quedes con uno en particular? Por supuesto que el talento es necesario y es importante tener el tipo físico que requiere el personaje; no obstante, la elección me parece bastante mágica: o esa persona ya existe en mí o hay algo de ella que yo tengo que procesar o no me van a dar el papel.

Recientemente, hubo dos *castings* en los que sí me quedé y pude interpretar dos personajes muy fuertes para cine: Margarita, en *Hombres íntegros* (2024), de Alejandro Andrade Pease, y Elisa en *Infinito (cicatrices de Júpiter)*, de Ana Laura Calderón. Estoy segura de que ambas mujeres ya vivían en mí. Porque si bien pasé por el proceso de selección como otras tantas veces, al interpretarlas sentí que yo no tenía que hacer nada, que se estaban interpretando a ellas mismas, sí, a costa de mi dolor, y sí, con mucho trabajo previo de ensayos, imaginación, preparación física y mental... Pero Elisa y Margarita ya existían y necesitaban contar sus historias. En ambos casos, durante el rodaje de las escenas, mi mente estaba completamente atenta, presente y sin distracciones; mi mente estaba en mi cuerpo y no había nada más que ese momento perfecto en el que ellas existían. En cada ocasión, cuando terminé de filmar, hubo una cuota emocional,

semanas soltando a Margarita y a Elisa y recordándome a mí misma que esas no son mis vidas, que yo tengo una existencia bastante simple, fácil y, por fortuna, muy hermosa y feliz. Pero, cuando una conexión así se da con un personaje, cuesta trabajo desprenderse de su forma de ver el mundo, de sus afectos y sus aversiones. Aunque hay una cuota emocional, creo que soy una mejor persona gracias a los personajes que me ha tocado “ser”; han alimentado mi vida mientras yo alimento a estas personas ficticias con mis propias vivencias. Las amo a todas y deseo que, en ese universo eterno donde existen, puedan ser felices y cumplir sus deseos.

En otras ocasiones, actuar no es tan mágico y tienes que sacar del sombrero todo: el oficio, la técnica, la voz, el cuerpo, el trabajo de mesa, la forma, el fondo, la respiración, la relajación, la escucha, todas ellas herramientas indispensables, pero hay otras veces en que todo eso pasa a segundo plano y, aunque está ahí, no ocupa mi mente. Entonces se da una buena actuación y se siente como volar. Me ocurre, sobre todo, cuando me toca actuar con actores hipertalentosos, entonces no tengo que hacer nada, sólo permitir que la escena suceda, escuchar y reaccionar.

Me apena hablar de la actuación como si yo tuviera alguna verdad cuando, en realidad, cada día que pasa siento que sé menos cosas y que tengo el mundo entero por aprender, pero al mismo tiempo, conforme maduro siento un mayor agradecimiento por mi oficio, por haber tenido esta vocación toda la vida y por las personas que hacen posible que yo sea todas ellas. Sólo me queda una enorme ilusión por descubrir cuáles nuevos personajes interpretaré en los años venideros. 

*The terrifying motion picture
from the terrifying No. 1 best seller.*

JAWS



ROY SCHEIDER **ROBERT SHAW** **RICHARD DREYFUSS**

JAWS

Co-starring LORRAINE GARY • MURRAY HAMILTON • A ZANUCK/BROWN PRODUCTION
Screenplay by PETER BENCHLEY and CARL GOTTlieb • Based on the novel by PETER BENCHLEY • Music by JOHN WILLIAMS
Directed by STEVEN SPIELBERG • Produced by RICHARD D. ZANUCK and DAVID BROWN • A UNIVERSAL PICTURE •
TECHNICOLOR® PANAVISION® **PG** PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR PRE-TEENAGERS ORIGINAL SOUNDTRACK AVAILABLE ON MCA RECORDS & TAPES
...MAY BE TOO INTENSE FOR YOUNGER CHILDREN

Cartel de la película *Jaws*, 1975.

XITLALITL RODRÍGUEZ MENDOZA

Jaws. La película

Los tiburones siempre mueren en las películas. La vida es una película. *Jaws* es un anglicismo adoptado por toda una generación de nadadores, de hombres que nadan, diría Viel Temperley, también de origen inglés. En español se pronuncia como si se tratara de un desdoblamiento de la personalidad / Yos /. Pero esto no lo sabía, sólo que algunas bestias tienen más dientes que otras. Y dentar significa asirse al mundo, a lo mordido, al océano carioso, procario, jardín de sal. De ahí vengo. Como el tiburón blanco de Amity Island, Universal Studios. De ahí.

Spielberg no sólo contó un mal día de un gran tiburón blanco sino también del escualo cola negra, tiburón gata, tiburón linterna, tiburón linterna vientre de terciopelo, tiburón cigarro, tiburón noche de domingo sin tele por cable, tiburón probeta, tiburón imprenta, tiburón cojín, tiburón cacharro, tiburón ciclotímico, gatiburón, tiburón máquina, mako, yo... Todos reflejados en el ojo metálico de un robot en Hollywood. Y una alberca. Su mar era una alberca, su entorno era una alberca, su muerte: apenas un charco. Tiburón de utilería. Es más fácil morir ahogado en la bahía o en una tina de baño. En cualquier lugar con agua. En un vaso. Todo es agua. Esto es agua. El agua es una película. La vida es una película. Y en ella siempre se muere, alguien se muere. Casi siempre nosotros. Yos.

JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ

La ola coreana: el cine y la televisión en tiempos de Hallyuwood

El fenómeno *Hallyu* (한류), también conocido como ola coreana, hace referencia a un movimiento cultural de Corea del Sur (en adelante, Corea) que en los últimos años ha tenido un gran impacto en todo el mundo y que, a decir de los foros académicos, no parece disminuir. Ante este hecho, es difícil no preguntarse qué hizo que el K-pop, los K-dramas, los cosméticos, la comida y la moda coreana se hayan vuelto tan populares; tanto que vemos a cantantes dando conferencias en Harvard y a BTS haciendo videoclips en la ONU.



Cartel de la película *The Widow*, 1955.

Hubo varios factores que allanaron el camino de la *Hallyu* y contribuyeron a su nacimiento: el rápido desarrollo de las tecnologías de información y comunicación durante los años noventa, así como la apertura del mercado mediático en Asia; la necesidad de un contrapeso frente a la hegemonía de Hollywood tras la presión de Estados Unidos para que se distribuyeran sus películas; y la crisis financiera asiática de 1997-1998 que propició el endeudamiento del país con el Fondo Monetario Internacional. Ante estas circunstancias, la industria televisiva optó, entonces, por ofrecer precios competitivos, al grado que las series coreanas se vendían mucho más baratas que las japonesas o las hongkonesas.

En 1993, año en que Corea tuvo su primer presidente civil, se estrenó mundialmente *Jurassic Park* (de Steven Spielberg); sus exorbitantes ganancias motivaron a la Junta Asesora Presidencial de

Ciencia y Tecnología del país peninsular a sugerirle al gobierno que la producción mediática y cultural formase parte de una estrategia industrial a nivel nacional.¹ Un año después, el gobierno creó la Oficina de la Industria Cultural dentro del Ministerio de Cultura y Deportes y promulgó leyes, como la Promoción Cinematográfica en 1995, que buscaban atraer inversionistas tanto del extranjero como nacionales; los conglomerados financieros familiares (*chaebol*), como Samsung, Hyundai, Daewoo, etc., por ejemplo, decidieron incursionar en estos sectores mercantiles.

A partir de ese momento, el gobierno coreano se encargó de comprender el funcionamiento de todo el sistema de producción cinematográfica y audiovisual, integrado por grandes estudios y compañías mediáticas y supo aprovecharlo para sus fines, como veremos más adelante. Todo lo anterior propició que los coreanos empezaran a ver cine de su propio país un 50% más que a inicios de los noventa —el número anual de películas producidas localmente había caído en sólo tres años (1991-1994) de 121 a 63— y que se incrementaran las películas exportadas, según datos del Korean Film Council, 2004.

LOS K-DRAMAS: LA BASE DE LA HALLYU

En la región asiática fueron los K-dramas —a veces llamados “doramas coreanos”— los que abrieron paso a lo que la prensa china llamó *Hallyu*.² La serie *What is*



Cartel de la película *My Sassy Girl*, 2001.

1 Según Doobo Shim en “Hybridity, Korean Wave, and Asian media” (2016), *Jurassic Park* recaudó lo equivalente a la exportación de 1.5 millones de vehículos Hyundai.

2 El término *hanliu* fue acuñado por primera vez en la prensa china a finales de los años noventa para describir la creciente popularidad de la cultura pop coreana en el país. El derivado en coreano *Hallyu* se compone de

Love? (1991) es considerada el primer éxito de la ola fuera de Corea. Sin embargo, fue *Winter Sonata* (2002) el hito televisivo más importante tras ser transmitido por la NHK en Japón y desencadenarse el “síndrome Yonsama”, como se llamó a la fiebre popular ocasionada por el protagonista masculino, interpretado por Bae Yong-joon.

Además de la construcción de cierto tipo de masculinidad altamente consumible por su hibridación de valores propios del confucianismo —como el equilibrio entre lo mental y lo físico, una fuerte voluntad interior y la cortesía— con características de la masculinidad dura (*hard masculinity*), otro rasgo importante de los K-dramas es que diseñan un imaginario sociopolítico del país: Corea es presentada como una potencia del capitalismo global, democrática y particularmente superior frente a su contraparte, Corea del Norte, que frecuentemente se muestra atrasada y desfasada respecto a los avances financieros, tecnológicos y culturales del sur. Dos ejemplos destacables son las series *Crash Landing on You* (2019-2020) y *Snowdrop* (2021-2022).

Los K-dramas son fundamentales para comprender la *Hallyu* como una estrategia de poder blando, pues cuidadosamente crean una imagen de las clases media y media alta coreanas, así como de la población urbana y rural, de la vida corporativa, el servicio militar obligatorio y la cultura de la belleza (cosméticos, rutinas y vidas saludables). Además, algunas series, como *Taxi Driver 3* (2026), sirven como escaparate para la competencia política, pero también mediática, entre Corea y Japón —otro país con su propio programa de poder blando, llamado *Cool Japan*—. La nación ve-



Cartel de la película dirigida por Lee Jang-ho, *Heavenly Homecoming to Stars*, 1974.

cina es representada como sucia, ilegal, machista y que no ha sabido superar su propia edad de oro cultural; así es abatida a golpes metafóricos por una Corea idealizada. Los K-dramas también le recuerdan al mundo que Japón fue el gran colonizador asiático.

Del romance (*Mr. Sunshine*, 2018) al terror (*The Wailing* de Na Hong-jin, 2016; *Exhuma* de Jang Jae-hyun, 2024; y *Gyeongseong Creature*, 2023), las narrativas televisivas y cinematográficas sitúan ideológicamente a la nación ante el mundo; sin embargo, lo hacen con poco sentido crítico de su pasado reciente.

LA HALLYU EN MÉXICO Y LATINOAMÉRICA

Los K-dramas también fueron la puerta de entrada de la cultura pop coreana a Latinoamérica. Algunos autores, como Jung Bong-choi, en su artículo “Loyalty transmission and cultural enlisting of K-pop in Latin America” (2014), explican que su éxito en esta región se debe a su familiaridad con las telenovelas, mucho más cercanas a las historias de amor coreanas que las series de acción estadounidenses.

En el caso de México, *Star in My Heart* (1997) y *All About Eve* (2000) fue-

Han (que hace referencia a Corea) y *Ryu* (que significa ‘flujo’, ‘corriente’ u ‘ola’).

ron los primeros *hits* emitidos por la televisión pública. *All About Eve* salió al aire en octubre de 2002 y fue retransmitida cinco veces en horario estelar en el Canal 34, dando lugar a la formación de al menos cuatro clubes de fans con más de mil miembros, según Jung. El club latinoamericano llamado “I Will Give You All Jang Dong-gun” (haciendo referencia al actor protagonista de la serie) contaba, hasta 2007, con aproximadamente 2500 miembros originarios de México, Perú, Costa Rica, República Dominicana, Guatemala, Chile, Puerto Rico, Venezuela y Colombia, de acuerdo con la misma fuente. En la actualidad, gracias al internet y a los celulares, solamente la página de Facebook del club de fans latinoamericano del actor Jung Hae-in tiene más de 80000 miembros.



Fotograma de la película *The Widow*, 1955.

Un testimonio de la mexicana Rocío Salinas, recogido por el diario *The Korea Times* (2007), relata que durante los años dos mil, las fans de los K-dramas se reunían para jugar y cocinar comida mexicana y coreana, e inclusive se organizaban para viajar a Corea en las fechas de cumpleaños de actores como Jang Dong-gun. El furor por estas series en Latinoamérica incrementó el deseo por querer aprender coreano, lo cual provocó que muchos profesores vinieran de manera independiente.

EL CINE MÁS ALLÁ DE LA HALLYU

Las razones por las que los años noventa constituyen el primer momento dorado del cine de autor en Corea se explican de manera formidable y jocosa en el documental *Yellow Door: '90s Lo-fi Film Club* (Lee Hyuk-rae, 2023). Bong Joon-ho y sus amigos nos cuentan, mediante videollamadas y recuperando invaluables materiales de archivo, cómo la cinefilia, el cineclubismo y los propios estudios de cine nacieron en Corea después que en Europa y Estados Unidos.

Bong y sus colegas relatan la formación del instituto-cineclub-videoteca Puerta amarilla, que funcionó como complemento de las incipientes escuelas de cine, al tiempo que jugó un papel importante en la transmisión de las producciones que llegaban a Corea y en la construcción de la imagen de este país en las pantallas del resto del mundo. Además, los cineastas se divierten recordando lo decisivo que resultó inaugurar un pensamiento intelectual, artístico y estético sobre el cine en un país donde la industria recién se proponía insertarse en el panorama de los festivales internacionales.

Entre risas y sonrojos, hablan de las películas canónicas que poblaban los libros sobre cine y hacen énfasis en que muchas de ellas no eran conseguibles en Corea por ese entonces; a partir de las descripciones que leían tenían que imaginarse cómo era *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), el expresionismo alemán e incluso las primeras películas coreanas.

En realidad, desde hacía algunas décadas, el cine coreano había dejado de ser periférico para audiencias especializadas. El Centre Georges Pompidou de París le dedicó una retrospectiva en 1993-1994, fechas que coinciden plena-



Cartel de la película *The Night Before the Strike*, 1990.

mente con la apertura mediática en Corea. En el catálogo de la muestra, el texto “La nouvelle vague coréenne” [La nueva ola coreana] del crítico Kang Han-sup hace un recuento de la historia cinematográfica de este país desde 1919, fecha que considera el inicio del cine coreano,³ hasta la década de los noventa, época en la cual los críticos se preguntaron si existía un cineasta que hiciera cine de autor. Kang considera que sí y menciona a Im Kwon-taek y a Lee Jang-ho como ejemplos de directores populares entre el público coreano y conocidos en occidente desde la década de 1980; en su opinión, ellos son precursores de la “nouvelle vague coréenne”.

Después de la guerra de Corea (1950-1953) se sucedieron los regímenes militares, que iniciaron con el golpe

3 *Uilijeogguto* [Venganza justa], proyectada el 27 de octubre de 1919 en la actual Seúl, se considera la primera película coreana. En conmemoración, en esta fecha se realiza la fiesta del cine.

de Estado de Park Chung-hee en 1961. En 1980 tuvieron lugar los levantamientos y las masacres de Gwangju como antesala de un nuevo régimen militar que no terminó sino hasta 1987. Durante todo este tiempo, describe Kang, el cine no era considerado un arte, sino una herramienta de propaganda del gobierno y un medio para desviar la atención del público. La libertad de expresión no existía; hasta 1985, de hecho, hubo un mecanismo de doble censura que evaluaba los guiones y las películas.

Finalmente, en 1987, las manifestaciones populares lograron un cambio de sistema político; terminó la dictadura militar de Chun Doo-hwan y Corea se perfiló hacia su primer gobierno civil; se eliminó el mecanismo de la doble censura y disminuyó la persecución hacia los cineastas que intentaran abordar temas políticos. Asimismo, se revisaron las leyes para que se permitiera la producción cinematográfica libre e independiente. De inmediato se hicieron películas sobre el pasado reciente, protagonizadas por obreros y campesinos, víctimas de la expansión económica forzada y acelerada de las últimas décadas. Lee Jung-gook realizó *Song of Resurrection* (1990) y el colectivo Changsan Kotmae (formado en 1989) realizó *The Night Before the Strike* (1990). Otros cineastas destacados de la época son Lee Myung-se, Park Kwang-su, Kang Woo-suk, Kim Ui-seok, Bae Chang-ho y Jang Sun-woo.

Ya en el contexto de la *Hallyu* —esto es, en los años noventa—, comenzaron a exportarse películas como *Shiri* (Kang

Corea es presentada como una potencia del capitalismo global, democrática y particularmente superior frente a su contraparte, Corea del Norte, que frecuentemente se muestra atrasada y desfasada respecto a los avances financieros, tecnológicos y culturales del sur.

Je-gyu, 1999), *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000) y *My Sassy Girl* (Kwak Jae-young, 2001).⁴ Más adelante vinieron producciones emblemáticas como *The Host* (2006) de Bong Joon-ho. Varios cineastas en esta época se consolidaron como pilares de la historia del cine a nivel internacional, con la llegada a las pantallas de *Old Boy* (Park Chan-wook, 2003), *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (Kim Ki-duk, 2003), *I Saw the Devil* (Kim Jee-woon, 2010) y *Poetry* (Lee Chang-dong, 2010).

Todo lo anterior preparó el terreno para la edición 92 de los Premios Óscar, que siempre será recordada por el triunfo de *Parasite* (Bong Joon-ho, 2019) como el primer filme extranjero que se hizo acreedor al premio a la mejor película, así como al mejor director, guion original y película internacional, cristalizando el cine surcoreano en el radar global. Así, en poco tiempo, junto a Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Kim Jee-woon —conocidos como la generación 386—, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo y Lee Chang-dong —catalogados, a veces, como una segunda nueva ola— se convirtieron en los principales referentes del arte cinematográfico coreano en el siglo XXI.

CINEASTAS MUJERES EN COREA

The Widow (1955) es la primera película coreana dirigida por una mujer, Park Nam-ok. El hecho de que sólo haya estado en cartelera por tres días, escribe Bastian Meiresonne, da cuenta de las dificultades para las mujeres que deseaban incursionar en el arte fílmico de esta nación. En los siguientes cuarenta años, la misma fuente señala que únicamen-

te otras cuatro mujeres dirigieron películas: Hong Eun-won, Choi Eun-hee, Hwang Hye-mi y Lee Mi-rye.

En los noventa, no obstante, la situación empezó a mejorar para ellas gracias a que ya podían ingresar a las escuelas de cine y porque se realizó el Seoul International Women's Film Festival en 1997. Algunas de las cineastas de esta generación son Lee Jeong-hyang (*Art Museum by the Zoo*, 1998), Jeong Jae-eun (*Take Care of My Cat*, 2001) y Pang Eun-jin (*Princess Aurora*, 2005).



Cartel de la película *Old Boy*, 2003.

Desde entonces, la presencia de mujeres en el cine ha crecido y nuevas generaciones han emergido; la de la última década está integrada por Yoon Ga-eun (*The World of Us*, 2016), Jeon Go-woon (*Microhabitat*, 2017), Kim Bo-ram (*The House of Hummingbird*, 2018), Kim Se-in (*The Apartment with Two Women*, 2021) y Yoon Dan-bi (*Moving On*, 2019). Aunque en 2023 las mujeres representaban el 60% de la matrícula de las escuelas de cine, aún sigue sin haber un reparto proporcional en las diferentes ramas de la gran industria.

4 Según Bastian Meiresonne en *Hallyuwood. The Ultimate Guide to Korean Cinema* (2023), *My Sassy Girl* fue uno de los DVD ilegales más vendidos en China, donde se adquirieron más de 150 millones de copias pirata.

EL ÉXITO DE LA HALLYU EN LAS PLATAFORMAS

En 2012, cuando el tema de PSY, “Gangnam Style”, puso los reflectores de las redes sociales en la cultura pop coreana, se dio un paso más para que los fans de la *Hallyu* vieran como algo natural el triunfo de *Parasite*. Dos años después de este reconocimiento, *Squid Game* (2021) se convirtió en una de las series coreanas más vistas en el mundo, seguida por *All of Us Are Dead* (2022) y *The Glory* (2022). Estos últimos éxitos son producto de la inversión que han hecho las plataformas de *streaming* en esta industria audiovisual. Tanto Netflix como Disney+ y Apple TV están produciendo y transmitiendo K-dramas y películas de este país. Netflix, por ejemplo, se comprometió a invertir 2.5 mil millones de dólares en la producción de contenido coreano (series, películas y programas sin guion) durante un periodo de cuatro años a partir de 2023, de acuerdo con la BBC.

Los escépticos dudaban que un país con poco más de cincuenta millones de habitantes, que estaba fuera del radar global antes de los noventa, pudiera llegar a convertirse en una potencia económica y cultural; sin embargo, tal como lo dice el protagonista de la serie *Reborn Rich* (2022): “iba a llegar un día en que el mundo se volviera loco por las canciones, películas y dramas coreanos”.

La más reciente publicación del *Global Hallyu Trends* (2023) indica que el aumento de fans de la *Hallyu* a nivel mundial fue de doscientos millones de personas en tan sólo un año. Nuestro país, en particular, ha contribuido con unos cuantos seguidores: sólo detrás de China, México es el territorio donde más se ha incrementado el número de miembros de clubes de la ola coreana en los últimos años (de 2022 a 2023 se suma-



Cartel de la película *Parasite*, 2019.

ron alrededor de veintisiete millones de personas).

Si quien esté leyendo estas líneas se preguntaba por qué la gira de BTS en México desencadenó tanto furor, proyectos de decretos de la Procuraduría Federal del Consumidor e incluso una misiva diplomática por parte de la presidenta del país, ahora ya sabe por qué. JM

KYZZA TERRAZAS

Los sueños que comparto: alquimia del cine y esperanza

*Para todas las personas con las que he compartido
el camino de construir y mostrar películas.*

1. LOS IDIOTAS

Tres jóvenes en un vagón de metro, arropados por una luz de leche. Aunque es tarde, hay bastantes personas —abyectas unas, otras eufóricas y con el bar aún incrustado en sus rostros pues aquél es el último viaje de la noche—. Yo babeo profusamente y algunos espasmos autoprovocados hacen vibrar mi cuerpo de forma inconstante, violenta. A mi lado va A.J., catatónica, mirando directo el abismo existencial frente a ella y emitiendo por lo bajo gemidos guturales que, tal vez, provienen de la garganta de un diablo ronco que habita un círculo del infierno dantesco. A., de pie, muy



Sesión de trabajo en el Festival de cine Puy ta Cuxlejalitc, 2019. Fotografía de Kyzza Terrazas. Las imágenes que siguen son cortesía del autor del texto.

sobria y atenta, hace de nuestra cuidadora. La gente nos mira con preocupación mientras seguimos en lo nuestro, actuando como si tuviéramos agudos problemas de salud mental —o capacidades diferentes—, una acción que fisura el curso de las cosas para nosotros y para quienes nos observan. Es un poco teatro, un poco chiste (incorrecto), ciertamente una forma de expresar nuestro desacuerdo con la realidad. Intentamos provocar algo, no sabría precisar qué, pero estamos emulando, como los *copycats* que somos, situaciones que días antes vimos en *Los idiotas*, de Lars von Trier, la cual sigue a un colectivo de hombres y mujeres que, además de vivir en comunidad, emprende ese tipo de acciones en pos, quizá, de trastocar a la sociedad a su alrededor y su propia experiencia como humanos, a menudo sin calcular el caos exterior e interior que terminan desencadenando. Corre el año de 1999 y aquel largometraje es la manifestación cabal de lo que siento sobre el mundo en que me tocó vivir y el despeñadero al que la especie parece dirigirse. Gracias a películas como ésta o a algunas de Ken Loach —ese etnólogo de la opresión y luchador social militan-

te—, estoy ya convencido de que quiero montarme, a como dé lugar, en la construcción emocional y política que encuentro en cierto tipo de cine.

Crecí en un pueblo, en una casa, bajo ciertos árboles altos, entre paredes húmedas; hice y me hicieron y sentí algunas cosas, y la sociedad se me fue revelando poco a poco. Sus contradicciones e injusticias, la belleza y la crueldad. Así que cuando en la preparatoria, durante la década de 1990, me hablaron de la tesis once de Marx sobre Feuerbach¹ —y sobre lo que de ahí se derivó, incluyendo manifestaciones latinoamericanas como el movimiento estudiantil de 1968, las guerrillas y, sin duda, la Revolución cubana—, toda mi rabia, mi tristeza y mi deseo de justicia comenzaron a encontrar un cauce. Los vasos sanguíneos fueron comunicándose y entonces llegó el primero de enero de 1994, día en que irrumpió a la superficie el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, una organización indígena en la que sus integrantes se habían borrado el rostro

1 “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.”

¿Qué pasaría si tratáramos a las personas, de inicio, como criaturas imaginativas, inteligentes y juguetonas que merecen ser comprendidas como tales?

con pasamontañas y clamaban por un mundo donde ellos también tuvieran un lugar, un mundo donde pudieran haber muchos mundos: “Todo para todos y nada para nosotros”. Eran tiempos de desengaño para mí y aquello fue la evidencia más pura de que nada era como parecía ser, lo mismo que años más tarde experimentaríamos viendo *Los idiotas* desde esa colectividad a oscuras, la sala de proyección, donde la alquimia del cine completa su ciclo. Sentí un llamado tan poderoso que poco después, durante el verano previo a comenzar la licenciatura en Filosofía en la UNAM, viajé a Chiapas para integrarme al cuerpo de la “sociedad civil” que apoyaba al EZLN y colaborar en el Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, mejor conocido como Encuentro Intergaláctico. Tenía dieciocho años y llegué a San Cristóbal de las Casas dispuesto a hacer lo que me dije-

ran que tenía que hacer. Miles de personas de todos los rincones del planeta nos adentramos en los territorios zapatistas a pensar e intercambiar reflexiones sobre las consecuencias del neoliberalismo y las formas para resistirlo. Me dediqué a hacer relatorías de las mesas que se llevaron a cabo en La Garrucha, una de las sedes, y, casi treinta años después, aún resuenan en mis oídos el himno zapatista y las palabras inaugurales de la comandancia general en boca de la mayor Ana María: “Somos los mismos ustedes. Detrás de nosotros estamos ustedes”. Aquello resultó tan potente que me ligó para siempre con ese territorio rebelde y me dio la clave para comprender que la organización es la base de la resistencia y la esperanza.

2. LOS MACHETES Y EL RAP

Años después, en 2001, llegué a la ciudad de Nueva York para estudiar una maestría en cine. Una mañana, dos o tres semanas después de iniciar clases, tomé el metro para ir a la universidad y en el trayecto percibí una suerte de revuelo. Se hablaba sobre un choque de avión y en el ambiente opresivo del vagón —tantas cosas suceden en los vagones de metro— se respiraba nerviosismo. Cuando llegué al campus había caos y pronto me enteré de que dos aviones se habían impactado contra las Torres Gemelas y todo parecía indicar que se trataba de un acto deliberado. Lo que sobrevino a ese momento es conocido: en Estados Unidos se desató un ánimo nacionalista, luego su ejército invadió Irak y Afganistán, lo que provocó un sismo geopolítico que es aún palpable. Los tres



Cartel de la película *El lenguaje de los machetes*, 2011.

años y medio que viví allá estuvieron marcados por ello, lo que derivó en la radicalización de mis ideas y emociones políticas —por ejemplo, voltee la mirada hacia los migrantes de Puebla York, con quienes terminé filmando un cortometraje— y no sé exactamente cómo, pero todo eso acabó cristalizado en un guion que exploraba el quiebre personal ante la imposibilidad de transformar la realidad, una crónica del desmoronamiento de la vida en pareja y de las tensiones entre ciertas formas de vida y los ideales políticos.

En ese guion, que trabajé a lo largo de casi una década y que eventualmente se titularía *El lenguaje de los machetes*, fui vomitando la rabia y el espíritu lúdico que coleccioné por aquellos años; lo mismo terminó jugando un papel la insurrección popular en San Salvador Atenco contra la construcción de un aeropuerto que lo que fui aprendiendo y robando de cineastas como Víctor Gaviria (*Rodrigo D. No futuro*), Sara Gómez (*De cierta manera*), Lucrecia Martel (*La ciénaga*), Jean-Luc Godard (*Pierrot le fou*, *Week-end*, *Sympathy for the Devil*) o Pino Solanas y Octavio Getino (*La hora de los hornos*) e incluso a veces me inspiré en grupos como el Cine de la Base,² formado en Argentina como brazo filmico de un movimiento armado, que hacía películas militantes y las proyectaba de forma clandestina en fábricas y espa-

cios sindicales para provocar reflexión y agitación política.

Poco menos de diez años después, tras varios intentos infructuosos de financiar la película a través de fondos estatales, y gracias al aliento de colegas y familiares, logré filmar *El lenguaje de los machetes* en “modo guerrilla”: sin pedir permiso, con presupuesto mínimo y bajo la consigna de hacerla rápido, con un equipo muy reducido en el que todos cobraran un mes de renta y trabajaran jornadas relativamente razonables. Cuando logramos tener un corte, yo estaba desempleado y convencido de haber hecho una obra que nunca vería la luz.



Semillero-conversatorio “Miradas, escuchas y palabras”, 2018. Fotografía de Carolina Coppel.

Fue por entonces que conocí a Paul Leduc, legendario director de cine, quien a su vez me presentó al productor Jorge Sánchez, y una mañana de julio del año 2010 proyecté la película para ellos. No recuerdo qué me dijeron, probablemente porque me zarandearon duro y aún sufro de estrés postraumático, pero, en todo caso, se mostraron solidarios conmigo y me animaron a seguir. A pesar de que quería tirar la toalla, no lo hice; eventualmente, logramos obtener fondos para terminarla y luego se estrenó y tuvo un largo recorrido por festivales en diversas latitudes. Recuerdo que me sorprendía escuchar, durante los co-

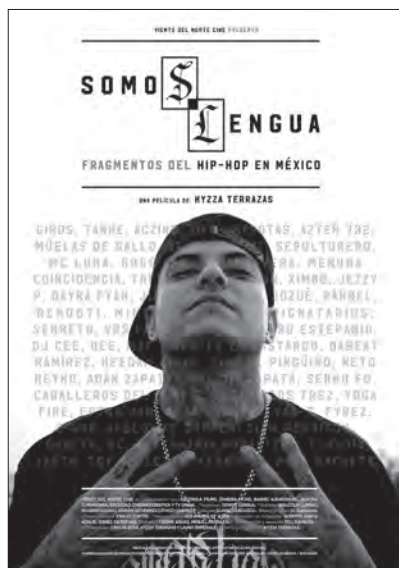
2 El Cine de la Base estuvo encabezado por Raymundo Gleyzer, desaparecido por la dictadura militar en Argentina. Gleyzer hizo una película en México que estuvo prohibida y fuera de circulación durante muchísimos años; se trata de un documental que filmó durante la campaña presidencial de Luis Echeverría y que se llamó *México, la revolución congelada*. Algunos otros miembros del Cine de la Base terminaron exiliados en México; es el caso del sonidista Nerio Barberis, quien ha participado activamente en la industria filmica local y ha formado a varias generaciones de cineastas.

loquios después de las proyecciones, que muchas personas, de generaciones y culturas diferentes, se sentían identificadas con aquella frustración política que pretendía retratar. Lo que no sabía, porque aún no lo había visto, es que años atrás, en 1986, Paul y Jorge habían hecho un mediometrage que se movía en un terreno similar. Se trata de *¿Cómo ves?*, que reúne una serie de viñetas de ficción, con personajes marginales que viven la crueldad del espacio social urbano, intercortadas con *shows* en vivo de El Tri, Cecilia Toussaint y Rockdrigo González. Cuando finalmente la vi, Paul ya había muerto y nunca tuve oportunidad de conversar con él sobre ese trabajo ni tampoco de decirle que *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* me parece una pieza única de antropología radical, un mural en orden alfabético sobre la pesadilla que es el Estado mexicano, en la cual retrata lo que pareciera ser el inicio del neoliberalismo y la escalada en su campaña contra el tejido comunitario y los pueblos originarios.

En 2018 fui invitado al semillero-conversatorio “Miradas, escuchas y palabras”, organizado por el EZLN, a pro-

yectar *Somos lengua*, un documental que recién había terminado sobre la práctica del hip hop en México. Desde 1995 no había vuelto a Chiapas ni a territorio zapatista y este semillero marcaba una suerte de reapertura a la sociedad civil por parte del zapatismo, que llevaba todos esos años organizando su autonomía. Al final de la proyección, me sumé a una mesa, en la que, a un lado del finado subcomandante Marcos y Juan Villoro, hablé sobre el proceso de investigar y filmar el documental y de la importancia que tenía para mí mostrarlo ahí. La película, que sucede en cinco ciudades distintas de ese territorio que llamamos México, sigue y conversa con una serie de jóvenes que se dedican al rap. Una de sus tesis centrales es exponer cómo el hip hop —una escuela de vida hecha al margen del Estado— logra transformar la existencia de quienes lo practican, algo que no necesariamente cambia sus condiciones materiales, pero sí les otorga herramientas —políticas, intelectuales, emocionales— que suplen las que pretende darles el Estado o la familia tradicional y que sirven para encarar la precariedad y los diferentes contextos de violencia. Así que hablé sobre eso y sobre cómo el zapatismo me había formado política y emocionalmente; intenté trazar una relación entre el hip hop y el zapatismo como espacios de resistencia y construcción comunitaria y resaltar la importancia que ambos ponen a las palabras. No sé cómo, pero en algunos minutos pude articular lo que para entonces había sido mi recorrido político y artístico.

Aquel encuentro, donde también se proyectaron otras películas —recuerdo, por ejemplo, *La libertad del diablo*, dolorosa y profunda pieza de Everardo González sobre las víctimas y los victimarios de la violencia desatada a partir de la llamada “guerra contra el narco”—,



Cartel de la película *Somos lengua*, 2016.



Cartel y fotogramas de la película *Los sueños que compartimos*, 2025. Las imágenes que siguen son cortesía de Salamandra Producciones.

detonó la idea de crear un festival de cine en territorio zapatista, que al próximo año tomó la forma del Puy ta Cuxlejaltic y que tuvo dos ediciones, a lo largo de las cuales no sólo se hizo una extensa muestra de películas, sino un intercambio de saberes y experiencias, donde algunos cineastas participamos en sesiones de trabajo y talleres para los llamados Tercios Compas e infancias de los diversos Caracoles, todo animado por la noción de que el cine, como instrumento de creación audiovisual y espacio de experiencia comunitaria, tiene la potencia expansiva —sí, la alquimia— para acompañar la búsqueda de otras formas de organización.

3. LOS SUEÑOS QUE COMPARTIMOS

Más de treinta años después de la irrupción del zapatismo pareciera que el mundo sigue en picada, que *no hay futuro*. Como muestra basta comparar la selva lacandona de mediados del siglo pasado con la que existe en la actualidad, o bien, las fotos de la ciudad de Gaza de hace cuatro años con las del presente,

donde se extiende una infame alfombra de escombros. Hoy esa frase, “no hay futuro”, ya no es el rebelde y elocuente *dictum* del espíritu punk, sino una verdad cruda. Es entonces que surge, entre muchas otras ansiedades, la pregunta sobre qué puede hacer el cine ante ese panorama. Resulta imposible esbozar una respuesta cabal, pero tal vez la única forma de mantener vigente la práctica del cine sea profundizar en esta interrogante, tal como hace *Los sueños que compartimos* (2025), de Valentina Leduc Navarro; ya en los primeros instantes, mientras recorremos un bosque húmedo con ruinas de aspecto romano, una voz anuncia: “Hace treinta años, en 2020, tuvimos el sueño de que podíamos cambiar de la pesadilla en la que estaba el mundo y transformarlo en algo completamente distinto. Y treinta años después, lo conseguimos”. Esa voz no habla en tzeltal ni en tzotzil ni en tojolabal, sino en *galego*. No se enuncia con grandilocuencia; se afirma incluso con cierto laconismo. Se trata de una licencia o invocación que Leduc Navarro se permite para enmarcar el relato que está por desplegar y que narra el viaje de una delegación zapatista que, durante la reciente pandemia y tras cruzar el Atlántico en un barco llamado *La Montaña* —travesía que fue retratada por la obra homónima de Diego Enrique Osorno—,



hizo una gira por territorios europeos para encontrarse con diversas organizaciones en resistencia, entre las cuales están un grupo de reforestación de los bosques en Galicia; un colectivo de ecologistas en Hambach, Alemania, que literalmente vivía sobre un conjunto de árboles para protegerlos frente a la amenaza de tala de un proyecto minero; todo ello al tiempo que sigue la lucha de los Pueblos Unidos de la Región Choluteca contra el despojo de agua por parte de una planta embotelladora de Bonafont en las faldas de los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl. La película expone, pues, cómo es en esos mismos territorios heridos por el genocidio³ donde también se despliega la resistencia: “hay comunidades que mantienen vivos pequeños tizones con la fuerza de su soplo y otras

más que no han olvidado la técnica con la que se crea fuego mediante el choque de las piedras [...] una esperanza que, como todo fuego, tiene la potencia de convertirse en incendio, esperanza en erupción”,⁴ escribe la lingüista y autora mixe Yásnaya Elena A. Gil. Dicha esperanza no consiste en el vano deseo de que las cosas estarán bien y un día accederemos a un estadio de armonía y justicia social, sino en la plena conciencia de que no podemos cejar en el intento de construir un mundo más justo, porque es precisamente en esa práctica y en ese movimiento que se abre el horizonte y así, de vez en cuando, saboreamos algún fruto, resolvemos ciertas disputas, construimos otras formas, vivimos en común.

Quizá sea la única manera de romper la noción de que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, una idea-yugo que se ha

3 Para entender el origen y la dimensión del término “genocidio” recomiendo mucho leer *East West Street: On the Origins of “Genocide” and “Crimes Against Humanity”*, de Philippe Sands, Vintage Books, Nueva York, 2017.

4 Prólogo de *El libro de la esperanza climática*, de Pablo Montaña, editorial Taurus, 2025.





enquistado cual axioma en nuestra cotidianidad. En ese camino tal vez sea posible reconfigurar, como muestran David Graeber y David Wengrow en *The Dawn of Everything*, las ideas predominantes sobre la evolución social con miras a encontrar otras formas de pensamiento y de organización que imaginen mundos diferentes —muchas han sido contribuciones (silenciadas) del pensamiento y la historia de los pueblos originarios—. Se trata de reivindicar un acercamiento menos rígido a nuestro



pasado, uno al que también le importen la imaginación y el sentido del humor y que recupere experimentos sociales de todas las épocas. Es precisamente todo ello lo que parece enunciar Valentina Leduc Navarro en *Los sueños que compartimos*, una película que resiste, al mismo tiempo que retrata la resistencia, y que parece preguntarse, como los propios Graeber y Wengrow: “¿Qué pasaría si nos acercamos a la historia de esa forma? ¿Qué pasaría si tratáramos a las personas, de inicio, como criaturas imaginativas, inteligentes y juguetonas que merecen ser comprendidas como tales? ¿Qué pasaría si, en vez de contar una historia sobre cómo nuestra especie cayó de un estado idílico de igualdad, nos preguntamos sobre cómo llegamos a inmovilizarnos con estos grilletes conceptuales que nos impiden imaginar la posibilidad de reinventarnos a nosotros mismos?”⁵

A veces basta con hacer una fisura en las construcciones humanas para mostrar realidades distintas y otros modos de experimentarlas; construcciones conceptuales como la historia, pero también pienso en modificaciones y cortes físicos en los edificios que habitamos, como hizo una y otra vez el artista Gordon Matta-Clark con su proyecto de *anarquitectura*. El cine, a veces, sólo a veces, puede ser una instancia de ello, tanto en la acción de hacerlo como en la película que resulta y se proyecta. Puede ser un vehículo para transformar, aunque eso no signifique cambiar materialmente el estado de cosas; una herramienta, pues, para revelar que detrás de nosotrxs estamos ustedes e imaginar que otro mundo es posible. ¶

5 D. Graeber y D. Wengrow, *op. cit.*, p. 9. La traducción es del autor.

ERICK ESTRADA

Canoa: las antorchas como testigos

Después de que el Pintor termina su obra —un cuadro que quiere aplaudir la belleza indígena de Xochimilco— ésta suscita rabia y envidia en el ánimo popular, que las cierne sobre María Candelaria (Dolores del Río), la vendedora de flores que aceptó posar para el cuadro y darle rostro a un cuerpo desnudo. Don Damián (Miguel Inclán en soberbia interpretación de un villano entre villanos), sumergido en dolor de macho despechado, incita al pueblo a castigar cruelmente a “la desvergonzada”.

Un segundo después, Emilio *el Indio* Fernández (director de *María Candelaria*, 1944) corta a un plano donde una campana gigantesca repica ansiosamente, convocando a una reunión comunal.



Reprografía de fotogramas y cartel de la película *Canoa*, 1976. Cortesía de la Filмотeca UNAM.

En un nuevo corte, una antorcha encendida se apodera del encuadre, luego dos —el fuego comunica movimiento feroz—; cinco antorchas, diez, decenas. Los cortes transmiten, con una belleza espe-luznante —incontestable estética de la fotografía de Gabriel Figueroa—, el inevitable linchamiento que ni el cura del pueblo (Rafael Icardo) puede detener.

Treinta y dos años después, otra campana —registrada en la lejanía durante una noche lluviosa— desata el desenlace anunciado en *Canoa* (1976), dirigida por Felipe Cazals y escrita por Tomás Pérez Turrent (exalumnos del Instituto de Altos Estudios de Cinematografía en París). Con esa campana llegamos a otro linchamiento: el de cinco trabajadores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla que se ven obligados a pasar la noche en el pueblo de San Miguel Canoa cuando se dirigen a escalar el volcán La Malinche, y que

devienen víctimas de rencores similares a los de la turba representada en *María Candelaria*.

Un plano abierto presenta la iglesia como único punto luminoso en el poblado. Cazals retrata al pueblo en masa, representado por el fuego que se apretuja en remolinos en el atrio. Cinco, diez, cien, doscientas antorchas nos llevan a empujones desde las puertas de la iglesia a la casa de Lucas García (Ernesto Gómez Cruz, transparente y certero), quien ha osado alojar a los trabajadores que serán masacrados bajo las órdenes del cura del pueblo, Enrique Meza, terroríficamente interpretado por Enrique Lucero.

ESTO SÍ OCURRIÓ

Un intertítulo abre *Canoa*. La frase es llana y tan seca como el cine de Cazals, sin segundas vueltas. “Esto sí ocurrió”



aparece en letras blancas sobre un fondo negro. Visualmente escueto, el encuadre en el que se aloja la frase es una de las tuercas con las que se desenvuelve la narrativa de la película (poco tersa, directa, reseca pero enormemente sincera) y también una declaración de intenciones.

En 1953 —año en que, bien podríamos decir, termina la Época de Oro del cine mexicano— Juan Rulfo publicó *El llano en llamas*; dos años después entregó al mundo *Pedro Páramo*. Sus narraciones desencantadas, brutales y pesimistas en lo enjuto de sus páginas, enfrentaron a México a lo que, de forma ingenua, se había negado muchos años a mirar. Contrario al mundo rural de la Época de Oro, exuberante y enamorado de su propia nostalgia, el rulfiano luce muerto antes de nacer. La generación de cineastas a los que pertenecen Cazals y

Pérez Turrent (nombremos solamente a Jorge Fons, Sergio Olhovich, Arturo Ripstein, Paul Leduc) sabía que los fantasmas de Rulfo eran más cercanos a la realidad que los charros cantores de don Ismael Rodríguez. El campo de estas nuevas generaciones era heredero de esas y otras desesperanzas, paradójicamente más realistas.

El “Esto sí ocurrió” nos aleja del campo de la Época de Oro y nos sitúa en el que Cazals quiere representar. Además, nos deposita en el tono de esta película pionera: una no ficción que une el drama con la tragedia moderna al mismo tiempo que exhibe a los círculos de poder, cómplices todos de lo que vamos a ver y culpables de que ese campo sea tan cruel, árido y violento como lo encontraremos.

La anécdota de *Canoa* es conocida no sólo porque en 2026 la película cumple cincuenta años, sino porque, como ella misma declara, está basada en hechos reales: cinco trabajadores tienen que pasar la noche en San Miguel Canoa y el cura, paranoico ante cualquier señal que amenace su poder —y alineado al discurso oficial que durante 1968 estigmatizaba y atacaba a las juventudes—, ve en los trabajadores criminales comunistas una amenaza al bienestar y la paz del pueblo. En contraste con el sacerdote en *María Candelaria*, Enrique Meza azuza al pueblo a través de una nueva versión de don Damián: será su ama de llaves (Malena Doria, inmejorable, encarna rabia y frustración a partes iguales) quien le será fiel hasta la muerte y se erigirá portavoz de sus odios y simpatías.

EL PUEBLO YA TUVO SUSTOS DESDE ANTES

La frase aparece en voz del Testigo, personaje y bisagra dramática fundamen-

tal. Encarnado en un flemático Salvador Sánchez, este personaje es indispensable en relación con lo que vemos y cómo lo vemos. Es él quien toma trazos de un tono documental al principio de la película y los une con la dramatización de lo ocurrido. Cuando el Testigo habla, el ruido de la cámara que lo registra se une a su voz y la amalgama se convierte en símbolo sonoro del “esto sí ocurrió”, de ahí que aparezca cada vez que el personaje nos habla a la cara. ¿Es acaso una superposición de los fantasmas rulfianos en las tragedias contemporáneas, mismas que preocupaban a Cazals y sus colegas? La película adquiere así el tono aventurado y vanguardista que la caracteriza y que la ha vuelto inmortal: un cruce entre lo que vemos suceder y lo que se nos dijo que ocurrió, pues la prensa amarillista también es retratada (aunque escuetamente) casi al estilo de Ibar-güengoitia y es parte de la anécdota: entre lo verdadero, lo exagerado, lo registrado y lo ignorado... pero siempre del lado del discurso oficial.

El Testigo aclara las filias y las fobias del cura y de quienes se oponen a su control sobre el pueblo y nos muestra ese campo —más real, más sucio, menos cantarín, más complejo— en el que se condensaron las miradas y las ideas de Cazals y sus contemporáneos. Apenas dos años después, Arturo Ripstein exploró ese mundo rural en la incombustible *El lugar sin límites* y terminó rematándolo en 1986 con la durísima *El imperio de la fortuna*, basada en el cuento “El gallo de oro”, de Juan Rulfo, con guion de Paz Alicia Garciadiego.

ÁGUILA O SOL

Canoa fue producida por Conacine 1, una de las entidades mediante las cuales el gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y el Banco Nacional Cinematográfico (dirigido por su hermano Rodolfo Echeverría) impulsaban producciones, en especial las de cineastas de la generación de Felipe Cazals, en un intento por lavarle la cara al gobierno tras la matanza de Tlatelolco, en la que cientos de universitarios fueron masacrados por el ejército mexicano y de la que Echeverría fue, en enorme parte, culpable.

Debido a esto es que algunos han visto en *Canoa* una mirada domesticada. En la película, tras ser violentamente golpeados, dos de los universitarios son rescatados por el ejército mexicano; por este momento de la trama se ha interpretado, en ocasiones, que tanto el director como el guionista le hacían un gran favor al gobierno en turno. En paralelo, hay quien argumenta que esta generación de cineastas sacrificó cualidades cinematográficas en favor de su compromiso político y la combatividad en sus discursos.

Todo lo contrario: el cuidado que se puso en la fotografía de la película debe ser subrayado. El trabajo corrió a cargo de Alex Phillips Jr., quien, además de ser hijo de uno de los cinefotógrafos más sobresalientes de la Época de Oro, contaba con talento y méritos propios. La restauración de la cinta que Criterion Collection y el Instituto Mexicano de Cinematografía hicieron en 2016 per-

Todos y todas rompen la cuarta pared en desafío no sólo a las formas del cine previo, sino respecto de cualquier postura tranquilizadora que podamos tener de la película.



mite confirmarlo: el ensombrecimiento de las atmósferas conforme el linchamiento toma forma, los planos generales de un laberíntico pueblo de Canoa, los sudores, las miradas desorbitadas en una noche cerrada, los colores de la época. Cazals dijo, más de una vez, que quería ser testigo de su tiempo. La restauración deja claro cuánto lo intentó y cuán bien lo logró, real y metafóricamente.

El montaje redondea la rebeldía de Cazals y su equipo. Al inicio (que arranca con la información de la masacre a través de la prensa), dos hechos ocurren frente a nosotros: primero, la marcha de trabajadores y estudiantes en duelo; después, el desfile militar acostumbrado en México durante las celebraciones de la Independencia, esto es, apenas dos días después del linchamiento y unas cuantas semanas antes de la matanza en Tlatelolco. El montaje muestra ambas marchas (la popular y la militar) en paralelo y las acciones se suceden de tal forma que parece que están a punto de unirse, pero entonces vemos cómo, fríamente, la idea visual las separa y, en el mismo encuadre, las envía en direcciones opuestas. Tras el rescate de los trabajadores a manos del ejército, la película

muestra en su plano final una procesión religiosa, en San Miguel Canoa, que nos da la espalda; la gente camina hundiéndose en el encuadre. La suma, en el montaje, de las tres manifestaciones nos sugiere (a gritos) la idea de un país dividido, con rumbos muy diferentes que no resultan complementarios.

A ello hay que añadir la construcción del suspenso y la tragedia. Los estudiantes buscan dónde pasar la noche, ignorantes del entorno. Nosotros vemos cómo operan los múltiples ojos del cura: halcones con rifle al hombro vigilan, protegidos por las sombras, a los estudiantes; las mujeres susurran su llegada, que luego es anunciada por los altoparlantes que el pueblo usa a manera de red social (infectada de envidias y rencores) y que esa noche son la pólvora que detonará el ardor de un cura que teme perder su pequeño reino feudal construido en contubernio con las autoridades oficiales. El Testigo, hundido en el caos del linchamiento (representación de los hechos y documental dramatizado), nos deja claro que, sin importar quienes sean las autoridades civiles del pueblo, ahí se obedecen las órdenes de quien manda. Cortamos a un *close-up* de Enrique Luce-



ro dando rostro al hierático e hipócrita sacerdote Enrique Meza; instantes después, se hace un corte a las antorchas que iluminan y simbolizan la matanza.

Canoa tiene tantas caras que tendremos que voltear a verla cada cincuenta años. Su rompimiento con lo rural de la Época de Oro la emparenta, expandiendo la idea, con el horror bucólico (que tiene otra carga política pero igual de valiosa) de películas como *La masacre de Texas* de Tobe Hooper, estrenada dos años antes; además, la comunica al futuro con la ficción especulativa más atrevida, en la que destacan apuestas como *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho, también atiborrada de compromiso social, pero que, en contraste con el “Esto sí pasó” propuesto en 1976, parece representar un “esto podría pasar” acomodado en un futuro con aroma a resistencia ante el capitalismo tardío.

Cazals declaró que los supervivientes de *Canoa* participaron en el pulimento de los diálogos y la representación de lo ocurrido y que los actores dramatizaron cada palabra a partir de las declaraciones de los personajes reales, un experimento que también fue puesto

en marcha en *Una película de policías* (2021) de Alonso Ruizpalacios y que tiene como objeto mostrarnos lo más humanamente posible los sentires y los pesares de los policías caracterizados en la película, que también es una cruz de dramatización y documental.

Entre la ficción y el documental, lo cinematográfico y lo extracinematográfico, *Canoa* remata su discurso a través de la gramática audiovisual. Antes de su cierre, en la feria en honor del santo patrono de la comunidad, mujeres, niños, hombres, ancianos voltean a la cámara, plano a plano, robando la mirada, antes exclusiva, al Testigo. Todos y todas rompen la cuarta pared en desafío no sólo a las formas del cine previo, sino respecto de cualquier postura tranquilizadora que podamos tener de la película. Esas miradas a cámara son el silencioso complemento al “esto sí sucedió” mediante un muy crítico y lapidario “esto somos”.

La tormenta no ha terminado. *RM*

MIGUEL CANE

Los Caifanes: evangelio laico de la noche mexicana

GÉNESIS: EL PROFETA Y SU DESEO DE LUZ

En la mitología secreta del cine mexicano, hay una figura que quiso ser director con la misma obstinación con la que otros quieren ser santos. Carlos Fuentes, sumo pontífice de la novela moderna, era también cinéfilo voraz, nutrido por los sacramentos del *cinéma* europeo y los rigores del norteamericano. En el altar de su credo particular adoraba a Truffaut, Godard, Ford, Polanski y Rossen, y en esa homilía íntima ardía una llama perniciosa que exigía cámara, iluminación y cortes, no sólo frases ceremoniosas en papel Biblia.

Pero la industria local, regida por el sindicato, lo confinó a la liturgia del guion a las órdenes de Manuel Barbachano. De esa frustración —que en otros se vuelve resignación— emergió en Fuentes una fiebre mística: la necesidad de convertir verbo en imagen. Los medimetrajes que escribió en 1965, *Las dos Elenas*

y *Un alma pura* —basados a su vez en relatos de *Cantar de ciegos* (1964)—, son minievangelios apócrifos de un credo en pos de cuerpo; ejercicios de 16 mm, realizados para el Primer Concurso de Cine Experimental, que anunciaban renovación pero carecían de la transubstanciación necesaria que los hubiera convertido en películas plenas.

Entonces ocurrió la aparición, no de un productor convencido de su talento, sino de un visionario teatral con vocación de exorcista: Juan Ibáñez. Halló Fuentes al cómplice ideal y lo que siguió fue una alianza cuya autoría todavía inspira disputas como si se tratara de concilios medievales: ¿quién escribió realmente *Los Caifanes*? ¿Fue la pluma barroca del novelista la que fijó el verbo o fue Ibáñez quien insufló la voz de la calle, el ritmo nocturno, la herejía que venía a prender fuego al sacrosanto melodrama mexicano de la Época de Oro, que el mismo Fuentes, se dice, llamaba “nuestra leche materna”? Conviene aceptar el misterio: la obra nace de la crisis y la colaboración de ambos y esa ambivalencia la vuelve fecunda.

En medio de esos designios superiores se encontraba Julissa como virgen de la anunciación: hijastra de Fuentes, hija de la formidable Rita Macedo, atrapada entre la cortesía social y la violencia silente del medio artístico. Su imagen pública era la de niña bien —la Mónica de Molnar que paralizó a la ciudad con la primera versión de *Corazón salvaje* (1966)— pero debajo del corsé aristocrático ardía el deseo de romper con el imaginario casto que la asfixiaba. A través de Paloma, creada para ella, obtuvo al fin la iniciación en el inframundo de la ciudad, donde la noche es madre y, a la vez, rito de pasaje.

El guion ganó en 1966 el Concurso Nacional de Argumentos convocado por el Banco Nacional Cinematográfico y el



Reprografía de fotogramas y cartel de la película *Los Caifanes*, 1967. Cortesía de la FILmoteca UNAM.

gremio de productores. Con ese triunfo, el anhelo de la dupla creativa obtuvo la legitimación institucional que todo milagro necesita antes de alcanzar culto. Ésta no fue una bendición menor: filmada a fines de ese mismo año, *Los Caifanes* inauguró un rito distinto. A la liturgia del sindicato se opuso el evangelio de la ciudad viva: donde había solemnidad, brilló neón barato; donde había artificio, callejón y risotada. En el proceso, ungió a Ibáñez como director capaz de hablar en lengua popular sin sacrificar la mística. Es una tristeza que, después de esta película, nada de lo que hizo en cine —principalmente trabajos de serie B por encargo, con un agónico Boris Karloff en los Estudios Churubusco— tuviera la misma relevancia, por lo que buscó (y encontró) el éxito como anfitrión y dueño de El Perro Andaluz, un restaurante que mantuvo durante más de dos décadas en la Zona Rosa.

ENCARNACIÓN: LA NOCHE COMO CUERPO, LA CIUDAD COMO SANTUARIO

Si el génesis nació en papel mecanografiado y un ardiente deseo de contar la noche, la película fue su encarnación: ahí funciona como viacrucis secular. Paloma, ataviada con un minivestido rosa estilo Pierre Cardin (creado con primor por la mismísima Rita, que para la confección tenía manos de hada), se aparta de su esfera —la fiesta de intelectuales— y, con el novio pesado como collar de papayas, interpretado con precisión por Enrique Álvarez Félix (que trataba de sacudirse la sombra de su santa madre y ser tomado en serio), se une a la procesión de sus guías paganos: El Capitán Gato (Sergio Jiménez), El Azteca (Ernesto Gómez Cruz), El Mazacote (Eduardo López Rojas) y el irresistible Óscar Chávez como El Estilos (que en las primeras versiones del guion, entonces titulado *Fuera del mundo*, tenía el mote de El Rostro), cuarteto de apóstoles de la periferia que administran sacramentos terrenales.

La ciudad, en ese tránsito, es una catedral iluminada con el fulgor de los ritos menores. Siendo vísperas de Navidad, Ibáñez la muestra cual estaciones de la pasión: la residencia bohemia (Galeana 19, *chez* Fuentes-Macedo) como bautisterio; el cabaret de rompe y rasga como tabernáculo; la agencia fúnebre como capilla ardiente; la calle como universidad y la taquería de barrio como confesionario colectivo. El lenguaje —lo dice la fascinada Paloma al cada vez más irritado Jaime de Landa: “¡Qué divino hablan, hasta parece otra lengua!”— no se limita al diálogo: se vuelve teofanía. La jerga popular y el albur operan como lengua del Espíritu; vehículo mediante el cual la modernidad mexicana se asumió mestiza, insolente y sensual. Fue en

esa lengua donde el país tomó conciencia de sí mismo sin solemnidad: una revelación más importante que cualquier tesis universitaria.

Óscar Chávez, cuya voz operó como salmo y comentario marginal, añadió al rito la capa musical. Sus intervenciones son al mismo tiempo crónica y elegía, canción de juglar y testimonio histórico y sitúan al filme dentro de un linaje cultural que no venía del cine, sino de la bohemia estudiantil, el teatro universitario, el cabaret inteligente y el antifaz militante del 68 que se gestaba en silencio. *Los Caifanes* olía a cigarro —“Comunicame tu ardor”, Paloma *dixit*—, a cuero y a epifanía, pero también a la inminencia política de un país que aún no había pronunciado su queja formal ni asumido su mayoría de edad (si es que acaso llegó a hacerlo después).

La operación del filme fue doble: por un lado, desacralizó al mundo burgués sin destruirlo; por otro, reveló la dignidad secreta de la calle. Paloma no es despojada: es devuelta. Y en ese regreso se produce el milagro mayor: la comunión entre clases, imposible en el discurso político pero alcanzable en las salas oscuras del alma. Jaime —símbolo del orden, el apellido y el patrimonio— acaba solo y desconcertado; Paloma, en cambio, ya ha probado la hostia profana y no puede quedar intacta.

DOGMA Y DISCÍPULOS: EL ESCÁNDALO COMO SACRAMENTO

El filme, lo más cercano que tuvo el cine nacional a la *nouvelle vague* (que para entonces era *passé*), se rodó estilo guerrilla, tirándole al kamikaze: treparse a la Diana a colgarle calzones; tomar por asalto Gayosso en Sullivan; sacudirse la constricción de la decencia para acabar de madrugada en Tres Marías. Libre al fin de ser la consentida del profesor —su

PROMOVIDO POR EL
BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA
Y ASOCIACION DE PRODUCTORES DE
PELICULAS MEXICANAS

LOS HIPPIES



ESTUDIOS AMERICA, S. A. y CINEMATOGRAFICA MARTE, S. A. presentan una producción de
J. FERNANDO PEREZ GAVILAN y MAURICIO VALERSTEIN D.

los caifanes

A COLORES

**JULISSA - ENRIQUE ALVAREZ FELIX
SERGIO JIMENEZ - OSCAR CHAVEZ
ERNESTO G. CRUZ - EDUARDO LOPEZ R.**

arg. y adap.: CARLOS FUENTES y JUAN IBAÑEZ
música: MARIANO BALLESTE y FERNANDO VILCHES

Fotografía: FERNANDO COLIN

Director: JUAN IBAÑEZ

ARS
UNA



mayor trauma (confeso)—, Julissa demostró ser no sólo vivaz y sensacional, sino poseedora del *métier* necesario para ser antiheroína. Porque, si bien el título refiere al cuarteto de aventureros, ésta es su historia: ella no sólo es transformada por ellos, sino que los toma como discípulos y los altera para siempre.

Más allá de esto, el estreno demostró que el escándalo es el verdadero sacramento de la modernidad. *Los Caifanes* irrumpe en 1967 ante un público estupefacto que aún suponía que el cine nacional debía ser tradicional, moralista y, sobre todo, obediente a la jerarquía de clases: el rico taimado, el pobre bueno; ambos conformes con su destino hasta recibir la recompensa o castigo en el desenlace, cuando apareciera la palabra “FIN”. En ese contexto, ver a una señorita lanzarse a conquistar la noche plebeya equivalía a presenciar la profanación en vivo: el altar del buen gusto quedaba mancillado por gargajazos de albur y el incienso de la decencia se mezclaba con el humor del proletariado.

La crítica de la época —custodia de las buenas costumbres y la idiosincrasia esnobista— no supo si elogiar o denunciar. Los más sensatos se limitaron a admitir que algo importante había ocurrido; los más obtusos, ofendidos por lo que consideraban frivolidad indecorosa,

se escandalizaron ante la osadía (ecos de las reacciones provocadas por *Los olvidados* o *El ángel exterminador*).

Mientras los custodios del orden redactaban homilías de reprobación, los estudiantes universitarios —esa grey que nunca se ha dejado catequizar del todo— reconocieron en la película una señal. La ciudad que les negaba tribuna encontraba voz en la pantalla. El cinismo se volvió clave hermenéutica; el lenguaje, código secreto; y la noche, archivo histórico. No es exagerado afirmar que, en ciertos círculos, adquirió rango de testamento: antes de la protesta formal, del mitin, del manifiesto y del contramanifiesto, *Los Caifanes* ofreció una liturgia civil donde el disenso se insinuaba con elegancia. Su ausencia de moralina —ese ateísmo narrativo— permitió que la obra trascendiera el anecdótico social para convertirse en dogma cultural. El filme empezó a circular como objeto de culto, y este no era devoción pasiva, sino praxis nocturna.

CANONIZACIÓN Y CULTO: LA RELIQUIA VIVA DE LA CIUDAD

La canonización no ocurre en la taquilla ni en el palmarés: ocurre en el tiempo. Un filme se convierte en santo cuando sobrevive a los exorcismos ideológicos de la crítica, a las modas industriales y a los caprichos de la restauración cultural. *Los Caifanes* lo logró sin pedir indulgencias: mientras otros títulos quedaron como cápsulas de época (véase *Cinco de chocolate* y *uno de fresa*, estrenada en 1968, o la malograda *Patsy, mi amor*, de 1969, pese a haber sido escritas por José Agustín y García Márquez), éste se volvió reliquia activa que pasa de mano en mano, contaminando la respiración del presente.

La televisión la transmitió poco y mal, como si temiera el contagio. Duran-





te años circuló en formatos que parecían diseñados para disuadir al espectador, amén de que el lenguaje estaba censurado. Esa precariedad sólo acrecentó su mito: toda reliquia auténtica exige esfuerzo al peregrino. Para cuando los cineclubes decidieron adoptarla como parte de su catecismo, *Los Caifanes* ya era objeto iniciático: quien la conocía se iluminaba; quien no, simulaba reconocer sus diálogos.

La restauración, a cargo de la Cineteca Nacional, llegó tarde pero llegó —su reestreno ocurrió en febrero de 2024—, y con ella el reconocimiento institucional que décadas atrás se le escamoteó. Vista con la nitidez que la tecnología otorga y con todas sus secuencias restauradas, *Los Caifanes* revela que no envejece: profetiza. La noche, de algún modo, es la misma; los diálogos chispean; el clasismo sigue vigente en sus dos direcciones; la ciudad continúa dividida entre el deseo y el pudor; y el país —con su vocación para el autoengaño, en la antesala de Tlatelolco y del narcoestado por venir— persiste en la costumbre de pintarse la boca, igual que Paloma entre las putas, para no reconocer su propio rostro en el espejo.

El culto actual no es sólo cinéfilo: es urbano. *Los Caifanes* forma parte del

archivo sentimental de la Ciudad de México. Así como a través de pasajes de *La región más transparente* (1958) Fuentes enseñó a una generación a leerla; con este filme enseñó a otra a verla. La película en sí no pide nostalgia. No reclama ser “como antes”; socava el argumento —tan cómodo— de que todo tiempo pasado fue mejor. Su liturgia consiste en comprender que la ciudad vive cuando las clases se tocan, cuando el lenguaje se ensucia, cuando la noche deja de ser amenaza para convertirse en paraíso.

Por eso es reliquia operativa: una admonición disfrazada de comedia ácida. Quien la ve hoy reconoce que la democracia social no se construye si la izquierda o la derecha polarizan, sino con roce; que la identidad no se redacta, se baila; que el deseo no se legisla desde una curul, sino desde el cuerpo. Ningún decreto oficial ha tenido la audacia que tuvo Juan Ibáñez al permitir que Paloma bajara del coche y caminara —con medias claras y pudor intacto, cargando un caballito de papel maché— hacia un futuro incierto.

A seis décadas de distancia, es evidente que la cinta precedió al 68 sin necesidad de consignas. No propuso revolución, mas la insinuó; no denunció represión, pero la olió; no redactó manifiestos, pero enseñó al país a imaginarse distinto. Ese fue su milagro civil: la modernidad antes de la política, el disenso antes de la consigna, la última cargada antes del grito. Allí está la Ciudad de México —*as herself*, fatigada y radiante— esperando al próximo peregrino para repetir el rito. Y ese, al final, es el mayor elogio que puede ofrecer la crítica: no que la película sea clásica, sino que siga viva. En un país tan devoto, no hay mayor canonización que el culto espontáneo sostenido por quienes, sin instrucción eclesiástica, saben reconocer un milagro cuando lo ven. **AM**

AL ÁLVAREZ

El cine en la UNAM a sus 65 años

LA FORTALEZA DE LA AUTONOMÍA Y EL ENTORNO UNIVERSITARIO

El ejercicio del pensamiento y la creatividad necesitan un entorno favorable que los promueva. La UNAM, mediante su autonomía y su capacidad de autogestión, ha propiciado, a lo largo de décadas, que estudiantes y académicos encuentren campos de acción fértiles y nuevas oportunidades de adquirir saberes y conocimientos. Es así como hace 65 años surgieron los grandes “locos” (como los llamó Manuel González Casanova): jóvenes estudiantes deseosos de aprender el arte cinematográfico, que recorría con gran fuerza el mundo entero. Eran inquietos y vivían apasionados por



Reprografía de un fotograma del documental *El grito*, 1968. Todas las imágenes son cortesía de la Filmoteca UNAM.

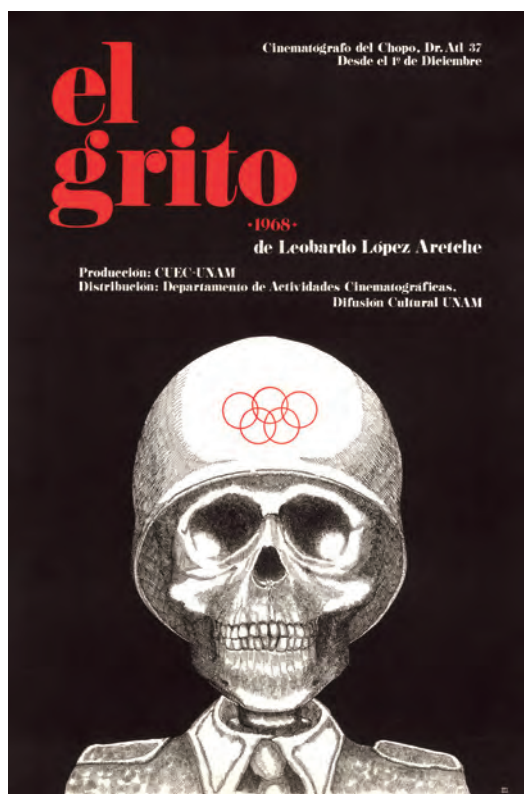
una disciplina artística que necesitaban para expresarse, observar mejor a la sociedad y adentrarse en ella.

Sin embargo, fuera del campus universitario, en el México de finales de los cincuenta, la industria cinematográfica nacional se mostraba repetitiva y carente de imaginación; parecía urgente abrir nuevas ventanas para que entraran a escena otras corrientes estéticas y distintos tipos de realizaciones. La llamada Época de Oro del cine nacional había perpetuado sus clichés y estereotipos, haciendo de ellos una marca cultural cómoda para sus productores, pero no para sus públicos. En ese entorno oficialista se respiraba el conformismo y una auto-complacencia lacerante. En contraste, en la UNAM surgían, en torno al fenómeno cinematográfico, semilleros de estudiantes y maestros. Se fundaron cineclubes en prácticamente todas las escuelas y facultades. De ellos emanaba la cinefilia,

ese ritual germinal que se traduce en una manera de comprender y habitar activamente el mundo. A través de sus auditorios —llenos de estudiantes y público en general—, la universidad propició grandes debates cinematográficos que incidirían en la futura renovación del cine mexicano.

EL CUEC: CANTERA DE GRANDES DIRECTORES

A raíz de la germinación y propagación de cineclubes, la Dirección General de Difusión Cultural creó, en 1959, la Sección de Actividades Cinematográficas y, cuatro años después, en 1963, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) al mismo tiempo que se publicaban revistas, libros de cine y anuarios, entre muchas otras actividades dedicadas al séptimo arte. Y fue gracias a ese joven corazón que late en los cam-



Cartel del documental *El grito*, 1968.

pus universitarios que se dio la riquísima actividad de los cineclubes y la conformación de una cultura cinematográfica verdadera. Una figura clave en este proceso fue el maestro Manuel González Casanova, fundador de la Filmoteca y del CUEC, quien se esforzó por sistematizar y organizar la actividad del cineclubismo a través de su manual *¿Qué es un Cineclub?* (1961), en el que proponía métodos para el debate cinéfilo, compartía directorios de embajadas y distribuidoras de las películas en formatos de 16 y 35mm, y reflexionaba en torno a formas de promoción, además de que facilitaba bibliografías y un sinnúmero de recomendaciones para que cualquier cineclub profundizara en sus actividades, más allá del entusiasmo. Ya en 1960, González Casanova había organizado el ciclo de cursos y conferencias Cincuenta Lecciones de Cine, en el que partici-

paban artistas y críticos. Intentaba así sistematizar el conocimiento cinematográfico, además de proponer su estudio y el análisis de su lenguaje; este ciclo fue, de hecho, el antecedente del CUEC, hoy ENAC (Escuela Nacional de Artes Cinematográficas). Con la apertura del Centro, no sin dificultades materiales y financieras, se creó un espacio de estudios críticos sobre el cine, auspiciado por la amplia libertad de cátedra universitaria. Grandes personalidades impartieron clases en sus salones durante los primeros años: Gabriel García Márquez, Luis Buñuel, Manuel Álvarez Bravo, José Revueltas, Rosario Castellanos, entre muchos otros.

El año de 1965 fue un parteaguas para la cinematografía nacional, pues se convocó al Primer Concurso de Cine Experimental, que marcó un punto de inflexión en México, ya que rompió con el modelo de cine industrial en boga. De ese certamen surgieron grandes cineastas jóvenes como Rubén Gámez, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez y Jorge Fons, además de muchos otros directores, escritores y artistas jóvenes que obtuvieron visibilidad a partir de él y que no habían encontrado espacio en una industria que parecía cerrada para ellos. Muchos provenían, precisamente, del ámbito universitario y de grupos como Nuevo Cine, recientemente formado.

Por su parte, el CUEC se inauguró a pesar de grandes obstáculos, ya que no contaba con equipamiento cinematográfico ni con una sede para impartir clase. Fue hasta 1965 que la Universidad alquiló un local y se adquirieron los primeros equipos de medio uso, como cámaras Bolex, moviolas para editar y equipos de proyección. En 1966, el rector Javier Barros Sierra donó la primera cámara nueva, una *Arriflex* de 16mm, de manera que en 1968 ya se contaba con material filmico, equipos de rodaje y la

experiencia académica que perfeccionaron el programa teórico-práctico. Ese año se activó toda una generación de estudiantes y maestros que participaron, más tarde, en la producción y realización de uno de los documentales más importantes sobre el movimiento estudiantil: *El grito*, encabezado y dirigido por Leobardo López Arretche. Fue él quien mejor encarnó el espíritu combativo e innovador de aquellas primeras generaciones formadas en el Centro.

La actividad de estos realizadores y el interés por el nuevo cine iban en aumento. En 1971, el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección de Difusión Cultural produjo su primer largometraje de ficción, *El cambio*, dirigido por Alfredo Joskowicz, así como los cortometrajes *Ex/Expo 70/1971* de José Rovirosa y *Frida Kahlo* de Marcela Fernández Violante. Sus directores habían egresado del CUEC, donde después dieron cátedra. Así, con los recursos financieros universitarios, se dio inicio a una producción cinematográfica que reflejaba un nuevo estilo: representaba el tránsito del estilo acartonado-industrial al artesanal-artístico, más fresco e innovador. Los cineastas que lo llevaban a cabo estaban mucho más comprometidos con su arte, con su entorno y con el momento social. Por ejemplo, en *El Cambio* de Alfredo Joskowicz se percibe la gran influencia de su colega y compañero estudiantil Leobardo López Arretche, quien se quitó la vida en 1970.

Con el paso de los años, el CUEC se convertiría en un referente importante en América Latina, pues grandes cineastas se formaron en sus aulas: Jaime Humberto Hermosillo, Leobardo López Arretche, Toni Kuhn y Alfredo Joskowicz, por mencionar a algunos de las primeras generaciones. Después, en los años noventa, filmaron sus obras otros realizadores, surgidos del Centro,

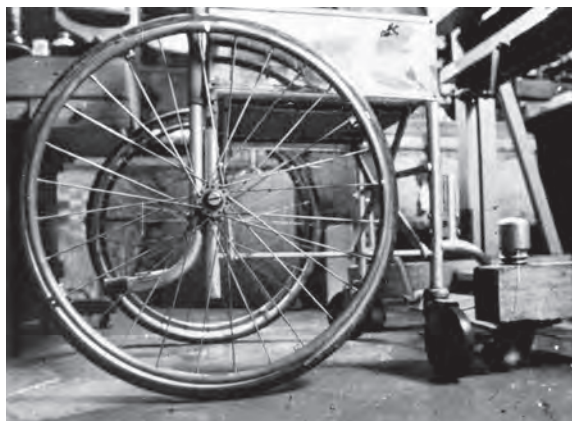
que con el tiempo obtuvieron relevancia internacional: Alfonso Cuarón, Luis Estrada y Emmanuel Lubezki.

FILMOTECA UNAM: UN LEGADO EN CRECIMIENTO

En 1960 se fundó la Filmoteca UNAM con una donación hecha por Manuel Barbachano Ponce: los títulos en 16mm *Raíces*, de Benito Alazraki, y *Torero*, de Carlos Velo. De esta forma, en apariencia humilde, comenzó el acopio de un acervo que, con las décadas, se convertiría en uno de los más grandes e importantes de América Latina. Durante su primera década, incrementó sus



Reprografía de un fotograma de la película *El cambio*, 1971.



Reprografía de un fotograma del cortometraje *Frida Kahlo*, 1971.



Reprografía de un fotograma de la película *El Compadre Mendoza*, 1934.

colecciones año tras año, hasta hacerse de 136 títulos, entre los que se cuentan *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes, por mencionar uno de los más relevantes. Por entonces, tanto la Filмотeca como el CUEC eran dirigidos por Manuel González Casanova, lo que generó una sinergia entre alumnos, maestros y preservadores. Ello facilitó no sólo la conservación sino la difusión del cine mexicano e internacional, así como del recién surgido cine independiente universitario.

Pero tendrían que pasar varios años para que la Filмотeca, que no tenía una sede fija ni las condiciones adecuadas para el almacenamiento y la preservación de su acervo, construyera, en 1985, su primera bóveda exclusiva para materiales de nitrato de celulosa, que son altamente flamables. Es decir, pasaron veinticinco años, desde su fundación, para que contara con esta primera bóveda y sólo hasta 1995 se erigieron las primeras seis bóvedas especializadas en acetatos de celulosa, pues estos necesitan condiciones específicas de control de temperatura y humedad. Hoy la Filмотeca cuenta con un total de dieciocho bóvedas: siete para nitratos de celulosa, ocho para acetatos y poliésteres, una para documentos, otra para apar-

tos cinematográficos y una más para nuevos ingresos, tránsito y estabilización de materiales de acetato.

Al momento, se calcula que la Filмотeca cuenta con aproximadamente cuarenta mil títulos y trescientos mil rollos de diversas duraciones y formatos. Muchos de esos materiales fueron adquiridos, otros son producto de donaciones y algunos más se encuentran en calidad de depósitos. Además, a lo largo del presente año se inaugurarán nuevas y mejores bóvedas para los filmes de nitrato de celulosa. Debemos considerar que los rollos cinematográficos en soporte de nitratos fueron filmados entre principios y mediados del siglo XX, por lo que se trata de archivos con gran valor histórico y estético, como las colecciones de la Revolución mexicana, las de las épocas de cine silente, cardenista y otros grandes periodos de la historia



Cartel de la película *Raíces*, 1954.

de nuestro país. En este contexto, vale la pena destacar los extraordinarios registros filmicos que realizó el fotógrafo mexicano Vicente Cortés Sotelo a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Desde su fundación, la Filmoteca ha conformado un gran acervo que es orgullo de la UNAM y del país. Pero, además, ha seguido difundiendo la cultura cinematográfica a través de nuevos circuitos de exhibición en salas mejor equipadas: como las del Centro Cultural Universitario, la que alberga la ENAC y la del Museo del Chopo. Por otro lado, se han constituido grandes festivales de cine, como FICUNAM y Arcadia, que procuran profundizar aquel espíritu de la cinefilia emanado de los cineclubes. También desde su origen, la Filmoteca estableció relaciones de colaboración con distintas cinematecas y archivos de América Latina, como los adscritos a la Coordinación Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento, y es miembro fijo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, una organización que ha resultado crucial para mejorar prácticas de preservación, rescate y restauración.

MIRADAS CONTEMPORÁNEAS PARA NUEVOS FORMATOS

Por si fuera poco, muchos de los cineastas egresados del CUEC en los ochenta y noventa incorporaron su talento a la producción de televisión universitaria, hoy TV UNAM: Rosa Martha Fernández, Manuel Martínez, Daniel Tourón, Ramón Cervantes, Carlos Bolado y Rafael Ortega, por mencionar algunos. Con ello diseminaron su experiencia y partici-

paron en la renovación de la televisión mexicana con una propuesta que involucra el lenguaje cinematográfico dentro del marco de producción de televisión y video. Es decir, los cineastas universitarios contemporáneos inciden en diversos medios, más allá de las salas cinematográficas; producen series en diferentes plataformas de *streaming* y han aprendido a divulgar sus materiales a través de las redes sociales e internet.



Bóveda de la Filmoteca UNAM, 1995.

Así que aquellos años de grandes semilleros, en aquel caldo de cultivo universitario, han dado buenos frutos, ampliamente reconocidos. Sin embargo, el reto actual es hacer frente a los desafíos que plantea la concentración de la producción por parte de las grandes corporaciones mundiales. De nueva cuenta, hay que pensar y repensar al cine, no como entretenimiento adictivo, sino como herramienta de exploración y provocación, de pensamiento y creación, y es en el actual entorno universitario en el que justamente podemos permitirnos pasar a nuevos escenarios, después de 65 años de fértil actividad cinematográfica. JM

Manuel González Casanova, fundador de la Filmoteca y del CUEC, se esforzó por sistematizar y organizar la actividad del cineclubismo a través de su manual *¿Qué es un Cineclub?*

ISRAEL RODRÍGUEZ R.

Archivos fílmicos entre la nostalgia y la memoria indómita

Los obreros que salen de la fábrica Lumière parecen asegurar que el trabajo está concluido. En ese material, en esa extraordinaria filmación fundacional que no llega a un minuto de duración, parecen anticiparse todos los temas de los que se hablará en la historia del cine: es un producto de entretenimiento, una expresión artística, un dispositivo para inventar mundos y, por fin, una nueva forma de asir la realidad, de conservarla y reproducirla.

Tres años después, en 1898, el fotógrafo polaco Bolesław Matuzewski escribió el primer texto en el que se habló del valor de



Fotograma de *La salida de la fábrica Lumière en Lyon, 1895*.

estas “fotografías animadas” y sobre la necesidad de resguardarlas. Deslumbrado aún por el misterioso efecto de realidad que proporcionaba el cinematógrafo, Matuszewski llamaba al mundo a observar cómo esa simple cinta de celuloide impreso constituía no sólo un documento, “sino además una porción de historia, de una historia que no ha desaparecido y que no necesita de un genio que la haga resucitar”.¹ Consciente también de la fragilidad de aquellas cintas, el lúcido polaco advirtió desde entonces la importancia de constituir espacios para su preservación y urgió a los funcionarios a asignarles secciones en las bibliotecas y en los archivos públicos.

La preocupación de Matuszewski encontró un eco tardío cuando, en la década de los treinta, comenzaron a brotar, en diferentes instituciones, secciones dedicadas a la conservación del cine. Vieron así la luz la National Film Library dentro del British Film Institute (1933) o la Film Library del Museum of

Modern Art de Nueva York (1935). Pero fue, sin duda, con el surgimiento de la Cinémathèque française (1936) que el mundo pareció tomar conciencia finalmente del valor patrimonial de aquellas cintas filmadas, distribuidas y exhibidas con fines fundamentalmente comerciales. Antes de aquel despertar institucional de la conciencia histórica del cine, la mayoría de las cintas que habían concluido su circuito de exhibición y agotado su potencial de recuperación económica eran desechadas, abandonadas o incluso incineradas para liberar espacio en las bodegas. El historiador Paolo Cherchi Usai calcula que, debido a esas prácticas, se perdió aproximadamente el 80% de las películas del cine mudo.²

Sin embargo, más allá de las instituciones oficiales, en varias partes del mundo (México incluido), empresas, individuos, familias y comunidades pensaron, se preocuparon y discutieron por la difícil conservación de aquellos rollos en los que se depositaba la memoria del

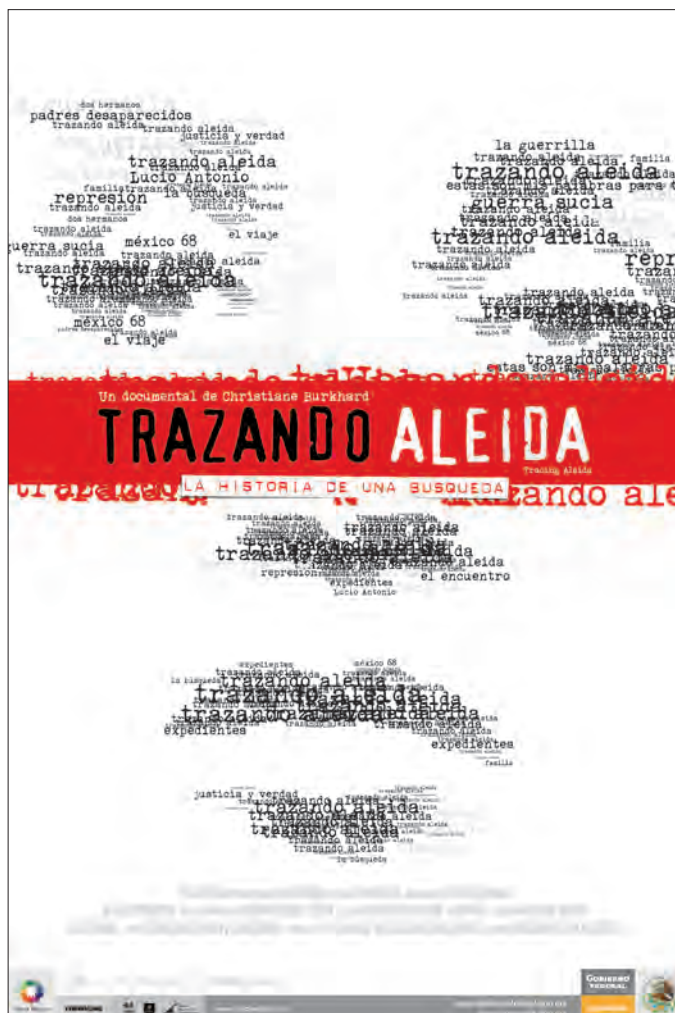
1 *Une nouvelle source de l'histoire*, Imprimerie Noizette et Cte., 8, Rue Campagne-Ire., París, marzo de 1898, pp. 8-9.

2 Paolo Cherchi Usai, “The Conservation of Moving Images”, *Studies in Conservation*, vol. 55, núm. 4, 2010, p. 250.

siglo. Fascinados con la captura del movimiento y la reproducción del tiempo, por atestiguar una tras otra las revoluciones tecnológicas, narrativas y estéticas que hicieron de este dispositivo una de las formas más radicales del arte y la industria cultural más potente del siglo XX, los cinéfilos del mundo experimentaron una nueva clase de ansiedad al anticipar que lo momentáneamente registrado desaparecería irremediabilmente con el paso del tiempo. En 2020, Sarah Keller plasmó en *Anxious Cinephilia* un análisis maravilloso de todas las formas en que la cultura cinéfila luchó para superar la obsolescencia de las máquinas

de cine o por salvar las imágenes ante la acelerada descomposición química de los frágiles soportes que las contenían. Gracias a estos cinéfilos angustiados, a lo largo de las décadas los archivos fílmicos se multiplicaron silenciosamente, esperando el momento adecuado para hacer vivir nuevamente a las imágenes.

Hoy que la incertidumbre aparece como el rasgo distintivo de la modernidad tardía y que la nostalgia renace como respuesta a la aceleración del cambio histórico y la pérdida de certezas, las imágenes capturadas por los instrumentos fotomecánicos y resguardadas por décadas en oscuras bóvedas se han vuel-



Cartel del documental *Trazando Aleida*, 2008. Cortesía del Acervo del IMCINE.

to más socorridas que nunca. Esas imágenes supervivientes ahora nutren las producciones con que las distintas plataformas de *streaming* alimentan la nostalgia de los consumidores (*Parchís, el documental*, 2019; *Juan Gabriel: debo, puedo y quiero*, 2025). Para satisfacer la necesidad de “volver a ver” el pasado perdido, el cine se lanza sobre los archivos, como decía Derrida, “con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen”.³

Pero, en sentido claramente opuesto, como parte de una verdadera lectura a contrapelo, los archivos de imágenes en movimiento, principalmente aquéllos resguardados al margen de las grandes empresas o de las instituciones oficiales, articulan también las memorias fragmentadas de las indecibles violencias que marcan nuestra historia (*Trazando Aleida*, de la que hablaré más adelante, así como *Flor en otomí*, 2012, y *El lugar más pequeño*, 2011). En el asalto actual a los archivos filmicos se enfrentan claramente dos caminos: ante los usos de la nostalgia emerge la memoria indómita en la que las imágenes supervivientes vuelven para reclamar justicia.

El archivo filmico se manifiesta, entonces, no como un espacio de restos inanimados ni como un depósito estático, sino como un campo dinámico de activación de la memoria.⁴ De este modo, la práctica cinematográfica fundacional



Carteles de personas desaparecidas frente al Palacio de Lecumberri, s.f. Archivo General de la Nación. Fotografía de archivo en el documental *Trazando Aleida*, 2008.

del montaje y la yuxtaposición como creación de sentido se funde con el principio warburgiano del archivo-constelación, del atlas de la memoria que destruye el orden lógico institucional para resignificar y dar forma a los fragmentos.⁵ El montaje de las memorias desobedientes increpa así al presente al revelar las tensiones incómodas de aquellos fragmentos. En la mayoría de las cintas latinoamericanas que echan mano del archivo filmico (institucional, comunitario, familiar, personal), las imágenes no son evidencia, sino síntoma y posibilidad.

En 2007 la documentalista Christiane Burkhard filmó la película que, sin

3 *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Editorial Trotta, Valladolid, España, 1997, p. 98.

4 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, Abada Editores, Madrid, 2009.

5 Para Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*), el sentido de las imágenes reside en su interrelación y en las asociaciones que se activan al ser dispuestas en constelaciones. La memoria cultural emerge así como un proceso relacional en el que la yuxtaposición visual genera pensamiento histórico al hacer visibles continuidades afectivas, tensiones y desplazamientos a través del tiempo.

Los archivos de imágenes en movimiento, principalmente aquéllos resguardados al margen de las grandes empresas o de las instituciones oficiales, articulan también las memorias fragmentadas de las indecibles violencias que marcan nuestra historia.

duda, marcó un punto de quiebre tanto en los acercamientos cinematográficos al tema de las memorias fragmentadas como al de la problematización y activación del archivo. *Trazando Aleida* (2008), documental profundamente íntimo, pero urgentemente público, trata sobre el proceso de restitución de la identidad de la protagonista, Aleida Gallangos, una mujer que, ya adulta, descubre que ha sido criada bajo una falsa identidad y que sus padres biológicos fueron detenidos y desaparecidos como parte de la estrategia contrainsurgente del gobierno mexicano en la década de los setenta. Burkhard acompaña el viaje geográfico y temporal de Aleida que, a través del territorio y del archivo, traza un doloroso mapa personal que termina ilustrando una terrible historia nacional. Para reconstruir la biografía marcada por la violencia, la protagonista y la cineasta echan mano de entrevistas y búsquedas en archivos institucionales y familiares para

mostrar que la identidad no es sino el resultado de una construcción archivística.

Cada uno de los cientos de fragmentos del pasado superviviente aparece como una pieza parcial de la verdad. Así, *Trazando Aleida* muestra que el archivo es, en realidad, un espacio y un proceso conflictivo. La búsqueda de la verdad como tema central es desplazada por la reflexión sobre la construcción del relato identitario, en el que los vacíos y silencios son los que terminan por articular las narrativas personal y nacional.

En 2010, Natalia Bruschtein se dio cuenta de que su abuela comenzaba a olvidar irremediablemente su pasado: Laura Bonaparte había perdido a seis integrantes de su familia a causa de la ola represiva de la última dictadura militar de Argentina. Durante cinco años, Natalia acompañó a Laura en sus intentos por rescatar del olvido sus propios recuerdos sobre sus familiares desaparecidos. Así, en *Tiempo suspendido* (2015), a partir de registros fílmicos, fotográficos y periodísticos de la vida entera de su abuela como militante y activista de derechos humanos, la joven cineasta intenta construir un relato que cruce tiempos y geografías para reconstruir la figura de Laura Bonaparte como militante y la historia de su abuela, que durante décadas luchó por la memoria individual y colectiva.

En ese proceso, la desgracia de la amnesia de Laura se convierte en el origen de un potente impulso archivístico. Natalia indaga, registra, reúne, encuentra y rescata antes de que sea demasiado tarde. Pero esta incursión no busca la verdad ni la prueba. El archivo no puede sustituir la memoria perdida, sin embargo, da cuenta de ella: las imágenes superviven plasmadas en los soportes fotosensibles cuando la mente ya no puede sostenerlas. En este sentido, aunque



Cartel del documental *Tiempo suspendido*, 2015.

en *Tiempo suspendido* el archivo evidencia el vacío que se ensancha entre la experiencia vital y su registro, también funciona como esperanza, como forma de permanencia.

El tercer caso es obra de uno de los cineastas más reconocidos de América Latina. En *La cordillera de los sueños*, un veterano Patricio Guzmán vuelve física y emocionalmente a su natal Chile cruzando, una vez más, la imponente cadena montañosa que separa su país del resto del continente. Aparentemente atemporal, la cordillera se presenta ante Guzmán como un testigo silencioso y firme de todas las violencias que han atravesado a los chilenos.



Fotograma del documental *Tiempo suspendido*, 2015.

Dentro de este filme-ensayo, un lugar central es ocupado por el discreto documentalista Pablo Salas, quien desde la década de los ochenta ha registrado sin descanso la vida política de Chile, generando, organizando y almacenando imágenes como una forma de militancia política. En esta obra de Guzmán, Salas funciona como testigo, pero sobre todo como cineasta-archivista, como un militante de la imagen. A diferencia de Matuszewski, el archivo audiovisual de Salas, como seguramente ocurre con cientos o miles de archivos fílmicos subalternos, no responde a voluntades institucionales o a ansiedades cinéfilas, sino a una urgencia política.

De este modo, en el cine latinoamericano contemporáneo es posible observar un giro sostenido hacia el uso del archivo fílmico como operación crítica. Muchas veces al margen de las burocracias institucionales o de las prácticas nostálgicas promovidas por los emporios televisivos, los archivos de las disidencias se han constituido como dispositivos de activación de la memoria histórica, afectiva y política. En esta región del mundo, cuya historia está marcada por la explotación capitalista y la violencia de Estado, archivar no siempre refiere a la deleznable práctica de lanzar el material al abandono. Por el contrario, archivar las imágenes de las resistencias se ha constituido como una forma de luchar contra el olvido y la impunidad.

Los filmes de este tipo se multiplican por toda la región: *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), *Retratos de identificación* (Anita Leandro, Brasil, 2014), *El silencio del topo* (Anaïs Taracena, Guatemala, 2021), *El juicio* (Ulises de la Orden, Argentina, 2023). En conjunto, conforman un contrarchivo frente a las visualidades del Estado y los medios hegemónicos. Las imágenes que los habitan a menudo son precarias, sus tomas están movidas y sus registros son fragmentarios. En ello recae gran parte de su valor. Su precariedad evidencia la emergencia política de su momento de creación y la falta de condiciones para su conservación nos habla de la incomodidad que generan su existencia y potencialidad en el ámbito de lo público.

Las fantasmagorías políticas que habitan en celuloides dentro de latas, casetes de video o archivos digitales aparecen de manera recurrente en los filmes de jóvenes cineastas, quienes encuentran en ellas imágenes que se creían desaparecidas, pero que sólo necesitaban de genias y genios que las resucitaran. JM

ALEJANDRO TARRAB

Entrar al espacio brusco. Una mirada ensayística a partir de Agnès Varda

La escena es la siguiente: una niña de diez años va al encuentro de su abuelo, le han dicho que sufrió un accidente y que ahora está en silla de ruedas; el abuelo pasó varios días grave en el área de urgencias y recuperación; el abuelo estaba bailando en otra ciudad que no era la suya; el abuelo no solía bailar, pero ese día decidió hacerlo o se vio orillado, tal vez porque dos seres, para él entrañables, celebraban su matrimonio y le pareció importante moverse a otro ritmo para festejarlos; el abuelo entró al *espacio brusco* con



Fotogramas de *Los espigadores y la espigadora*, 2000.

su baile, un “evento cerebrovascular”, dice el parte médico. La niña lo recuerda sentado, comiendo aceitunas y rábanos y tomando jocoque con hierbabuena; recuerda su tendencia a compartir —la aceituna completa, el rábano dividido, una y otra vez—, una costumbre que heredó su propio padre, pero que practicaba de manera menos cariñosa; el abuelo, en cambio, departía con susurros tiernos y hacía vivir la comunión.

La niña va ahora al encuentro de otras maneras de estar sentado, otras maneras de comer rábanos y de pasarse el amargor por la garganta. La niña solía ser niño, pero ahora ya no sabe si lo es, duda de ella misma, no sabe cómo nombrarse, aunque, ahora, se olvida de sí y va a toparse con la muerte o con algo innombrable que está a medio camino entre estar sentado y permanecer sedente durante diez años. Con más de medio cuerpo paralizado, el abuelo tendrá que aprender a hablar para pedir su respirador y escupir en una servilleta; alguna vertiente entre oler la hierbabue-

na, pasearla por la boca e intentar que los alimentos no se queden atascados.

La niña llega al lugar del encuentro sin recordar su nombre, no sabe por qué teme ni por qué está ahí, pero está presente: lo ve sentado al fondo, mucho más delgado y pálido, como si algo hubiera huido de su pecho y su cabeza. El abuelo viste un suéter mostaza tejido a mano que, en varios sentidos, rebasa la materia de su cuerpo; tal vez, en las largas horas de espera, en la antesala del hospital, la abuela tejó todo ese capullo mostaza —casi miel— para envolver el cuerpo enfermo, para darle otro nacimiento. Lo cierto es que la prenda, holgada y colgante, le impresiona o le conmueve, pues parece sacudir aquello que se ha ido del cuerpo de su abuelo; lo ve postrado, flotando entre la dureza y el aire, sostenido apenas por una débil rama, ipero sostenido!; es un tejido, un fardo como una mariposa o un papalote que vuela bajo. Nada está ausente. Ese cuerpo la mira y la mirada no le exige comprensión, le dice simplemente, le susurra un secreto



para ellos solos, le dice “veo que, como yo, también cambiaste”, le dice “estamos en este espacio de incomprensión”, le dice “hay que aprender a habitar distinto”, le dice “hay que ser, hay que trabajar y callar distinto”, le dice contradictoriamente, tiernamente, “tengo miedo, pero no siento la soledad en el ahogo”, le dice también cosas incomprensibles, le dice “los peces brincan en la ebullición y se pegan a mis ojos”. La niña avanza, va al encuentro sin retorno. Ha entrado al espacio brusco.

Pero, ¿de qué trata esa brusquedad?, ¿cómo es entrar al espacio brusco? De manera resumida puedo decir que es entrar a un campo en donde hallaremos una papa corazón. ¿Cómo es esto?

A punto de cumplirse el año dos mil —fecha que para muchos marcó el final de los tiempos o al menos de una era— Agnès Varda vio desde su muy particular encuadre, desde su ventana inusitada, a unos indigentes recogiendo basura en un vertedero. Algunos de estos “desperdicios” (*dis- perdère*) se los llevaban a la boca, otros los almacenaban en cajas o costales para aprovecharlos más tarde. La escena le recordó a las espigadoras de otros tiempos, esas mujeres que irrumpían en los campos una vez

realizada la cosecha. Grupos de mujeres que recogían los frutos o tubérculos que los terratenientes —movidos por las dinámicas de consumo y sus estándares de calidad, “salud en la belleza”— habían desestimado. Varda comenzó a pensar en un mismo fenómeno: lo que antes espigaban las mujeres en el campo, ahora se espigaba en solitario, no sólo en los huertos y en los labrantíos, también en los espacios urbanos. Ella misma, con su cámara y su mirada, era una espigadora porque recogía lo ignorado, aislado y desatendido. Así nació *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000).

En este videoensayo, que va mucho más allá de lo documental, Varda concretó de manera definitiva algo que propició durante toda su carrera como fotógrafa, guionista, cineasta y artista plástica: la creación mediante el azar. Varda llama *cinescritura* (*cinécriture*) a todas las decisiones tomadas a favor de la obra, incluidas: la elaboración del guion, la elección de los actores —profesionales o no—, la determinación de aparecer ella misma ante la cámara, la composición de los encuadres, la selección de los planos, la decisión frecuente de romper la cuarta pared... esto es, todo aquello que conforma su estilo cinematográfico-documental. Pero en su *cines-*





critura siempre hay un espacio holgado para explorar lo no previsto (*le hasard*).

Después de ir en busca de *Las espigadoras* de Millet y de *La espigadora* de Breton, en los museos de Orsay y Arras, respectivamente, y después de espigar-se a sí misma (“debería ser la vejez mi amiga”), Varda viaja al norte de Francia, a la región fértil de Beauce, en donde se siembra trigo, papa y remolacha azucarera. Ahí, una vez terminada la cosecha realizada por máquinas de alta gama que extraen, limpian y separan los tubérculos, se encuentra con algunos espigadores —aquí y allá— escogiendo patatas entre los montones que descartó la industria por no cumplir con los estándares esperados: papas ovaladas, blancas y sin mácula, con un diámetro entre 25 y 45 mm.

En los fríos campos de Beauce, cierto espigador afirma haber recogido 125 kilos de papa.

Los niños espigadores se avientan los tubérculos mientras cantan: “jueves de patatas, viernes de patatas, sábados de patatas de nuevo...”

Otro espigador solitario ha recogido 100 kilos de papas enormes, descartadas precisamente por su exacerbado gigan-

tismo. También hay algunas que han cobrado formas disimétricas y caprichosas.

Ahí surge, precisamente, la papa corazón.

Varda se abalanza sobre ella (“El corazón, quiero el corazón”), la mira y la guarda.

Se encuentra otras semejantes y las guarda también.

Escuchamos su voz fuera de cámara: “Estaba encantada. Inmediatamente las filmé de cerca y me puse a filmar, peligrosamente con una mano, a la otra que espigaba patatas en forma de corazón”.

¿Qué hay en ese corte, en ese umbral en el que podemos encontrarnos un corazón en medio de un campo previamente cosechado? Varda sabe que está ante un símbolo excedido. El corazón es el centro de nuestras experiencias y el reflejo de nuestra vida interior; se vincula con lo afectivo, el pensamiento y la intuición; en él residen los pensamientos más secretos y el espíritu, y es ahí en donde ocurre la actividad divina; se puede mirar con el corazón, se habla del ojo o de la ceguera del corazón. Hay una plétora de corazones, racimos de corazones representados, ofrecidos, reproducidos y vendidos. Pero, en este caso, la papa corazón es un cuerpo excluido, que irrumpe la norma. Está cargado de significados previos, sí, pero también está pidiendo ser reconfigurado, restituido.

La papa corazón es un corte tan significativo para Varda que se convirtió en el afiche de su siguiente videoensayo: *Dos años después* (*Deux ans après*, 2002), en donde explora todas las reacciones que propició *Los espigadores...* En el cartel pueden verse las mismas papas que espigó en los campos de Beauce, pero ya deslucidas y con pequeños bro-

Varda llama *cinescritura* (*cinécriture*) a todas las decisiones tomadas a favor de la obra, incluidas: la elaboración del guion, la elección de los actores —profesionales o no—, la determinación de aparecer ella misma ante la cámara, la composición de los encuadres, la selección de los planos, la decisión frecuente de romper la cuarta pared...



Jean-François Millet, *Las espigadoras*, 1857. Musée d'Orsay ©.

tes y raíces. Lo cual hace pensar en el propio centro espigado, en esas tomas tan recurrentes en su obra: acercamientos extremos a la vida y a la muerte del cuerpo y de sus partes —visible en las arrugas, las canas, las manchas y los lunares—; la fragilidad y la dureza.

Encontrar una papa corazón es, pues, entrar al espacio brusco, una dimensión de sospecha o de peligro en donde se producirá el derrumbe.

Uno de los hallazgos más absolutos de Michel de Montaigne fue el siguiente: el reconocimiento de no poder ir más allá en cierto tema o asunto es ya, en sí, un hecho ensayístico. Esto es, si una persona advierte su angustia, pero no puede agregar nada sobre ella, la nombra, pero no puede siquiera rozarla en su superficie —mucho menos penetrar en sus tensiones y sacudidas— ahí, en ese punto de confesión, está ensayando. En el solo reconocimiento de que *algo* está ocurriendo e incidiendo se encuentra, para Montaigne, el germen de lo ensayístico. La idea aparece en “De Demócrito y Heráclito”, uno de los textos fundacionales del género.

Entrar al espacio brusco es burlar los eufemismos, entrar de cuerpo entero a la crudeza. El espacio brusco permite ir más allá del estado representativo, prototípico, para reconocer —como diría Montaigne— algo que me sucede y que me deja sin lenguaje. La papa corazón surge en el espacio brusco cuando somos capaces de reconocer, no su conformación emblemática, sino sus posibilidades contrahechas.

Entrar al espacio brusco es adentrarse en una zona de grandes impre-

siones, internarse en el corte mismo, la herida del paisaje o de la nuca.

Si hago un examen *a posteriori* de mis espacios bruscos, descubro que el primero fue quizá la enfermedad o, para decirlo mejor, el cuerpo castigado como enfermo. Porque una cosa es la afección y otra, muy distinta, es cómo se señala y se construye su narrativa. El cuerpo castigado como enfermo es la papa deformada en los campos fríos de Beauce: una materia contrahecha que bordea las líneas del peligro y exige ser reconfigurada. Así lo entendió mi cuerpo de niña en ese encuentro con mi abuelo después de su derrame cerebral, en esos diez años de hemiplejía en los que nos rondó la muerte.

Aun hoy, a mis 53 años, guardo ese suéter mostaza que tejíó mi abuela en la antesala del hospital y que usó mi abuelo durante buena parte de su fallida convalecencia. La prenda es de estambre grueso, tiene una bolsa pequeña en el lado izquierdo y cuelga por los lados como un panal de avispas. En todo este tiempo, no lo he lavado nunca. Lo guardo en una de las repisas del armario, dentro de un forro de plástico para protegerlo de las plagas y el frío. Sí, el frío. Un capullo dentro de otro capullo.

¿Es de una retórica inservible preguntarme si ahí dentro hay algo de lo que fue mi abuelo, algo nuestro que está contenido más allá del espacio brusco?

Reconozco, a partir de estas palabras ciertos matices que no he sido capaz de enunciar. Si me aparto lo suficiente de esta narrativa neutralizada, repetitiva, puedo volver a su mirada que me llama en nuestro propio lenguaje: “hay peces en las aguas bullentes saltando hacia los ojos.

Varda lo entendió muy bien (está en *Daguerrotipos*, en *Cleo de 5 a 7*, en *La felicidad* y en *Sin techo ni ley*; está en todo *Varda por Agnès*): espigar es ensayar y ensayar no es buscar el hecho conclusivo, sino reconocer el espacio de peligro y adentrarse en esa naturaleza como se entra en la muerte.



Fotogramas de *Dos años después*, 2002.

Quisiera terminar con lo primero que escribí sobre el espacio brusco. El texto pretendía ser autobiográfico, pero cobraba siempre un tono afectado que me disgustaba. Decidí entonces escribirlo desde la óptica de una mujer, que ciertamente soy yo. Juana Coraje es, quizá, la misma niña que se encontró con su abuelo en pleno curso de la afición. Sólo que, aquí, el contexto cambia. Al interior de la familia, del espacio íntimo, hay un padre que ama y violenta. En una de esas tomas en las que el padre va en busca de la madre Coraje, la hermana se atraviesa. El padre amaga con un hacha tomahawk a la hermana Coraje. Reproduzco aquí este otro encuentro a manera de epílogo.

Si venimos de un movimiento asimétrico en el que los elementos están trastocados y las piedras se agrupan libremente por los aires, como enjambres de abejas rodeadas por globos de fuego, para después configurar otros cuerpos, si venimos realmente de esas tensiones y de esas catástrofes, podría asegurar que mi hermana Coraje encontró en ese amagamiento con el hacha tomahawk, por parte de mi padre, su propio nacimiento. Su propia gravedad y formación. Pero no puedo más que suponerlo. No volvimos a hablar de esos años aciagos y, por demás, terroríficos, hasta hace muy poco y de manera parcial; aunque estremecedora, debo decirlo.

Teníamos la costumbre de vernos en cantinas o antros desprovistos para desafiar nuestro destino de mujeres solas. Ella estaba casada y había parido dos hijos. Yo, en cambio, había corrido por varias relaciones, a veces permaneciendo por años, otras cursando de manera bastante fugaz. Nos veíamos para beber negronis y cerveza en espacios hechos para toros y banderilleros. Nos gustaban los salones con luces blancas, despojados de música, pero no de televisores ni de cabezas arrancadas de animales bravos. En esas mesas cuadradas para el juego —que en las extremidades tienen soportes para los vasos y que contribuyen a crear un universo más amplio en el que se arrastran las fichas o se enredan las cartas— esquivábamos las miradas y nos fundíamos en la vida, cada una, de la otra. Aunque no comulgábamos con la fiesta, disfrutábamos del amplio salón de La Faena, una cantina del Centro Histórico en donde se reunían novilleros, boxeadores y amantes de la tauromaquia, o simples aficionados —como nosotras— a esos “templos de dos puertas”, como los llamó Salvador Novo.

En uno de los óleos centrales de La Faena se ve a un novillero abriendo



un hueco en la alambrada para entrar al espacio brusco, esto es, a la escena misma de la tauromaquia: mientras inclina el cuerpo para adentrarse en el terreno implacable, el toro lo mira de frente. Lo ha estado esperando. En ninguno de los dos cuerpos —ni del novillero ni del novillo—, se adivina la angustia, aunque a ambos los recorre la muerte. En el cuadro predomina un tono verde cobalto, que me hipnotiza y me altera. Cada vez que estoy en esa nave del templo, no puedo dejar de verlo. Bebo, converso y volteo cada tanto. Así, mientras me pierdo en la neblina de pastos y de algas sumergidas, aún no salpicadas por la sangre, atravieso a mi hermana con una pregunta. Han pasado veinticinco años desde el amagamiento y le pregunto, por primera vez en todo ese trecho, si lo recuerda: “¿recuerdas cuando tu padre...?” (Para entonces, yo ya lo había matado y sólo podía verlo de espaldas.) Estamos sentadas frente a frente —como el novillero y el animal callado— en una mesa cuadrada, rodeadas por cabezas y picas y estoques que pertenecieron a dis-

tintos toreros y picadores que desconocemos. Nos corre la sangre por las venas. La sentimos golpetear en la cabeza y en las paredes corporales y formamos ahí —por unos instantes— un solo cuerpo mitológico. Si yo soy una masa anómala, monstruosa, formada entre marcas y cicatrices, ella es el tiento de coral que nos sostiene.

Mira fijamente hacia mi ojo bueno y me responde “sí”. Un llano *sí* rodeado de faenas hechas para nosotras: pases de fondo entre capotes y muletas y el barullo entusiasmado de los comensales que gritan y brindan detrás nuestro. Callo, doy un sorbo a mi cerveza y volteo a ver el pasto vertiginoso del cuadro y vuelvo a ver, ahí, amagada, a mi hermana Coraje, con el hacha hincada bajo la barbi-lla. Nos miramos de frente y yo paso. Dejo caer la alambrada tras de mí y penetro en el espacio brusco, en la rotunda suave del desequilibrio, donde ella me espera. *AM*

JULIO BRACHO

La sombra del caudillo. Un guion a prueba de fuego

La sombra del caudillo (1960), dirigida por Julio Bracho, es la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Martín Luis Guzmán, publicada en 1929. La historia es una parábola de la sucesión de Álvaro Obregón (el caudillo). La Filmoteca UNAM nos permite ahora la reproducción de algunas de las páginas del guion, escritas por el propio Bracho. Hemos elegido las que presentan uno de los momentos más álgidos del filme: aquel que decidiría el destino de su protagonista, el general Aguirre, interpretado por Tito Junco. En estos pasajes es notoria la detallada descripción de las escenas que nos permiten ver, casi como si estuviéramos ante la pantalla, los movimientos y gestos de los personajes. Este guion es uno de los pocos documentos que la actriz Diana Bracho pudo rescatar tras un incendio que consumió la biblioteca de su padre.

Portada y páginas 24 a 29 del guion de *La sombra del caudillo*, 1960. Donación de Diana Bracho, 2014. Restauración, conservación y reprografía de la Filmoteca UNAM.



"LA SOMBRA DEL CAUDILLO"

NOVELA DE

MARTIN LUIS GUZMAN

(PREMIO NACIONAL DE LITERATURA)

ADAPTADA A LA PANTALLA POR:

JULIO BRACHO ~~Y~~ JESUS GARDENAS ✓

MEXICO, 1959.

Art. 87o. - Todos los registros que conceda el Sindicato serán sin perjuicio de derechos de tercero comprobados legalmente. El Sindicato en el caso de que se comprobare la falta de originalidad o el intento de plagio, se reserva el derecho de negar el registro.

v- chuchó no escribió
una sola página -
(ya me causé de dantes
"crédito" a todos los que
nunca colaboran efectivamente)

INTERIOR DEL DESPACHO.

El General Aguirre termina su acuerdo con el Caudillo. Recoge el último papel que acaba de firmar el Caudillo y lo guarda en su carpeta mientras éste se pone de pie y se dirige hacia la puerta. Ambos salen a una de las terrazas.

TERRAZA DEL CASTILLO.

El Caudillo y Aguirre la cruzan y llegan a apoyarse en el -- parapeto mientras conversan:

AGUIRRE

Quería hablarle dos palabras a propósito del enredo electoral.

CAUDILLO

¿o escucho

AGUIRRE

No son mas que dos o tres aclaraciones: las suficientes para que -- tanto usted como yo estemos en -- guardia contra la insidia de los -- chismes.

CAUDILLO

Muy bien, muy bien. A ver.

Sintió Aguirre que una cortina invisible iba interponiéndose entre su voz y el Caudillo.

Este, se le antojaba más severo, más hermético, más lejano, Continuó:

AGUIRRE

En estos días han estado a visitar me, uno tras de otro, casi todos -- los jefes con mando de fuerzas.

CAUDILLO

Me lo habían dicho.....

AGUIRRE

....y los más de ellos, por no decir que absolutamente todos, me -- han ofrecido su apoyo para el caso de que aceptase yo mi candidatura...

CAUDILLO

Ajá

AGUIRRE

Yo.....

CAUDILLO

Sí, éso es: ¿Usted que piensa?

AGUIRRE

....yo les he respondido lo que -- usted ha de imaginarse: que no me -- creo con tantos merecimientos ni -- tengo tampoco esa ambición.....

CAUDILLO

Muy bien...¿Y piensa usted eso -- mismo? lo importante está ahí.

- El tono profundamente irónico de la voz del Caudillo, vino a desconsertar y a herir a Aguirre. Algo se rompió en sus sentimientos según replicaba:

AGUIRRE

Si no lo pensara, mi General no -- lo diría.

CAUDILLO

¿Cómo?....Se me figura.....

- No redondeó su idea al Presidente, Hizo una breve pausa -- luego, como si quisiera tornar atrás, prosiguió:

CAUDILLO

¡Vamos! Veo que no me entiende usted....

- A Aguirre le pareció por un instante que iban a brotar de nuevo el semblante y el tono afectuoso del Caudillo. Pero en el instante inmediato, aquel débil anuncio se ahogó en el manantial suspicaz e irónico, en creciente ahora.

CAUDILLO

Lo que le pregunto, Aguirre, no -- es si en efecto piensa usted lo -- que está diciéndome. Le pregunto -- si piensa en efecto lo que respondió a sus partidarios. Dos cosas -- bien distintas. ¿O no me explico?

- En "partidarios" se hizo más lenta la emisión de la voz. En "¿me explico?" el tono cobró la seguridad fácil y dominadora con que el Caudillo sabía recordar a sus oyentes -- que él era el vencedor de mil batallas, tono duro y cortante, tono que hizo que Aguirre experimentara, por primera vez en su vida, que ser subordinado de su jefe lo humillaba. Para dominar mejor el torbellino interno que amenazaba asaltarlo, Aguirre unió a la elocuencia espontánea -- de su sinceridad la elocuencia artífice del énfasis retórico:

AGUIRRE

Sí, mi General; ahora comprendo. Pero yo le protesto a usted con -- la mayor franqueza, con la franqueza que usted me conoce y me ha conocido siempre, que las dos cosas que usted distingue se reducen aquí a una sola. Hablando con mis partidarios pensaba exactamente lo que digo hoy: Que no me creo con títulos para sucederlo a usted en su puesto ni me dejo llevar de tales aspiraciones. Así lo he hecho ver a todos los Generales, a quienes, debe usted creérmelo, -- aconsejo que lleven su apoco, el que a mi me ofrecen, al General -- Jiménez.

- Ministro y Presidente se miraban con ojos escrutadores. Tras de una pausa, observó el Caudillo:

CAUDILLO

Lo de su falta de merecimientos lo entendería yo mejor si en esto no interviniera para nada el General Jiménez. Porque yo bien sé que usted, acaso con motivos muy dignos de pesarse cree superar en muchos conceptos a su contrincante. ¿Cómo explicar me entonces que la candidatura del otro le parezca a usted más aceptable que la suya propia?.

AGUIRRE

Primero, mi General, porque es público y notorio que él sí aspira a ser Presidente.....

CAUDILLO

¿Y segundo?

AGUIRRE

Segundo porque....porque es posible y aún probable que la benevolencia de usted lo ayude en sus deseos.

.- El Caudillo replicó pronto:

CAUDILLO

No sería yo, sino el pueblo....

.- Y al decir esto último, la sonrisa del Caudillo, y su gesto, y su ademán, fueron tan glaciales que Aguirre comprendió que su esfuerzo había sido inútil. Una larga pausa, en que los dos hombres, se miraron, concluyó el diálogo:

DISOLVENCIA A

RAMPA DEL CASTILLO.

.- El auto de Aguirre corriendo rampa abajo se hunde en la masa de verdura.

INT. DEL AUTO. (BACK PROJECTION)

.- Aguirre, atónito todavía por las inesperadas consecuencias de la entrevista, en lo más hondo de sus reflexiones trataba de explicarse cómo era posible que el Caudillo, su amigo y su jefe por más de diez años, no hubiera querido creer una sola de sus palabras. Se escuchan (F.P.) las últimas palabras de la conversación.

VOZ AGUIRRE

....porque es posible y aún probable que la benevolencia de usted lo ayude en sus deseos.

VOZ CAUDILLO

No sería yo, sino el pueblo.

- .- Una triste sonrisa se dibuja en el rostro de Aguirre mientras el auto corre hacia la ciudad por el ancho Paseo de la Reforma.

INT. DEL AUTO.

- .- El Chofer, comprendiendo el estado de ánimo de su jefe, -- guía en silencio, como si no se atreviera a interrumpirlo. Atrás, Aguirre permanece sumido en sus pensamientos. Rodeando la amplia glorieta del Angel el chofer pregunta:

CHOFER

¿Volvemos a la Secretaría, mi --
General, o lo llevo a su casa?

- .- Tras una pausa Aguirre concluye:

AGUIRRE

A casa de Rosario

- .- La casa de Rosario --entre todas las demas casas-- era para Aguirre el refugio de sus horas de placidez o de laceramiento. El la sentía como algo a medio camino entre su hogar, de donde la vergüenza de sí propio lo alejaba, y la vida de crápula, hacia donde su ser íntegro lo impelía; como refugio acogedor, sedante, y amoroso al mismo tiempo. El auto, llegando a la rotunda, tuerce hacia las calles de Niza, alejándose del Paseo.

DISOLVENCIA A

CASA DE ROSARIO. PENUMBRA DEL ATARDECER.

- .- (Breve escena íntima entre Aguirre y Rosario). Rosario -- abandona el lecho en que Aguirre permanece recostado, y echándose una bata --salto de cama-- sale de la recámara -- hacia el comedor. Aguirre toma el teléfono, pide comunicación con la Secretaría de Guerra, y ordena al supuesto -- interlocutor:

AGUIRRE

Localícame al Diputado Axkaná --
González y dígame que venga a --
buscarme a casa de Rosario.

- .- Cuelga. Rosario regresa trayendo en una charola la botella de coñac del General y una copita. Se sienta, amorosa, a la orilla de la cama, y acaricia el cabello desordenado de su amante, y su frente amplia, como si quisiera borrar los pensamientos que la atormentan. Le alarga la copa que ha servido. La penumbra de la recámara se ilumina por la luz de la lámpara de mesa que enciende Rosario.

(BREVE DIALOGO QUE ESTABLEZCA EL AMOR Y LA
TERNURA QUE ROSARIO SIENTE POR AGUIRRE).

- .- En los silencios se escucha el tic-tac de un bello reloj de chimenea, con incrustaciones de oro.

DISOLVENCIA A

- .- La botella de coñac a medio vaciar. La mano de Aguirre -- apaga la lámpara que encendiera Rosario, y la cámara girando con el vuelo de la mano recoge el abrazo con que -- Aguirre atrae a la mujer hacia un largo beso, en el impulso de un nuevo asalto amoroso.

Suavemente la mano de Aguirre hace resbalar la bata sobre la espalda desnuda de Rosario.

DISOLVENCIA A

EXT. CASA ROSARIO. NOCHE.

- .- De un auto de alquiler baja Axkaná González y llama a la puerta. El auto se aleja. A poco tras los visillos de la ventana que dá a la calle se enciende la luz. Un momento despues la puerta es abierta por una sirvienta y Axkaná - González entra.

RECAMARA DE ROSARIO.

- .- Nuevamente en bata huye Rosario por otra puerta del interior al tiempo que se oye llamar con los nudillos en la puerta que conduce al comedor. Se escucha la voz de Aguirre.

AGUIRRE

¡Entra!

- .- La puerta se abre y entra Axkaná, dirigiéndose hacia la - cama, en la que se mira incorporado a Aguirre.

AXKANA

¿A qué se debe la urgencia de - tu llamado?

AGUIRRE

Quiero enterarte de mi conversacion con el Caudillo y pedirte consejo. Mañana necesitare de todo mi aplomo, de toda mi inteligencia. Por esto, como ves, me dispongo a dormir desde temprano. Siéntate aquí en la cama para que te dé la luz.

- .- Mientras Axkaná, que acercaba una silla se interrumpió -- para hacer lo que Aguirre le decía, el General continuó:

AGUIRRE

Tengo el propósito de descansar quince horas seguidas. Quiero - tener mañana la cabeza despierta y apta para entender y sentir bien todas las cosas. Quiero decir que sabré, sin equívocos, a que atenerme....

- .- La cámara ha girado hacia la puerta por la que huyó Rosario.

DISOLVENCIA A

SALONCITO -VESTIDOR- DE ROSARIO.

- .- Visiblemente ha transcurrido, acaso, media hora. Rosario se ha vestido y termina de arreglarse el pelo. Discretamente se acerca a la puerta que dá a la recámara y escucha un momento las palabras violentas de Aguirre.

AGUIRRE

¡Diez años de absoluta disciplina, de obediencia, de sumisión a su voluntad política que ha sido siempre la mía....! Y todo, ¿para qué? para que un rumor, una intriga, le ofrezcan más crédito que mi palabra leal y franca.

.- Rosario se aleja de la puerta.

CORTE A

RECAMARA DE ROSARIO.

.- Axkaná, poniéndose en pié:

AXKANA

Politicamente el Caudillo tiene razón.

.- Aguirre se incorpora en la cama, exaltado.

AGUIRRE

¡Politicamente! No es punto político entre él y yo; es punto de amistad, de compañerismo.

AXKANA

Eso es un error. En el campo de la política la amistad no figura, no subsiste. Tras de abrazarse y acariciarse los políticos más -- cercanos se destrozan y se matan. De los amigos más íntimos nacen, en política, los enemigos acérrimos, los más crueles.

AGUIRRE

Tus filosofías no vienen al caso.

AXKANA

Al revés; vienen al caso perfectamente. Te explican porqué el Caudillo, tu jefe y tu amigo, -- está a punto de dejar de serlo. En su deseo de hacer Presidente a Hilario Jiménez, tú le estorbas, y se dispone a aniquilarte.

AGUIRRE

Tú sabes que yo no le estorbo y que acepto sin la menor reserva a Jiménez como sucesor de él.

AXKANA

Yo sí, por supuesto; pero lo sé porque lo creo. El, como no lo cree, no lo sabe.

Ocho directoras van al cine

Ilustraciones de Mayte Angeles

¿Qué imágenes pueblan el imaginario de una cineasta? En esta ocasión les pedimos a ocho directoras mexicanas destacadas que nos compartieran una escena que se haya quedado grabada en su memoria para siempre. Con base en sus elecciones, Mayte Angeles realizó estas ilustraciones que dialogan con los fotogramas. Las películas a las que pertenecen las secuencias abarcan tres generaciones de realizadores internacionales. Si en *Marcelino, pan y vino* (1955) encontramos un recordatorio de lo milagroso en la vida cotidiana, en *La ascensión* (1977) constatamos que, en el mundo casi irreal de la guerra, los niños han sido juzgados como adultos. El amor y lo sobrenatural también ocupan un lugar importante como referentes: en *La edad de la inocencia* (1993) el abrazo desesperado de sus protagonistas nos comunica el tormento del amor imposible y en *Pulse* (2001) el fantasma que ha olvidado cómo caminar evoca la fascinación por lo espectral que el cine ha capturado como ninguna otra expresión artística. Visita revistadelauniversidad.mx para conocer más acerca de estos momentos fílmicos.



Lila Avilés: *Love Streams* de John Cassavetes, 1984.



Fernanda Valadez: *La ascensión* de Larisa Shepitko, 1977.



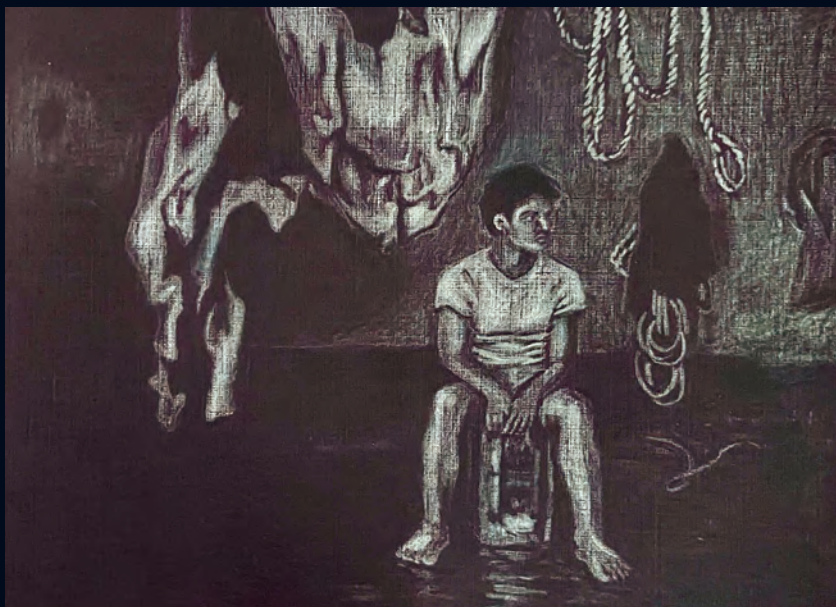
Claudia Sainte-Luce: *Marcelino, pan y vino* de Ladislao Vajda, 1955.



Lucía Gajá: *Call Me by Your Name* de Luca Guadagnino, 2017.



Natalia Beristáin: *Los amantes del Pont-Neuf* de Léos Carax, 1991.



Luna Marán: *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, 1965.



Catalina Aguilar Mastretta: *La edad de la inocencia* de Martin Scorsese, 1993.



Michelle Garza Cervera: *Pulse (Kairo)* de Kiyoshi Kurosawa, 2001.

PERIÓDICAS

PP. 118-125 LEONARDO LOMELÍ VANEGAS

PP. 126-133 ROSA BELTRÁN

PP. 134-141 FABIENNE BRADU

PP. 142-143 JORGE EDUARDO SERRANO





Manuel Felguérez, *Mural de hierro* [para el Cine Diana], 1961. Cortesía del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM.

(116–143)



Manifestaciones estudiantiles por la autonomía, 1929. A menos que se indique lo contrario, todas las imágenes son cortesía del IISUE/AHUNAM y forman parte de su Colección Universidad.

Autonomía universitaria como garantía constitucional: libertad académica, gobierno propio y responsabilidad pública

LEONARDO LOMELÍ VANEGAS

El 15 de enero se celebró el “Diálogo universitario, autonomía universitaria y fiscalización superior: límites, equilibrios y corresponsabilidades”, enmarcado en la celebración del 103 aniversario de la autonomía de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Allí, el rector de la UNAM dictó la conferencia que se reproduce a continuación y que remarca la importancia histórica de la autonomía universitaria, así como su papel en la movilidad social de los egresados de las instituciones públicas de educación superior.

AUTONOMÍA UNIVERSITARIA: ORIGEN, SENTIDO Y VIGENCIA

La autonomía universitaria es una conquista comunitaria histórica, una condición indispensable para la vida académica y una responsabilidad pública permanente para las instituciones que gozan de ella. Es el atributo que permite a las universidades cumplir con su misión esencial: generar conocimiento, formar personas críticas y contribuir al desarrollo social con libertad, rigor y compromiso ético.

En México y América Latina surgió como una respuesta a la necesidad de proteger el pensamiento crítico, la ciencia y la cultura frente a presiones externas, políticas o ideológicas. En su origen, fue una demanda impulsada por estudiantes y académicos que aspiraban a que la universidad no fuera un apéndice del poder, sino un espacio libre para enseñar, investigar y debatir.

En nuestra región, el movimiento que inició la conquista de esta preciada condición para las instituciones académicas surgió en la Universidad de Córdoba en 1918, cuando estudiantes y profesores argentinos se manifestaron en contra de la injerencia del gobierno y la Iglesia católica en la designación de las autoridades universitarias y a favor de la democratización del conocimiento, entendida como el acceso de todos los sectores sociales a la educación superior, que hasta entonces había estado reservada a las clases sociales más favorecidas económicamente.

Más de un siglo después de la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918, los desafíos han cambiado en sus formas, pero no en su esencia. Hoy, la tarea central sigue siendo la misma: garantizar que las universidades se mantengan como campos fértiles de libertad intelectual, capaces de responder a los problemas de su tiempo sin renunciar a su independencia académico-administrativa ni a su vocación social y que sigan siendo vehículos eficaces de movilidad social.

Las universidades públicas autónomas enfrentan un entorno global particularmen-

te desafiante. Generan contribuciones invaluable para afrontar, de acuerdo con sus posibilidades, problemas tan complejos como la desigualdad, la violencia, el deterioro ambiental, la crisis democrática, la transformación tecnológica del trabajo y los riesgos sociales emergentes, por mencionar algunos. Pero, al mismo tiempo, enfrentan restricciones presupuestales, acosos a su autonomía y cuestionamientos al conocimiento científico.

Para responder a esos retos, necesitan margen de maniobra para innovar, reorientar programas, construir proyectos de largo plazo que no sean interrumpidos por cambios gubernamentales y que les permitan trascender la coyuntura económica y política, y, de esta manera, contribuir a la solución de problemas actuales y a la construcción de escenarios de largo plazo. La educación es, sin lugar a dudas, un factor decisivo para impulsar el desarrollo de los países, siempre y cuando reciba un apoyo sostenido a lo largo del tiempo.

LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ Y LA TRADICIÓN TEMPRANA DE LA AUTONOMÍA EN MÉXICO

En el caso de nuestro país, la Universidad Autónoma de San Luis Potosí ocupa un lugar destacado en la historia de la lucha por la autonomía universitaria. En 1923, siendo gobernador Rafael Nieto, distinguido diputado constituyente y funcionario público que fue decisivo para la reconstrucción nacional, obtuvo el reconocimiento de su carácter autónomo, convirtiéndose en una de las primeras instituciones de educación superior del país en asumir cabalmente ese principio.¹

Esa autonomía temprana no fue sólo un acto jurídico, sino una afirmación de espíritu académico y de progreso. Desde entonces, la Universidad Autónoma de San Luis Potosí

1 "El surgimiento de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí", Universidad Autónoma de San Luis Potosí, s.f. Disponible en: <https://acortar.link/1bdvL5>

ha demostrado que la autonomía universitaria es condición necesaria para materializar proyectos de largo aliento, formar nuevos talentos y ciudadanos críticos, así como contribuir al desarrollo científico, cultural y social de su estado y de México. Su trayectoria confirma que la autonomía bien ejercida es un factor de estabilidad institucional y de innovación responsable.

DE CÓRDOBA A MÉXICO: LA AUTONOMÍA COMO CONQUISTA HISTÓRICA

En el caso de la UNAM, la autonomía fue el resultado de una intensa movilización estudiantil e intelectual que inició prácticamente con su refundación, en 1910, y culminó en 1929. Ese proceso cimentó una nueva relación entre el Estado y la Universidad, basada en el respeto a la libertad de cátedra, al autogobierno y a la capacidad de definir, desde la propia comunidad, los rumbos del quehacer académico.

Aquella lucha no fue definitiva ni exenta de tensiones. La autonomía que nos confi-

rió el presidente Emilio Portes Gil en la Ley Orgánica de 1929 fue limitada, dado que el presidente de la República conservaba la facultad de vetar las resoluciones del Consejo Universitario y de intervenir en la designación del rector. Cuatro años después se nos confirió la autonomía plena, pero se nos despojó de nuestro carácter nacional y del subsidio gubernamental, en gran medida como represalia por habernos resistido a adoptar la educación socialista.

Sería la Ley Orgánica de 1945 la que nos daría estabilidad y autonomía plena. En un ejercicio democrático doblemente encomiable en un régimen de partido único, los universitarios pidieron el arbitraje del presidente Manuel Ávila Camacho para resolver una crisis interna producida por la inoperancia de la Ley Orgánica de 1933. Obtuvieron la propuesta presidencial de formar una comisión de exrectores que nombrara un rector interino y elaborara una propuesta de nueva Ley Orgánica que fuera sancionada por un Consejo Universitario Constituyente, con el compromiso del presidente de la nación de enviarla sin ninguna modificación para ser aprobada.

El rector interino fue el abogado y antropólogo Alfonso Caso y el resultado fue la Ley Orgánica de 1945, que creó la Junta de Gobierno que ha dado, desde entonces, estabilidad y gobernabilidad a la Universidad Nacional Autónoma de México. La Junta de Gobierno ha permitido procesar las designaciones de autoridades universitarias sin polarizaciones políticas y ha resistido los intentos de interferencias externas.

A lo largo del siglo xx, la autonomía de nuestra casa de estudios fue puesta a prueba en distintos momentos históricos: durante los debates de los años treinta, frente a los intereses que buscaban imponer una orientación ideológica única o las presiones presupuestales; en 1968, cuando la violencia del autoritarismo marcó profundamente la conciencia universitaria; y, más adelante, ante modelos que pretendieron subordinar la educación superior a lógicas ajenas a su naturaleza.



Estas experiencias dejaron una enseñanza clara: la autonomía no se hereda, se ejerce y se defiende cotidianamente. En 1929, con la promulgación de la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México, ese principio quedó reconocido en un marco jurídico propio, pero no como punto de llegada, sino como punto de partida de una misión histórica.² En 1933 adquirió autonomía plena, pero sin suficiencia presupuestal y con una tendencia recurrente a la polarización política. Fue la Ley Orgánica de 1945 la que le dio a la UNAM un marco adecuado para su autogobierno.

Décadas más tarde, en 1980, la reforma al artículo tercero de la Constitución elevó la autonomía universitaria a rango constitucional, reforzando una conquista que las universidades ya ejercían en los hechos. Durante casi un siglo ha sido sostén y referencia de una autonomía que la comunidad ha defendido en diversas ocasiones frente a distintas coyunturas políticas y sociales.

AUTONOMÍA UNIVERSITARIA: LIBERTAD ACADÉMICA Y GOBIERNO PROPIO

Para las universidades públicas, este valor significa, en términos concretos, la capacidad real de decidir, en el marco constitucional y legal, cómo se gobiernan, qué planes y programas de estudio ofrecen, qué prioridades científicas y culturales impulsan y cómo se organiza su vida académica. Implica también la facultad de administrar con responsabilidad y transparencia los recursos que la sociedad les confía.

No se trata de un privilegio institucional ni de un espacio de excepción. La autonomía no es sinónimo de aislamiento ni de ausencia de rendición de cuentas. Es, por el contrario, una condición necesaria para que el conocimiento se desarrolle sin subordina-



Estudiantes derriban estatua del Dr. Rafael García, Córdoba, Argentina, 1918. Museo Casa de la Reforma Universitaria. ©

ción a intereses partidistas, coyunturales o de grupo, sin renunciar a la obligación institucional de dar cuenta a la sociedad de cómo ejercemos la inmensa responsabilidad que nos ha confiado.

Sin autonomía, la libertad de cátedra se debilita, la investigación se vuelve vulnerable a presiones externas y la formación de nuevas generaciones corre el riesgo de responder más a agendas transitorias que a criterios académicos, con lo cual se comprometen el presente y el futuro, ya que se pierde la capacidad de formar profesionistas a la altura de las necesidades sociales.

La autonomía se manifiesta también en las formas de gobierno universitario. El funcionamiento de órganos colegiados, el sistema de pesos y contrapesos, la participación activa de estudiantes, académicos y personal administrativo, los procesos de designación de autoridades y las deliberaciones sobre planes de estudio e investigación son expresiones vivas de ese principio.

Cuando estas prácticas se conducen con apertura, deliberación informada y apego a las normas institucionales, la autonomía se fortalece; cuando se distorsionan, se vacía de contenido.

AUTONOMÍA Y RESPONSABILIDAD PÚBLICA: RENDICIÓN DE CUENTAS Y ÉTICA INSTITUCIONAL

Hablar de autonomía es hablar de responsabilidad pública. Una universidad autónoma debe

2 "1929: autonomía, ya", *Gaceta UNAM*, 22 de julio de 2019. Disponible en: <https://acortar.link/woVbSX>

ejercer con rigor y transparencia la gestión de los recursos públicos; está obligada a rendir cuentas a la sociedad y a demostrar que la inversión en educación superior, ciencia y cultura se traduce en beneficios colectivos. La autonomía no excluye la transparencia: la exige, pero con esquemas compatibles con la naturaleza académica de la institución, respetuosos de su vida interna y orientados a fortalecer, no a subordinar, el proyecto universitario.

De ahí que su defensa no recaiga únicamente en las autoridades; es una responsabilidad compartida por toda la comunidad. Cada estudiante que participa en los espacios de representación, cada profesora y profesor que ejerce con seriedad la libertad de cátedra e investigación y cada trabajador y trabajadora que actúa con ética y entrega contribuyen a sostenerla en la práctica cotidiana.

AUTONOMÍA UNIVERSITARIA FRENTE A LOS RIESGOS GLOBALES Y LA NECESIDAD DE PENSAR A LARGO PLAZO

La autonomía universitaria se ejerce hoy en un contexto internacional particularmente complejo. De acuerdo con el reporte anual de 2025 de Scholars at Risk,³ entre julio de 2024 y junio de 2025 se registraron 395 ataques agrupados en 328 incidentes contra estudiantes, personal académico e instituciones de educación superior en 49 países y territorios. Más de la mitad de estos atentados implicaron violencia física, desapariciones o el uso de fuerza por parte de los cuerpos de seguridad.⁴

Desde 2011, se han documentado poco más de 1 250 ataques violentos contra comunidades universitarias en el mundo. El “Academic Freedom Index” confirma una tenden-

cia preocupante: entre 2014 y 2024, la libertad académica se deterioró de manera significativa en 36 de 179 países, mientras que sólo en ocho se observaron mejoras sostenidas.⁵

Este panorama confirma que la defensa de la autonomía universitaria es un desafío global que no se limita a realidades autoritarias y que exige instituciones de educación superior capaces de actuar con determinación, firmeza y visión estratégica.

A este entorno se suma una transformación estructural del mundo del trabajo que refuerza la centralidad de la autonomía universitaria como fundamento para pensar y actuar en el corto y mediano plazo: la acelerada transformación del empleo y de las habilidades exige universidades con capacidad real de adaptación.

De acuerdo con el Future of Jobs Report 2025 del World Economic Forum, hacia 2030 el 22 % de los empleos actuales a nivel global se verá afectado por procesos de creación o desplazamiento y casi el 40 % de las habilidades hoy existentes se transformará o quedará obsoleta. Asimismo, 59 de cada 100 trabajadores requerirán algún tipo de capacitación antes de 2030.⁶

Paralelamente, la desigualdad de oportunidades continúa siendo un obstáculo estructural para la movilidad social en México. De acuerdo con el informe *Movilidad social en México 2025*, al menos el 48 % de la desigualdad económica se explica por condiciones de origen, como el nivel educativo de los padres, los recursos del hogar o la región de nacimiento.⁷

Asimismo, la mitad de las personas que nacen en el quintil más bajo de ingresos no

3 Scholars at Risk es una red internacional de instituciones de educación superior e individuos que trabajan para proteger y promover la libertad académica.

4 Free to Think 2025: Report of the Scholars at Risk Academic Freedom Monitoring Project, Scholars at Risk, 2025. Disponible en: <https://acortar.link/axfGp5>

5 *Idem.*

6 The Future of Jobs Report 2025, World Economic Forum, 7 de enero de 2025. Disponible en: <https://acortar.link/EhSD9K>

7 Luis Ángel Monroy-Gómez Franco y Roberto Vélez Grajales, *Movilidad social en México 2025. La persistencia de la desigualdad de oportunidades*, Centro de Estudios Espinosa Yglesias, Ciudad de México, 2025. Disponible en: <https://acortar.link/5nSPoK>



Sin autonomía, la libertad de cátedra se debilita, la investigación se vuelve vulnerable a presiones externas y la formación de nuevas generaciones corre el riesgo de responder más a agendas transitorias que a criterios académicos, con lo cual se comprometen el presente y el futuro, ya que se pierde la capacidad de formar profesionistas a la altura de las necesidades sociales.

logran superarlo a lo largo de su vida y sólo 2 % de ellas alcanza el quintil más alto. Lo anterior es un reflejo de que la desigualdad no es coyuntural y refuerza la responsabilidad pública de las universidades autónomas como uno de los principales mecanismos para ampliar oportunidades reales mediante educación de calidad y pensamiento crítico.⁸

De igual forma, la educación superior constituye uno de los pocos factores capaces de romper la transmisión intergeneracional de la desigualdad. El mismo informe muestra que el 75 % de las personas cuyos padres tienen primaria o menos no alcanza el promedio nacional de escolaridad (9.4 años), y que las brechas de movilidad son significativamente mayores en regiones con menor presencia y fortaleza institucional.

Con este marco de fondo, las universidades públicas autónomas desempeñan un papel estratégico para reducir desigualdades, formar capital humano y generar condiciones de desarrollo social sostenido más allá de los ciclos económicos o políticos de corto plazo.⁹ Por estas razones, la autonomía universitaria es la condición que permite pensar a las universidades más allá del corto plazo, resistir a presiones coyunturales y actuar con visión estratégica y arraigo social.

Sin la autonomía, la universidad corre el riesgo de convertirse en una institución reactiva, limitada a responder urgencias inmediatas y perder su papel como espacio crítico, generador de conocimiento y brújula del progreso social.

EDUCACIÓN SUPERIOR, DESARROLLO Y VOCACIÓN SOCIAL

La educación superior no sólo cumple una función formativa y cultural; constituye también un sector estratégico para el desarrollo económico y social. Se estima que el gasto mundial en educación superior alcanzará casi

diez billones de dólares¹⁰ hacia 2030, con una tasa de crecimiento sostenida.¹¹

La evidencia comparada muestra que las personas con educación terciaria presentan mayores tasas de empleo, mejores ingresos y mayores capacidades de adaptación en entornos productivos cambiantes. A nivel regional, el fortalecimiento de los sistemas universitarios tiene efectos medibles en innovación, productividad, creación de empleo y retención de talento.

En los países de la OCDE, la inversión en educación superior varía significativamente según el contexto; los datos más recientes indican que, en promedio, individuos de entre 25 y 34 años con educación terciaria presentan una tasa de empleo del 87 % en comparación con el 60 % de quienes no completaron educación secundaria superior, además de ganar casi el doble que estos últimos.¹²

Además, el impacto de la expansión universitaria en el crecimiento económico regional se puede medir: un aumento del 10 % en el número de universidades en una región incrementa su ingreso en aproximadamente 0.4 %, cifra que se multiplica con los efectos a largo plazo en innovación, creación de empleo y retención de talento.¹³ A nivel individual, existe un retorno estimado del 9 % en ingresos horarios por cada año adicional de escolaridad a nivel global.¹⁴

Estos datos confirman una importante relación entre educación superior de calidad, crecimiento económico sostenible y cohesión

8 *Idem.*

9 *Idem.*

10 En inglés se lee “US\$10 trillion”; se ha traducido a “billones” por la diferencia métrica entre el *billion* anglofono (mil millones) y el billón castellano (un millón de millones, *trillion* en inglés). N. de las eds.

11 “2025 Global Education Outlook”, *QS*, 25 de noviembre de 2024. Disponible en: <https://acortar.link/zPxJMF>

12 *Education economic and social outcomes*, OCDE, 2025. Disponible en: <https://acortar.link/KIeZUf>

13 Anne Valero y John Van Reenen, “How universities boost economic growth”, Centre for Economic Performance, Londres, 10 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://acortar.link/vCkpZm>

14 “Education”, World Bank Group, 2025. Disponible en: <https://acortar.link/2I7M0C>



social, que configuran, sin lugar a dudas, un círculo virtuoso. Sin embargo, estos beneficios no se generan de manera automática; dependen de políticas públicas conscientes, de financiamiento suficiente y, de manera crucial, de universidades con la autonomía necesaria para definir sus prioridades académicas, científicas y de vinculación social.

SOLIDARIDAD INTERUNIVERSITARIA Y DEFENSA DEL SISTEMA PÚBLICO DE EDUCACIÓN SUPERIOR

La defensa de la autonomía universitaria no es un asunto local ni exclusivo de una institución. Lo que ocurre con una universidad autónoma repercute en el conjunto del sistema de educación superior. En ese sentido, fortalecer la autonomía de una institución fortalece a todas; debilitarla envía una señal de riesgo compartido.

En un entorno global que manifiesta un creciente deterioro de las instituciones democráticas, tanto en las relaciones internacionales como al interior de los países, las universidades se convierten en auténticos reservorios de las libertades de pensamiento, expresión

y deliberación, y en semilleros de la restauración democrática.

Por ello, la solidaridad entre universidades públicas autónomas no es sólo un gesto simbólico, sino una necesidad estratégica para preservar el carácter público, plural, crítico y democrático de nuestras instituciones.

La UNAM reconoce en la UASLP una aliada histórica en esta tarea. Compartimos principios fundamentales: la defensa de la libertad de cátedra, el impulso de la investigación científica y humanística, el apoyo a la difusión y divulgación de la cultura y la formación de profesionales competentes y socialmente responsables. En un sentido más amplio, el compromiso con la educación, la ciencia, la cultura y la vida democrática del país.

Compartimos, sobre todo, una convicción: la autonomía no nos separa de la sociedad; nos obliga a servirle mejor, con mayor rigor, con mayor transparencia y con una responsabilidad pública acorde con la confianza que la nación deposita en sus universidades, a escuchar sus demandas y a poner nuestras capacidades técnicas y académicas al servicio del bien común. *AM*



Ali Ananda Sandoval, *Zafiro y Zequiél* [detalle], 2025. Todas las imágenes son cortesía de la artista.

Miedo

ROSA BELTRÁN

I

Para quienes nacimos antes del nuevo milenio es evidente que, entre los cambios vividos, uno innegable es la escalada del miedo. El miedo es la carne de la que se alimentan los noticieros, las redes sociales y, cada vez más, la literatura. Pero el miedo es también la sustancia que, querámoslo o no, impregna el quehacer de nuestros días.

Las causas pueden ser múltiples: la situación global de guerra y amenaza económica, la retórica de los líderes totalitarios, las acciones de las mafias del crimen organizado que ganan territorios a la ciudadanía —los números de secuestrados,

desaparecidos y desaparecidas—, la justicia inexistente, la amenaza real de la precarización, los ataques y violencias virtuales, las invasiones de países poderosos, las dictaduras disfrazadas de democracia. En suma: tenemos miedo porque existe una sensación creciente de que hoy las vidas humanas son prescindibles.

Por distintas razones, vivimos en el corazón del miedo.

Aunque en nuestro país la percepción de fragilidad data de tiempo atrás, es indudable que esto se aceleró a partir de la pandemia que asoló al mundo en 2020. La crisis del COVID fue ya la antesala de un pánico real antes no vivido en todos los rincones del orbe: la cercanía de la muerte. No obstante, un día salimos de la pandemia creyendo iniciar una nueva etapa, la del aprendizaje recibido a partir del confinamiento: para sobrevivir nos necesitamos unos a otros. Los meses de tensa calma nos ayudaron a pensar la no violencia desde la relación con otros seres humanos y aun el vínculo con las especies animales y con la naturaleza. Los principios constructores de paz, la resistencia civil no violenta y el diálogo comunitario, pensamos, bastarían. Después de todo, gobiernos y ciudadanos dependemos de la colaboración. Pero el estallido de la guerra fue la primera imagen con la que nos topamos al abrir la escotilla. Ucrania invadida por Rusia y, acto seguido, los ataques de Hamás y el genocidio en Gaza.

No aprendimos nada. Ésa fue la lección de varias corrientes filosóficas y artísticas del siglo XX y será la de lo que va del XXI (el dadaísmo, el teatro del absurdo, el nihilismo, el existencialismo; la filosofía de Hannah Arendt, Peter Wessel, David Benatar, Thomas Ligotti y la literatura de Beckett, Cioran, Camus, Kertész, entre otros). El *sapiens sapiens* es la única especie a la que la memoria no le sirve para no repetir los errores —y para no potenciarlos gracias a la tecnología.

Nuestro país no está exento de ello. El México violento de la literatura del XIX y el XX renace con fuerza inaudita.

Para muestra, un botón: Imaginemos un viaje bucólico de la península de Baja California a la de Yucatán. Vayamos, parafraseando a Hernán Lara Zavala, de península a península. Por carretera, porque por mar sería imposible y por aire se gana en tiempo, pero se pierde en aventura. He aquí algunos *highlights* de lo que encontraremos según la información más reciente: En Baja California Norte, tráfico de drogas y disputas territoriales, sobre todo cerca de Tijuana y la frontera, pero no sólo eso. Homicidios, secuestros y extorsión, sobre todo si perteneces al negocio del transporte, el turismo o la pesca, pero aun si no estás en ellos. Las autoridades británicas y canadienses desaconsejan del todo que empieces por ahí tu recorrido. Baja California Sur tiene sus advertencias. Podríamos pensar entonces en Sonora, pero ahí también están los grupos del narco y en Chihuahua, mucho peor: es uno de los estados del norte más violentos por la presencia del cártel de Sinaloa. Durango, Sinaloa y Nayarit tienen presencia histórica de los cárteles, así que es mejor obviarlos. Zacatecas, Jalisco y Guanajuato son señalados en las redes como los estados más peligrosos del país por los altos índices de desapariciones y las disputas entre territorios. Nos recomiendan no desviarnos de las principales vialidades, pero es muy probable que aun en éstas haya grupos que te detengan por fuerza y te secuestren. Tal vez no, aclaran, tal vez sólo te extorsionen. Hidalgo, el Estado de México, la ciudad de México y Puebla no están libres del crimen, nos dicen, y hay probabilidades mayores de llegar a Veracruz, salvo si sufres robo de carga o de vehículo. Si eso te ocurre ya no llegarás a Tabasco, donde existe el peligro de caer en manos de la Barredora y el Cártel Jalisco Nueva Generación. Los bloqueos en carreteras son muy frecuentes, pero si el azar te favorece, podrás llegar a Campeche, que tiene menos incidencia delictiva y menos aún Yucatán, que al fin y al cabo es tu destino.

En México, desde 2006, la narrativa predominante ha tenido que ver con la violencia

explicada de forma simplista: el enfrentamiento entre grupos criminales para controlar el trasiego de la droga. En medio de esta narración, los grupos se multiplican, chocan con las fuerzas del Estado, con las que se confunden, y no hay rendición de cuentas ni articulación social posible. La respuesta oficial es siempre la misma: no habrá impunidad. El gobierno de EU insta al de México a terminar con los cárteles de la droga y el crimen organizado *ipso facto*, con la oferta de una ayuda revestida de la —a veces no tan sutil— amenaza de invasión. Mientras tanto, la lógica argumental de las series televisivas es la del gran capo rodeado de mujeres atómicas —que en México adquieren el nombre de “buchonas”, según una versión, éste deriva del *whiskey* Buchanan’s, supuesto favorito de estos grupos—, dándose la gran vida y enfrentándose, alguna vez, con fuerzas armadas que eventualmente terminan con el líder del cártel en el último episodio.

de las firmas de *fast food* que proliferan en el paisaje o [...] como cuerpos esclavizados”.¹

Esto abre una inquietante contradicción. Por un lado, es inevitable hablar de la atmósfera emocional que nos rodea y nos define y que, como seres de nuestro tiempo, querámoslo o no, nos implica. Por otro, el desgaste natural de cualquier narrativa y las formas conocidas de la ficción nos hacen correr el riesgo de volvernos insensibles ante una emoción y un modo de vida que no tendríamos que normalizar. Es imposible no vivir esta dicotomía (no sufrir el dolor de experimentar de nuevo lo que ocurre con cada informe y cada noticia, por un lado, y por otro, no caer necesariamente en un proceso de tolerancia o sedación que nos permite generar indiferencia ante el horror y seguir vivos, pero que corre el riesgo de hacernos ver como natural lo que no lo es). En resumen: no es posible vivir fuera del mundo de la hiperinformación, aun sabiendo que estas noticias nos vuelven

Durante los días de mi estancia en Chicago, me di cuenta de que mucha gente tenía una *app* en su celular en la que podía estar informada sobre los lugares y las personas levantadas por ICE.

Muy distintos a las series sobre narcotráfico y migración, que tratan el tema de forma superficial e indolora y que basan su estructura episódica en la novela de aventuras, son los documentales, las crónicas y ciertas obras literarias que, en palabras de Rossana Reguillo, tratan de esta “sociedad bulímica que engulle a sus jóvenes y luego los vomita: en narcofosas, en forma de cuerpos ejecutados y torturados, en forma de cuerpos que ingresan a las maquilas, como dispositivos al servicio de la máquina, como migrantes, como sicarios, ‘halcones’, ‘hormigas’, ‘mulas’ a la orden del crimen organizado, como soldados sacrificables en las escalas más bajas de los rangos militares, como botargas acaloradas

adictos al consumo compulsivo y que nos exponen a vivir como real el mundo manipulado de las *fake news*. Pero tampoco nos podemos aislar. Porque quedar fuera de esta avalancha informativa es peor aún que sufrir sus embates.

II

El 22 de octubre de 2025, visité el National Museum of Mexican Art en Chicago con la intención de concretar algunos intercambios

¹ Rossana Reguillo, “Vidas en urgencia: cuerpos, territorios y violencias”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 888, p. 94.



Nacha Cenicerós, 2025.

con la UNAM. Lo primero que llamó mi atención fue la capacidad del museo de interperlar al público que asistía. Los jóvenes estaban elaborando unas “calaveritas” para los altares de muertos; los niños asistían con sus papás; había turistas y algunos estadounidenses locales. El museo se encuentra en el barrio de Pilsen, en Harrison Park, un enclave de la comunidad hispana. Ha sido un lugar de reunión desde que abrió sus puertas en 1987. Comenzó siendo apenas una habitación y hoy tiene varias salas y un repositorio que cuen-

ta con más de once mil piezas emblemáticas de arte mexicano, desde el periodo prehispánico hasta nuestros días. Varias de sus exposiciones han itinerado por Estados Unidos y México, así que es un ejemplo de lo que ocurre en los dos lados de la frontera, como reza un libro-catálogo publicado en *El arte del otro México*. Recuerdo haber pensado: un museo tiene que ser esto, un lugar que establezca un diálogo constante con su comunidad. Lo segundo que llamó mi atención fue que el curador del museo y director de artes visuales, Cesáreo Moreno, en un mensaje de bienvenida dijo que varios de los letrados a la entrada con la leyenda “*Private property*” habían sido puestos *ex profeso* para evitar que la policía “secuestrara” (ése fue el verbo que usó) a los mexicanos, a quienes ICE estaba “levantando” todos los días. Si tenían algún aviso de que esto fuera a ocurrir, nos dijo, ellos usarían el museo como un refugio.

Dos días después, la conferencia magistral en la Northeastern University, donde fui invitada a hablar de mi novela *Radicales libres*, inició con un mensaje del profesor Brandon Bisbey, quien me presentaba. Dijo que esa mañana habían secuestrado —usó también ese verbo— a tres personas en los alrededores de la universidad. Durante los días de mi estancia en Chicago, me di cuenta de que mucha gente tenía una *app* en su celular en la que podía estar informada sobre los lugares y las personas levantadas por ICE. Nunca en mi vida he estado tan convencida del papel fundamental que juegan la cultura y la educación en los procesos de sobrevivencia y en la construcción de la conciencia crítica de nuestro tiempo. Nunca tampoco sentí el terror de tanta gente amenazada y expuesta a esta cacería, indiscriminada y feroz, injusta y racista.

Las decisiones recientes del gobierno de EU sobre geopolítica marcan una nueva dirección, pero sobre todo nuevas formas de ejercer el poder, donde las instituciones y los acuerdos colegiados que impedían la actuación unilateral de países contra la soberanía de otros se han visto vulnerados. Un nuevo

En resumen: no es posible vivir fuera del mundo de la hiperinformación, aun sabiendo que estas noticias nos vuelven adictos al consumo compulsivo y que nos exponen a vivir como real el mundo manipulado de las *fake news*. Pero tampoco nos podemos aislar.

motivo de incertidumbre se ciñe sobre el ciudadano común, que percibe un reacomodo en las piezas de un juego que ha empezado a ser desconocido.

III

Uno de los mayores miedos del individuo contemporáneo es el de ser dejado fuera. El FOMO (*Fear of Missing Out*) es la forma más terrible del destierro, sobre todo para los jóvenes, cuya vida transcurre en buena medida del otro lado de una pantalla, a través de las redes sociales.

El destierro, con todas sus agravantes de imposibilidad, falta de pertenencia y recursos, órdenes explícitas de aislamiento y cancelación, es un dolor antiguo escrito en las fábulas infantiles que van desde la maldición del padre hasta los cuentos medievales sobre el designio de un monarca.

Así es como empieza la historia del *Can-tar de mío Cid*:

De los sos ojos tan fuertemiente
 llorando,
 tornava la cabeça, e estávalos catando
 [...]

 Sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes
 cuidados,
 fabló mio Cid bien e tan mesurado:
 —¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en
 alto!
 ¡Esto me an buelto mios enemigos
 malos!—

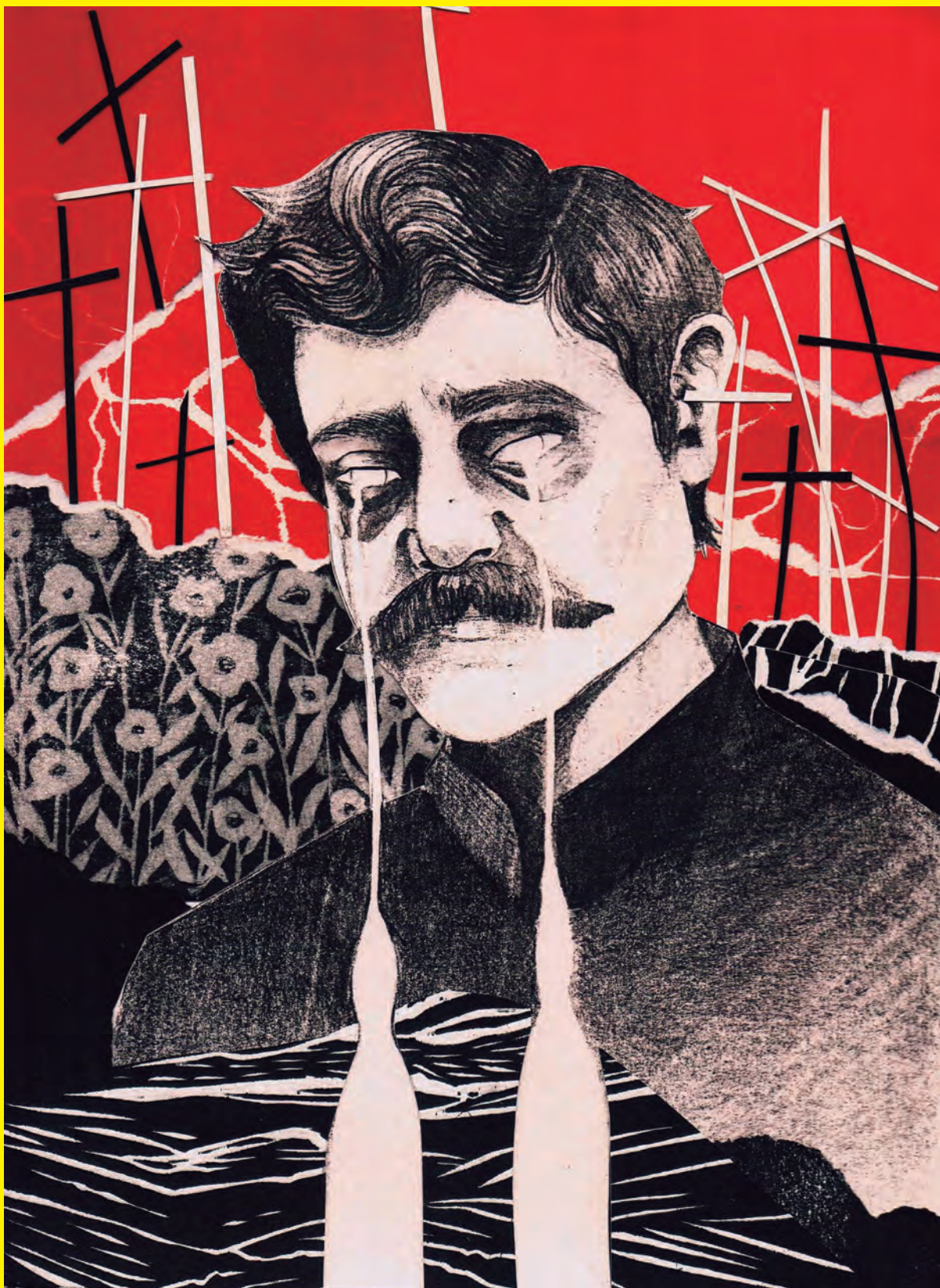
No sólo es un dolor terrible el que experimenta el Cid por el destierro —un dolor descrito como el de la uña al separarse de la

carne—, sino que al abandono del territorio, la mujer y las hijas, se suma el de ser repudiado por su señor y por su tribu. Fuera su participación en la vida pública de su tierra, fuera el reconocimiento de los otros (que hoy se busca desesperadamente a través de *likes*), fuera el favor del rey.

En la era actual, las redes sociales potencian la certidumbre de que la vida nunca es tan atractiva y excitante como la de los otros que aparecen en Instagram y Facebook o en los grupos de WhatsApp, donde el lenguaje es triunfal siempre. Viajes, comidas en restaurantes de lujo, retos físicos en sitios inaccesibles, todo abona a una vida que en nada se parece a la propia. Y si la imaginación fuera poca, la tecnología permite, a través de filtros, que quien postee una imagen aparezca idéntico a cualquiera menos a sí mismo.

Pero el cambio de identidad no se limita a la transformación física: en las redes fue famoso el caso de Marilyn Cote, una mujer que se hacía pasar por neuropsiquiatra y ostentaba títulos de universidades reales e inexistentes; hablando lenguas ininteligibles, pero varias, y recetando medicamentos psiquiátricos a diestra y siniestra, diagnosticaba a sus pacientes con problemas severos de salud mental —debiendo ser ella quizá la primera paciente—. Lo que llama la atención, en este caso, es la credulidad inaudita de sus múltiples pacientes. Y una posible causa del triunfo de Marilyn, conocida como “la falsa psiquiatra de Puebla” y aprehendida en noviembre de 2024, es el miedo y sus variantes —ansiedad, paranoia, pensamientos suicidas, la pandemia de nuestro tiempo—, por lo que todos o casi todos los que la consultaban aceptaron diagnósticos como la esquizofrenia y

Las cinco de la tarde, 2025.





El corazón del coronel Bufanda, 2025.

la bipolaridad o admitieron desde la primera consulta estar deprimidos, cuando menos.

El 22 de septiembre por la tarde, Jesús Israel Hernández, estudiante del CCH sur de la UNAM, fue asesinado por Lex Ashton, alumno del mismo plantel quien no conocía a su víctima. En el momento del asesinato Lex Ashton portaba una máscara con el rostro de una calavera, una sudadera que decía “*blood-bath*” (baño de sangre) y una guadaña. Jesús Israel Hernández, de dieciséis años, estaba con su novia. Este dato, que parece irrelevante, fue sin embargo el detonador del crimen. Además de constituir un acto sin precedente en nuestra universidad, lo más inquietante fue la causa que se desprende de este tipo de violencia, un remanente que dejó la pandemia y que se refuerza con la participación creciente de jó-

venes en una vida donde lo significativo ocurre casi exclusivamente a través de pantallas, en las redes. Lex Ashton, según se supo más tarde, pertenecía al grupo de los autodenominados *incels*, jóvenes “involuntariamente célibes” que se unen por redes a quienes no tienen relaciones afectivas ni sexuales por sentirse rechazados y, aunque desearían tener trato con mujeres, expresan una clara misoginia. La espléndida crónica de Raúl Trejo Delarbre, publicada en *Nexos* el 30 de septiembre de 2025, se remonta al momento en que nace el término *incel* en un foro digital (“*Involuntary Celibacy Project*” en 1997), a partir del cual surge la violencia de aquéllos a quienes sus frustraciones llevan a herir a otros, matarlos y, en algunos casos, a suicidarse. En el origen, dice Trejo, se trató de fo-

ros casi exclusivamente de hombres y el más concurrido en Reddit fue cancelado por alentar la violencia contra las mujeres.

Que los modos de vida producidos en las grandes urbes hayan llevado a este grado de aislamiento y desconexión y que esto genere resentimientos que se convierten en una causa-para-la-muerte es uno de los tantos ejemplos de violencia inéditos que hoy están en el centro de las patologías que nos representan.

Ser perseguidos sin conocer a nuestro perseguidor, ser víctimas de no saber quién

o por qué, estar expuestos a un mundo cuyas reglas se desconocen. Obligarse a vivir en la dicotomía, obligarse a no aceptar la autocensura en tiempos de censura. Estar aislados o estar presentes, recibir una dosis cotidiana e inacabable de mensajes amenazantes y terroríficos y saber que el futuro se ha vuelto un rompecabezas irresoluble.

Cómo encontrar el salvavidas que nos rescate de este tiempo. Pero también: cómo ser capaces de escribir el miedo de manera frontal, brutal, sin que se vuelva un analgésico. JM



Zafiro y Zequiél, 2025.



Vlady, dibujos del cuaderno 5 de Marsella, 1940. Todas las imágenes forman parte de la colección INBAL en comodato en el Centro Vlady de la UACM y son cortesía del comodatario.

Los ilustres pasajeros del *Capitaine Paul-Lemerle*

FABIENNE BRADU

Es pasmoso el poder de la literatura, que es capaz de hacer cruzar un océano a doscientas cincuenta personas de veinte nacionalidades y múltiples profesiones con unas cuantas palabras. Bastaría escribir: salieron de Marsella el 25 de marzo de 1941 a bordo del *Capitaine Paul-Lemerle* y alcanzaron la Martinica casi un mes después, la noche del 20 de abril, para que el viaje quedara consumado. Estas fechas son los asideros que confortan a los biógrafos cuando compendian esta travesía en páginas salpicadas de falsedades e imprecisiones; periplo del que, además, prácticamente no hay imágenes. Ante la falta de ayuda visual, ¿cómo puede reconstruirse un viaje que fue una

engorrosa odisea y que salvó la vida de varios intelectuales de primer orden, así como a cientos de perseguidos por el nazismo, el franquismo y el gobierno colaboracionista de Vichy? Sin imágenes, sólo quedan las palabras para revivirla.

Un novelista francés, Adrien Bosc, se atrevió a armar las piezas dispersas del rompecabezas investigando y usando su empecinada y audaz imaginación. El resultado fue un libro titulado *Capitaine* (Editorial Stock, 2018); sin duda, el documento más completo y confiable al que recurriré para sintetizar tantas peripecias. Consciente de los límites del lenguaje, Adrien Bosc introduce sus pesquisas con una cita de Leibniz: “No podemos conocer el sabor de la piña mediante el relato de los viajeros”. Así, prevenidos por el filósofo, intentemos darle siquiera una probadita.

Antes que nada, habría que mencionar a los intelectuales que escaparon en este último barco que cruzó el Atlántico hacia América durante la Segunda Guerra Mundial: André Breton con su esposa Jacqueline Lamba y su pequeña hija Aube; Víctor Serge y su hijo veinteañero Vlady; el joven antropólogo Claude Lévi-Strauss; el pintor cubano Wifredo Lam y su segunda esposa Helena Holzer; la novelista alemana Anna Seghers y sus hijos Pierre y Ruth; la fotógrafa alemana Germaine Krull y el guionista francés Jacques Rémy, entre otros igualmente relevantes.

Llegaron todos al puerto de Marsella, la punta del embudo de la Francia ocupada, desde distintos lugares del país y de Europa con la esperanza de salvar su pellejo y, a veces, con pocas pertenencias. A Anna Seghers, por ejemplo, le obsesionaba saber qué era lo que las personas se llevaban al partir, cuando quedaba tan poco tiempo para que irrumpiera la Gestapo. “Se imaginaba que el inventario de los doscientos cincuenta objetos de los doscientos cincuenta pasajeros sería un crisol de cuentos por escribir.”¹ Asimismo, se pregun-

taba qué historia tendría cada pasajero y le aseguraba a sus hijos que, a pesar de que todos estaban viviendo los mismos acontecimientos, esto es, que la trama era común, el resto, los detalles, cambiaba radicalmente de una persona a otra. “Nuestro periplo, hijos míos, se parece al regreso de Ulises desde Troya, la *Odisea* que les leía el año pasado: obstáculos imprevistos y nuevas pruebas surgen en cada etapa de nuestro éxodo.”²

EN LA VILLA AIR-BEL

Víctor Serge y André Breton se alojaron con sus familias en la casa alquilada por Varian Fry, la cabeza del Emergency Rescue Committee, en la villa Air-Bel; allí había otros huéspedes empantanados en el mismo compás de espera de las visas. Víctor Serge rebautizó la Villa como “Espervisa”, pues era la solicitud más ardua y socorrida a fines de 1940. Todos los testimonios coinciden en lo difícil que era conseguir no sólo las visas para los países de destino, sino también aquellas para los lugares donde se hacían escalas; pero sobre todo, era complicado obtener las visas de salida de Francia porque las autoridades colaboracionistas las negaban y hasta solían denunciar a los refugiados ante la Gestapo. “El infierno tenía un nombre: la administración de los trámites.”³ A menudo, el dinero era la varita mágica que despabilaba las visas aletargadas sobre los escritorios de la policía y de los consulados.

Víctor Serge y André Breton se conocieron en octubre de 1936, cuando participaron en la creación de un comité para informar sobre los procesos de Moscú y defender la libertad de opinión en la revolución, anticipándose a la mayoría de los comunistas. Los unían la admiración por León Trotski y la aflicción por su reciente asesinato en México, en agosto de 1940, aunque también los separaban varias cuestiones: Víctor Serge era un

1 Adrien Bosc, *Capitaine*, Stock, París, 2018, p. 167.
Todas las traducciones son de la autora.

2 *Ibid.*, p. 332.

3 *Ibid.*, p. 32.



militante forjado en la acción, “un exiliado político de nacimiento”, mientras que André Breton era un artista adepto a las reuniones cotidianas en los cafés parisinos que apostaba por una vanguardia que cambiaría el arte.

La estancia en la Villa Air-Bel fue, en sus inicios, más placentera de lo imaginable, gracias a las visitas de Max Ernst y Peggy Guggenheim, Benjamin Péret y Remedios Varo, de los pintores Jacques Hérold, André Masson, Víctor Brauner y Óscar Domínguez, y otros más. En los días de calma chicha, el improvisado falansterio inventó un tarot (el *Jeu de Marseille*), hizo cadáveres exquisitos, armó exposiciones de cuadros en los árboles del jardín, improvisó banquetes domingueros con los alimentos que se podían conseguir y un día visitó la colección de pájaros disecados del Dr. Thumin, el propietario de la villa. Eran más de trescientas especies que, presas detrás de unas vitrinas de cristal como los convidados en la angustiante espera de las visas, parecían estar a punto de emprender el vuelo. La visita culminó con una declaración surrealista del Dr. Thumin en la que precisó que se había comido cada una de las aves antes de atajarlas para la eternidad. Lo único que alcanzó a articular André Breton a modo de comentario o de escalofrío fue: “¡Pasmoso!”

No mucho tiempo después, la visita del mariscal Pétain al puerto, a principios de diciembre 1940, produjo otro tipo de convulsión. Previendo eventuales protestas contra

el signatario del armisticio de junio 1940, la “escoria” del puerto fue arrestada y encerrada “en las calas de cuatro barcos, en cuatro carteles y tres cines, además de las cárceles y otros centros de detención. A último momento, la policía comenzó a encerrar a la gente en los cafés y los restaurantes hasta el final del desfile. En total, hubo unos veinte mil arrestos”.⁴ Los habitantes de Air-Bel fueron encerrados, junto con otros seiscientos potenciales malandrines, durante cuatro días, en las calas del barco *Sinaia*, el buque que había traído a México unos mil seiscientos refugiados españoles en junio de 1939. Esto no era sino un preámbulo de la estadía de los habitantes de la villa en las calas del barco que los llevaría a la Martinica.

LA PARTIDA

Por fin llegó el día de zarpar en el *Capitaine Paul-Lemerle*, que no tardaría, por inspiración ubuesca, en ser rebautizado *Capitán Pobre-Mierda*. Fuera de las cuatro cabinas reservadas a la tripulación, los doscientos cincuenta pasajeros descubrieron con estupor que habían de repartirse en unas literas improvisadas y provistas de colchones de paja apisonada en las dos calas sin ventanas. Allí durmieron todos, salvo Claude Lévi-Strauss, que compartió una cabina con miembros del equipaje, a quienes conocía desde su primera expedición a Brasil, en 1935. Muchos relatos falsean la repartición de estos espacios, asegurando con mala leche que el único que tenía una cabina era André Breton. En el barco no existían ni primera ni segunda clase, era como si la guerra hubiera igualado a la humanidad por lo bajo.

En el puente superior, allí donde antes señoreaban los cañones y la ametralladora Saint-Étienne, se construyeron tres barracas con madera medio podrida y con un techo de lona para resguardarse del sol y de la lluvia.

4 Varian Fry, *Livrer sur demande*, J'ai lu, París, 2023, p. 233.

El día anterior, el comandante Sagols apuntó en su bitácora que “un escritor pedante” se había quejado, en nombre de los pasajeros, de la mala comida que se servía a bordo.

Eran los baños, si cabe el término para designar las tres casetas destinadas a los doscientos cincuenta pasajeros. “En la primera, había una ducha de agua de mar —recuerda la fotografía Germaine Krull—; las dos otras eran retretes para hombres y mujeres, acomodados para cuatro personas a la vez.”⁵

El primer día los pasajeros se dedicaron a negociar: intercambiaban una taza, una co-bija, una palangana para lavarse, una toalla para secarse o, de plano, cuando había dinero, un arreglo con un marinero para poder

asearse en su cabina. La igualdad a costa de la precariedad, pronto se transformó en un capitalismo salvaje. Todo se compraba (y se vendía); la comida, horrenda y escasa, por ejemplo, se subsanaba con el tráfico de alimentos que los marineros ofrecieron al tercer día de navegación. Germaine Krull advierte: “Los oficiales a bordo ostentaban una ejemplar carencia de cortesía y nos consideraban como la escoria de la humanidad. El comandante, Ferdinand Sagols, odiaba a los ingleses, admiraba a los alemanes y confiaba en que pronto Francia impondría la paz”.

La igualdad aparente se disolvió pronto, el barco se dividió según la riqueza y la po-

5 Germaine Krull, “Camps de concentration a la Martinique”, citada por Adrien Bosc, *op. cit.*



La fortuita hermandad que se forjó en el *Capitaine Paul-Lemerle* explotó como una granada, dispersando sus esquirlas a miles de kilómetros de distancia.

breza, las nacionalidades, los intereses intelectuales o políticos y los sexos —como en el caso de las españolas que formaron un grupo compacto y aislado, puesto que, en el último momento, los varones no pudieron subir al barco a causa de un decreto que les impedía emigrar—. Las distintas áreas del barco se bautizaron con nombres de barrios parisinos: en la sección de los Champs-Élysées, se hablaba de negocios y de contratos, se jugaba al bridge o a la ruleta, instalada por un checo para entretener (o defraudar) a los ricos; era “el pequeño reino de una primera clase con pelo sucio y perfumada con olor a orina”. Luego, las secciones de Belleville, la Villette y la plaza Rosa-Luxemburgo correspondían a los sempiternos pobres, y, finalmente, Montparnasse estaba en el puente más elevado, en el centro tenía una mesa en la que se instalaban los intelectuales que organizaban conferencias, clases y debates.

El bien máspreciado en el *Capitaine Paul-Lemerle* era la tumbona de lona que ofrecía, incluso al aire libre, cierta intimidad —un remedo de cuarto propio—, que la promiscuidad de los dormitorios abolía. En Orán, la primera escala, André Breton incluyó en su lista de compras una tumbona para Víctor Serge, porque sólo los franceses estaban autorizados a bajarse del barco mientras las demás nacionalidades quedaban prisioneras a bordo; Serge consignó en su diario “la sensación de cautiverio en este campo de concentración flotante, con sus calasapestosas”. En esos días, Albert Camus escribía *La Peste* y es posible que hubiera contemplado el *Capitaine Paul-Lemerle* desde la ventana de su departamento. Penosamente, André Breton casi no consiguió nada de lo que había anotado.

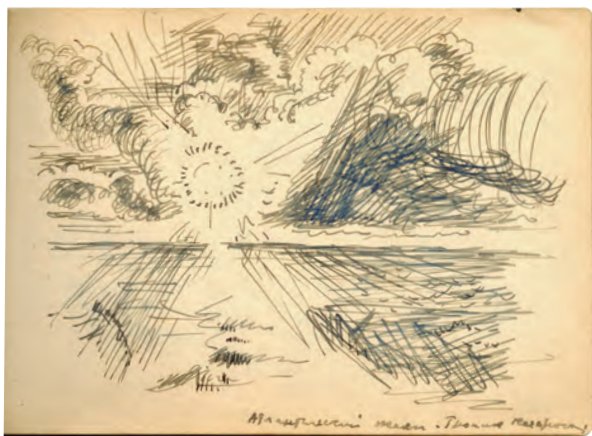
Dos días pasaron antes de que el cargo pudiera levar anclas y llegar a Casablanca. Corría el rumor de que transportaba minas mag-

néticas o lingotes de oro del Banco de Francia que se debían desembarcar antes de llegar a Gibraltar, a cuya costa arribó el 3 de abril. El día anterior, el comandante Sagols apuntó en su bitácora que “un escritor pedante” se había quejado, en nombre de los pasajeros, de la mala comida que se servía a bordo. Tal vez gracias a la queja de André Breton, se subieron dos reses, una vaca y tres ovejas. El sacrificio de los animales ocurría a un costado de las barracas de aseo.

En Casablanca sucedió un divertido encuentro entre André Breton y Claude Lévi-Strauss, que oyó el nombre del surrealista en la fila de registro de los pasajeros autori-



Vlady, cubierta y dibujos del cuaderno 4 de la travesía de Marsella a Martinica, 1941.



zados a bajarse del barco. El tímido y joven antropólogo se presentó y le contó que él iría a Nueva York, donde daría clases, pero nada dijo del manuscrito de veintisiete páginas que llevaba en su maleta, el inicio de *Tristes Tropiques*. Pasadas las costas saharianas, Lévi-Strauss le propuso a Breton entablar una correspondencia sobre la belleza estética y otros fenómenos literarios. Encantado con los relatos de Lévi-Strauss sobre los indios brasileños, le contestó por escrito todos sus cuestionamientos.

EN ALTA MAR

Varios aprovechaban el tiempo del viaje para escribir o leer —André Breton, por ejemplo, no soltaba *Les lois du hasard ou les rythmes de la fatalité périodique* [Las leyes del azar o los ritmos de la fatalidad periódica] de Henri-Bernard Marigny de Grilleau— y otros más, como Vlady, remediaban el aburrimiento con el dibujo. Sus intentos de bosquejar los cambios del mar a lo largo del día coincidían con las tentativas de Lévi-Strauss de escribirlos en *Tristes Tropiques*: “Así cuando el sol desciende a la superficie pulida de un agua en calma, igual que el óbolo de un celeste avaro, [...] el hombre encuentra, en una breve fantasmagoría, la revelación de las fuerzas opacas, de los vapores y fulguraciones cuyos oscuros conflictos percibiera en el fondo de sí

mismo y a lo largo del día”.⁶ Anna Seghers, por su parte, comenzó la redacción de su novela *Tránsito* y Wifredo Lam esculpía con un cuchillito un pedazo de madera que poco a poco iba convirtiéndose en una gárgola.

El cruce del Trópico, el 13 de abril, dio pie a una fiesta ritual en honor a Neptuno, en la cual todos, incluyendo a Sagols, eran arrojados, vestidos o en calzones, a un tanque de agua a modo de bautizo. Al final del día, se oyeron casi todas las lenguas en las parodias, los poemas y los cantos que se sucedieron.

La noche del 20 de abril se anunció que pronto aparecerían las costas de la Martinica, el destino final del *Capitaine Paul-Lemerle*; Lévi-Strauss esperaba insomne en el puente. En lugar del esperado “¡tierra!”, otro grito subía de los pechos reclinados sobre la borda y con los ojos oteando la línea en penumbras de América: “¡Un baño!, ¡por fin un baño!, ¡mañana un baño!”.

LA MARTINICA

El comandante Sagols atinó en su descripción cuando dijo: “Martinica: la perla de las Antillas y el deshonor de Francia”. Los pasajeros estaban dispuestos a olvidar las incomodidades y los peligros del viaje, pero nadie esperaba encontrar peores condiciones de vida que las que aguantaron a bordo. Pasaron cinco horas antes de poder desembarcar y las autoridades coloniales resultaron más represivas y gritonas que los petainistas de Vichy. Todos fueron recluidos en un antiguo leprosario, el lazareto de Punta-Roja, donde debían esperar los siguientes barcos hacia Nueva York, México o América del Sur. El lugar había sido transformado en fuerte y en campo de concentración. “Cuatro o cinco barracas rodeadas de muros vigilados por centinelas negros, cuenta la fotografía alemana. Con unos fósforos, logramos localizar nuestras maletas y

6 Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Noelia Bastard (trad.), Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970, p. 51.

llevarlas hacia un lugar que supusimos ser la plaza principal.”⁷ No había camas en las barracas del leprosario, ni duchas, ni agua para lavarse, la comida era aún peor que en el barco y la distribución de agua potable no alcanzaba ni para la mitad de los reclusos. Los más audaces se tiraban al mar para refrescarse desafiando a los tiburones y las madréporas.

En medio de los insultos y empujones, escucharon el reglamento: los horarios de las comidas; el llamamiento de la mañana y de la noche; la inspección de las maletas; la prohibición de tener cámaras fotográficas, revistas y otros impresos franceses, así como de mandar correspondencia; además, debían dar un pago por los gastos de manutención. Después de tres días, salvo André Breton, todos fueron autorizados a ir a Fort-de-France.

Sólo Lévi-Strauss obtuvo el permiso para alojarse en un hotel en esa ciudad, pese a que el teniente local que lo recibió le había despedido: “No, usted no es francés, usted es judío y los judíos que se dicen franceses son, para nosotros, peores que los judíos extranjeros”.⁸ En otra ocasión, cuando fue sometido a la pregunta de si era judío, Víctor Serge contestó: “No tengo este honor”.

Finalmente, al cabo de cinco días, autorizaron a Breton a visitar Fort-de-France para solicitar una visa de tránsito en el consulado dominicano. En esta ciudad tuvo lugar su conocido encuentro con Aimé Césaire. (*Césaire le lézard vert.*) Porque buscaba una cinta azul para el pelo de Aube, Breton entró en una mercería; entre los artículos que se amontonaban en el mostrador, estaba la revista *Tropiques*, capitaneada por Aimé Césaire y René Ménil. Inmediatamente reconoció el tono que animaba las denuncias del sistema colonial y la explotación de los negros por unos cuantos blancos poseedores de las riquezas de la isla.

Ya lo había deslumbrado la lengua de Aimé Césaire en el *Cuaderno de un retorno a*

la tierra natal, publicado muy confidencialmente en París, en 1939. Este poema, escribió Breton, era “el más grande monumento lírico de este tiempo”; y luego: “La palabra de Aimé Césaire [es] bella como el oxígeno naciente”.⁹

El surrealista también recuerda en *Martinique, charmeuse de serpents* una excursión hecha con Aimé Césaire: “Siempre volveré a vernos en lo muy alto, asomados hasta perdernos en el abismo de Absalón como sobre la materialización misma del crisol donde se elaboran las imágenes poéticas cuando poseen la fuerza de sacudir los mundos, sin otro hito en los remolinos de una vegetación vehemente que la gran flor enigmática del *bali-sier* que forma un triple corazón en la punta de una lanza”.¹⁰

En el inicio de este ensayo hablaba del pasmoso poder de la literatura. La poesía de Aimé Césaire fue capaz de borrar, en una de esas noches en la terraza de su casa, iluminada por la llama de Suzanne Césaire, toda la negrura de la guerra y de las humillaciones padecidas, y sustituirla por la fuerza de rebeldía de la negritud. Aimé Césaire, más que ningún otro, encarna en su poesía la alianza de la subversión y de la belleza.

REPÚBLICA DOMINICANA

Al llegar a Ciudad Trujillo, el 18 de mayo, a bordo del *Presidente Trujillo*, André Breton anotó un sueño: “De un modo ambicioso que no suele ser mi costumbre, soñé [...], en la angustia de una gran exaltación, que yo era Zapata y me preparaba a recibir con mi ejército a Toussaint Louverture”.¹¹ ¿Habría sido una ambición alentada por la poesía de Aimé Césaire?

Durante este nuevo compás de espera, Vladý se iba de paseo con su cuaderno de dibujo. Además, se encargaba de las compras y no dejaba de pasar por el correo por si una

7 G. Krull, *op. cit.*

8 André Breton, *Martinique Charmeuse de serpents*, Jean-Jacques Pauvert, París, 1972, p. 60.

9 *Ibid.*, p. 111.

10 *Ibid.*, pp. 99-100.

11 A. Bosc, *op. cit.*, 2018, p. 309.

carta de Laurette Séjourné hubiese llegado para su padre, a quien además retrató permanentemente ocupado en la escritura del panfleto *Hitler contra Stalin* y de la novela *El caso Tuláyev*.

Víctor Serge y Vlady se quedaron en casa de unos españoles, pues era mucho más económica que el *Gran hotel*. Habían logrado renovar sus visas mexicanas, pero la imprescindible escala en Cuba suponía un pago de mil dólares. Llegaron a La Habana cuando comenzó el sitio de Leningrado.

Por su parte, el 17 de junio de 1941, la familia Breton desembarcó en Nueva York donde los esperaban Yves Tanguy y Kay Sage. “Depositán sus maletas en el departamento de la West 11th Street y quedan en encontrarse a la 18.00 en el Brevoort, la única terraza de estilo francés en Nueva York, y beben pastís hasta la medianoche.”

Víctor Serge y Vlady llegaron en avión a la Ciudad de México desde Cuba el 4 de sep-

tiembre de 1941. En la pista del aeródromo los esperaba Julián Gorkin. Los destinos de sus compañeros de viaje fueron diversos: Wilfredo Lam se quedó en Cuba por falta de una visa para seguir hasta Nueva York, a donde sí desembarcó Claude Lévi-Strauss; Anna Seghers llegó a Veracruz; Germaine Krull siguió hasta Brasil y Jacques Rémy a Buenos Aires. La fortuita hermandad que se forjó en el *Capitaine Paul-Lemerle* explotó como una granada, dispersando sus esquirlas a miles de kilómetros de distancia. Algunos nunca volvieron a coincidir, otros se reencontraban con la alegría que da el haber sorteado juntos los episodios más sombríos y milagrosos de una vida. Víctor Serge anheló lo que casi nadie cumplió: “hay que dar un testimonio de esos tiempos; el testigo pasa, pero sucede que el testimonio queda y la vida continúa”.¹² JM

12 Víctor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire (1905-1945)*, Lux Éditeur, Montreal, 2017, p. 508.



JORGE EDUARDO SERRANO

Good Boy, Bad Time

Jorge Eduardo Serrano fue el ganador de la categoría de nivel medio superior de la tercera edición del concurso “Mejor haz un fanzine” que organiza la Fanzinoteca del Museo Universitario del Chopo. En *Good Boy, Bad Time* cuenta la historia de la industria musical; remonta a las épocas de los vinilos, los casetes y los CD hasta llegar a la era digital del *streaming*. Sensible al poder de la música para generar vínculos, Serrano se acerca a diversos oyentes y les pregunta su relación con ella; escapar, expresarse y conectar son algunas de las respuestas. Puedes consultar el fanzine completo en nuestra página web.

CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE



CRÍTICA

PP. 146-148 EVA CASTAÑEDA

PP. 149-152 JOHANN RODRIGO ROMERO AYALA

PP. 153-155 SANTINO CORTÉS

Henri Brispot, cartel del cinematógrafo Lumière, 1896. Bibliothèque Nationale de France ©.

(144–155)

Reescribir un país herido

EVA CASTAÑEDA



Gaëlle Le Calvez,
Escrituras sin rostro,
University of North
Carolina, Department of
Romance Studies, Carolina
del Norte, 2025.

Los siglos XX y XXI en México están atravesados por al menos dos movimientos sociales que han definido el devenir político de este país. En *Escrituras sin rostro* Gaëlle Le Calvez señala que estos momentos representativos son, por una parte, el zapatismo a finales del siglo XX y, por otra, el movimiento feminista iniciado en el siglo XX y cristalizado en el XXI; cada uno con demandas específicas, pero no exclusivas, pues el común denominador de ambos es el cuestionamiento al neoliberalismo como un modelo que ha agudizado las diferencias, tanto económicas como sociales. Los acercamientos críticos al tema se han realizado desde distintas disciplinas y, si bien éstos resultan vastos, no existe hasta hoy una reflexión que, de manera concluyente, haga una valoración sobre cada uno de ellos. Las razones son diversas y quizá la más evidente es que no contamos con la suficiente distancia crítica que nos permita hacer un balance histórico total. No obstante lo anterior, sí es posible conformar acercamientos panorámicos desde esa diversidad disciplinar; así pues, la escritora y académica presenta un libro en el que reflexiona sobre los dos momentos antes mencionados. El gran acierto de *Escrituras sin rostro* es que trasciende por mucho el mero recuento historiográfico y nos ofrece una perspectiva novedosa y lúcida sobre estos mo-

vimientos sociales tan relevantes en la vida política del país. Mencionaré aquí sólo algunos aspectos que llamaron mi atención y que, considero, pueden abrir la conversación sobre temas sustanciales para los tiempos que corren.

En principio, destaco la manera en la que la reflexión de Le Calvez transita entre lo político y lo literario, pues examina de modo cuidadoso las intersecciones entre ambos territorios. En ese sentido, uno de los aportes más significativos del libro es la forma tan creativa y acertada en la que interpreta algunos de los comunicados zapatistas: analiza de manera textual las seis *Declaraciones de la Selva Lacandona* escritas entre 1994 y 2005, además de algunas obras literarias marcadas por el pensamiento del subcomandante Marcos. A lo anterior se suma la revisión de textos y manifiestos feministas inspirados por el zapatismo y por la obra de Cristina Rivera Garza, específicamente los relacionados con la novela *La muerte me da* (Tusquets, 2007). A este respecto, Le Calvez señala:

Me interesa revelar las contradicciones discursivas entre estos movimientos sociales y la permeabilidad entre protesta y escritura, la tensión no resuelta entre “el rostro” y “el no rostro”. Obras que a partir de la ausencia (de rostro, de representación, de historia, de género) evidencian los efectos de las políticas neoliberales y reflexionan sobre la autoridad de las autoridades.¹

Cabe destacar que *Escrituras sin rostro* se suma a la nómina de textos que se ocupan del tema de la violencia en México desde lo literario y académico; si bien es cierto que en los últimos años la publicación de estos materiales ha aumentado, también es verdad que la mayoría de ellos se centra en la llamada “guerra contra el narcotráfico”, cuya temporalidad abarca del sexenio de Felipe Cal-

1 G. Le Calvez, *Escrituras sin rostro*, p. 19.

derón (2006-2012) hasta nuestros días, pues las consecuencias de dicho enfrentamiento, por desgracia, continúan vigentes. Destacan, en la lista extensa de libros ensayísticos y académicos: *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* (Malpaso, 2014) de Oswaldo Zavala, *Dolerse. Textos desde un país herido* (Sur +, 2015) de Cristina Rivera Garza, *Capitalismo Gore* (Planeta, 2016) de Sayak Valencia, *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop* (El Colegio de Chihuahua, 2021) de Danilo Santos López, Ainhoa Vásquez e Ingrid Urgelles y *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020) de María Ema Llorente. Esta producción es sin duda valiosa en la medida en que visibiliza, analiza y cuestiona un fenómeno social que no podemos obviar ya que está presente en nuestra cotidianidad: aumento de la violencia en todas sus formas, desaparición forzada, trata de personas, extorsión, menor crecimiento económico, sin contar el impacto psicológico que experimenta la población civil. Por lo que hace a la literatura, encontramos ejemplos que abarcan todos los géneros: *Perra brava* (Planeta, 2010) de Orfa Alarcón, *Antígona González* (Sur+, 2012) de Sara Uribe, *Manca* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013) de Juana Adcock, *Sicarii* (Gobierno Municipal de Saltillo, 2014) de Esther M. García e *Indio borrado* (Tusquets, 2014) de Luis Felipe Lomelí, entre otros. Dichas escrituras develan las distintas formas de la barbarie y lo hacen a partir de mecanismos de enunciación no tradicionales, porque se sitúan frente a una reflexión que obliga a cuestionarse por los recursos y estrategias literarias a las cuáles acudir en contextos de violencia de Estado.

Cabe preguntarse ¿cómo dialoga *Escrituras sin rostro* con la producción literaria mencionada?; agregaría una pregunta más: en este universo de libros, ¿qué lugar ocupa esta reflexión? En principio, doy respuesta al último planteamiento, pues me parece fun-

damental evidenciar que hasta el momento de su publicación no existía un análisis que se ocupara del zapatismo y del movimiento feminista desde la perspectiva que la escritora y académica nos ofrece y que le permite analizar una diversidad de conceptos. Me interesa destacar dos de ellos: por un lado, problematiza la noción de autoría, misma que, desde los estudios literarios y culturales ha sido revisada con vehemencia en lo que va del siglo XXI; y el otro concepto, quizá el más importante del libro, es el de antagonismo; lo antagónico es lo opuesto, lo incompatible. La autora hace una disertación lúcida en la que interpreta el modo en el que el zapatismo redefinió la noción de antagonismo social y político. Por lo que respecta al feminismo, sobresale el cuestionamiento que dicho movimiento hizo al patriarcado. En cada una de las páginas encontramos una densidad teórica que nos ayuda a articular una cartografía político-social marcada por dos registros: uno se enfoca en el cambio y la justicia social y otro nos muestra lo artístico relacionado con la belleza y el lenguaje. Dicho de otra manera, en los cinco capítulos que conforman el libro —“Escrituras sin rostro”, “Hoy decimos ¡Basta!”, “¡Somos la dignidad rebelde!”, “De ‘Todos somos Marcos’ a MeTooMx” y “Escrituras castradas”— hallaremos la evidencia de cómo la escritura entrelaza el discurso político con el literario. Por motivos de espacio no puedo aquí desmenuzar el análisis tan fino que Le Calvez hace de los manifiestos zapatistas y de la figura del subcomandante Marcos como un personaje complejo, casi ficcional, representado en distintas obras literarias al mismo tiempo que resalta los vínculos entre el zapatismo y los manifiestos feministas.

Sin duda, cada uno de los apartados que conforman el libro es, en sí mismo, un ensayo colmado de referencias históricas, políticas y, por supuesto, literarias, además de la evidente densidad teórica. No estamos frente a un texto que se lea de manera fácil, pues requiere del lector una participación activa para ir armando una narrativa cuyas ramifi-

caciones abren múltiples posibilidades de interpretación en la historia contemporánea de México. Le Calvez materializó en este libro uno de los recursos más caros a la literatura mexicana actual: la re-escritura. Abunda sobre ello en las reflexiones finales:

Los temas no son nuevos, pero su recontextualización y re-escritura tienen la capacidad de vulnerar, en los lectores, el sentido más profundo de su existencia. [...] El concepto “escritura sin rostro” me permitió desarrollar cómo la escritura puede ser colectiva, poshegemónica, fragmentaria e infrapolítica.²

Queda mucho más por revisar; sólo me ocupé de manera muy general de algunos de los tópicos que más llamaron mi atención y

que, considero, pueden servir como guiños que incentiven la lectura de un texto tan necesario en el contexto actual. Así como la historia únicamente se entiende como la suma de acontecimientos que se articulan para explicar la realidad política y social, la literatura, hoy más que nunca, establece un diálogo colectivo que re-escibe esas historias desde lo heterogéneo y lo posible. Para finalizar, me interesa resaltar la importancia de este texto en el marco de la producción ensayística que analiza los movimientos sociales y la violencia en México, pues la mayoría de estos volúmenes se centran en el periodo de la llamada “guerra contra el narcotráfico”. En estricto sentido, no teníamos un libro que hiciera una reflexión tan completa y compleja como la que Gaëlle Le Calvez nos entrega en *Escrituras sin rostro*. **AM**

2 *Op. cit.*, p. 189.



Mujeres zapatistas durante el Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, 1996. Fotografía de Julian Stallabrass. Wikimedia Commons CC 2.0.

Cúbreme de verde en invierno

JOHANN RODRIGO ROMERO AYALA



Jorge Gutiérrez Reyna,
*El otro nombre de los
árboles*, Universidad
de Guadalajara,
Guadalajara, 2018.

*Y los pájaros serán árboles
en lo idéntico de la soledad.*
GUSTAVO CERATI, "Cactus"

*Pero siento en la tarde que declina
el hoy tan lento y el ayer tan breve.*
JORGE LUIS BORGES, "New England, 1967"

Tarde o temprano es como titula José Emilio Pacheco su obra poética completa. La oración disyuntiva nos atrapa en un conjuro: aquello que tenga que ser ocurrirá con certeza en algún momento, bien antes, bien después. Llevo años conociendo a Jorge y nunca como hoy, es decir, como estas noches en que leo su poesía, sentí tan cerca a ese joven "en la llanura" de los veinte años que escribió sus poemas en medio de la nostalgia, del dolor, de la pérdida y del sufrimiento de las personas que habitan sus versos.

Siempre que comparto su libro, *El otro nombre de los árboles*, publicado por la Universidad de Guadalajara en 2018, sugiero que inicien con "Langostas de agua dulce". Sin excepción, la estrofa que se ancla en la memoria es la siguiente:

Me descubro hincado,
rezando a un lado de mi tía,
como cuando era niño.

Pido entre murmullos que encuentre
pronto
el cadáver de su hermana,
a quien no conocí.
Hay muertos que duelen de rebote,
muertos que no son nuestros,
sino de los nuestros.
Pido también que el próximo
muerto de los titulares no sea mi tía,
ni mamá, ni papá, ni mi hermano.
que no sea uno de los míos.

Es como si sus palabras engrandecieran la semántica y el sentimiento contenidos en un "te acompaño" o en el silencio que arroja un abrazo.

Éste es uno de los poemas que más me conmueven, pues hay momentos en la vida en que, inevitablemente, vemos a familiares llorar por los que se van. En la infancia, escenas así impactan. Nunca supe qué decirle a mi padre cuando falleció su hermano, y la imagen de sus ojos rojos aún ronda mis recuerdos; fue un muerto que me dolió de rebote. Pero Jorge Gutiérrez Reyna se concentra, en particular, en las consecuencias del contexto violento que se vive en el país y en las personas víctimas de las tragedias:

El que me dijeron se había
desbarrancado
pero hallaron sobre la terracería
incandescente:
un zopilote trepado en las espaldas,
una bala albergada al fondo de la nuca.

Bajo la sombría situación de México —y de otras partes del mundo—, el final del poema cobra la forma de una oración llena de miedo:

Pido que el próximo
muerto de los titulares
no sea uno de los míos.

Jorge nació en 1988, en Monterrey. Es profesor de Literatura Novohispana y del Ta-

ller de Poesía en la Facultad de Filosofía y Letras, en la UNAM, y es maestro de Creación Literaria en el Claustro de Sor Juana. En 2014, junto con la editorial La Dïeresis y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, publicó *Óyeme con los ojos. Poesía visual novohispana*, una obra monumental no sólo por los textos que antologa, sino también por la hechura de la edición: poemas impresos en dípticos, trípticos y hojas sueltas, se alojan en una caja artesanal cuya portada se realizó con serigrafía.

Jorge ha dedicado muchas horas de desvelo al estudio del periodo novohispano, en especial, a la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Esta entrega lo ha llevado a ser considerado hoy uno de los mejores sorjuanistas de la historia. En 2023 se doctoró en Letras Mexicanas con la tesis *Sor Juana a través de sus editores* y, próximamente, saldrá publicada por la Academia Mexicana de la Lengua una edición crítica de textos de la Décima Musa.

Además de ser un reconocido académico, Jorge es un extraordinario poeta. Su libro *El otro nombre de los árboles* ganó el Premio de Literatura José Emilio Pacheco Ciudad y Naturaleza 2018. En éste “lanza un SOS a los poetas y escritores para que se unan a otros ciudadanos y científicos conservacionistas para salvar la naturaleza y salvarnos a nosotros mismos”.¹

Es una feliz coincidencia que el premio lleve el nombre del autor de *Morirás lejos*, ya que entre sus poemas hay uno que describe muy bien la aptitud de Gutiérrez Reyna de ser un habitante de tiempos antiguos. En una ocasión, en clase, dijo: “Yo no me sé los nombres de las calles del Centro como son ahora, me sé sus nombres como eran en la época novohispana”. “Santa María” de José Emilio explora ese sentimiento de sabernos parte de otro siglo, como si lo hubiéramos vivido, aunque nunca estuviéramos ahí:

La noche se desploma sobre otra época.
El aire emponzoñado huele a campos
antiguos.

Y todo se me vuelve aún más extraño
porque lo reconozco.

Porque ya de algún modo estuve aquí
(donde no he estado nunca).

Porque he perdido la ciudad insondable
que ahora recobro misteriosamente.²

Estas cualidades de *reconocer* y *recuperar* se desarrollan, a su vez, a lo largo del poemario de Jorge; así en el inicio de “Musofobia”:

No sé si piramidal pero funesta
la noche escala
por la palimpsestica arquitectura
de la Ciudad de México.

[...]

No acecha la lechuza por los campanarios
ni ulula el tecolote ni el chillido
del murciélago tienta los contornos de
la sombra.

El poeta no sólo retoma y hace suyos pasajes de la poesía virreinal —como la referencia al *Primero sueño* de sor Juana—, sino que también interpela directamente a los autores de aquella época:

Tiemblan, Sigüenza, los cometas,
pedazos de roca y hielo
a miles de kilómetros por hora
en las carreteras azules del cosmos.

[...]

Dejarás dicho en el testamento
que se abra tu cadáver, que se averigüe
la causa de tu muerte:
hallarán en tu riñón izquierdo una piedra
del tamaño de un hueso de durazno.
Qué tiempos tan oscuros
los tuyos, Sigüenza.
La ciencia está ya muy avanzada

1 Eduardo Santana Castellón, “Presentación”, en Jorge Gutiérrez Reyna, *El otro nombre de los árboles*, p. 10.

2 José Emilio Pacheco, “Santa María”, *Tarde o Temprano*, p. 177.

y, hoy por hoy, nadie se muere
de un pequeño asteroide en las entrañas.

El poeta atraviesa, de este modo, cruces que conjuntan tiempos y personas. Pero más aún, *El otro nombre de los árboles* es, en realidad, un árbol genealógico poético con diferentes ramas que exponen la sensibilidad del autor. Una de éstas corresponde a la memoria familiar: Jorge llegó a la Ciudad de México con maletas cargadas de recuerdos y de nostalgias. Uno de los cuadros más presentes en el poemario es, sin duda, el recuerdo que tiene de su abuelita y los días en su jardín.



Rembrandt van Rijn, *San Jerónimo junto a un sauce podado*, 1648. The Art Institute of Chicago ©.

La composición que da título al libro está dedicada a Antonio Deltoro, maestro de poesía de Gutiérrez Reyna en la Fundación para las Letras Mexicanas; en esos versos, la voz lírica habla de cómo uno debe aprender el

verdadero nombre de los árboles para comunicarse con ellos en un lenguaje ancestral:

Bien sabido es que los árboles
no prestan atención
si no se les llama por su nombre.
[...]

Pero, ¿cómo nombrarlos más allá
de las fronteras de nuestra casa?
[...]

Para hablar con un árbol extranjero
hay que conocer su nombre científico,
antiguo latín invariable, lengua franca
que, como se sabe, entienden todas
las criaturas de sangre verde.

No obstante, el poeta sabe que, en realidad, quien conoce ese lenguaje secreto es su abuela y a ella le escribe:

Abuela, en esta ciudad hay unos árboles
que ya conoces: fresnos, bugambilias,
y uno que otro limonero;
los sabinos (*Taxodium mucronatum*)
aquí se llaman ahuehuetes;
nogales no hay por ningún lado
porque con tanto ruido nadie
los escucharía; y hay otros
francamente estrafalarios
que no creo que te suenen:
las jacarandas, cuyo follaje morado
adorna
las plazas mejor que el papel picado
y el colorín, con el que no se sabe
si lo encienden cardenales que florecen
o flores que brincan de rama en rama.

Abuela, nombro los árboles
por las calles de esta ciudad
porque es la única forma que tengo
de permanecer en tu patio.

Los nombres son una caja de recuerdos,
y cuando nacen de nuestros labios se despiertan sentimientos involuntarios que evocan un sinfín de historias; en este poemario, brotan los nombres de Bartola, Polifema, Gui-

lismo, papá, abuelo, tía, abuela. Quizás, lo más bello del lenguaje es que las palabras son las mismas para todos y, al mismo tiempo, no lo son para ninguno.

Tenías razón, abuela, los árboles
no hablan en latín, estos desconocidos
no hacen caso si los llamo
por su nombre taxonómico.
Tú, que tienes tierra entre las uñas
y has estado toda la tarde en tu jardín,
conoces el otro nombre de los árboles,
el nombre que es un bálsamo

Si hiciera una fotografía del jardín que recuerda Jorge, retrataría las uñas de su abuela, aquellas manos cubiertas de tierra, pues quizá la única manera de conocer realmente un terreno sea así, sintiendo las pulsaciones del suelo. Aquellos días seguro el autor los guarda en un cofre en el que se reúnen los recuerdos de la convivencia familiar. En otra afortunada coincidencia, José Emilio Pacheco, en su poema “Rama”, escribe lo simbólico y significativo que resultan los jardines:

Este jardín como mil jardines
pudo ser
sin saberlo
el paraíso³

Tristemente hoy el mundo se nos está cayendo a pedazos. El panorama es cada vez más desértico e incluso hay lugares donde los árboles ya son inexistentes. En el poemario, como si el autor fuera un vidente, visualiza una “Ciudad desarbolada”. A aquellos que viven y vivirán ese tiempo, la voz poética les susurra con un aire seco:

No conocerás el árbol.
No escucharás jamás estos secretos
verdes que hoy susurra en el oído
de los vientos ni sabrán tus manos

de la áspera caricia de los troncos
que custodian las orillas del camino
[...]

Te costará imaginar debajo del asfalto
las raíces de una antigua ciudad
de rugosas columnas,
bóvedas sonoras de pájaros y soles.
[...]

El árbol para ti estará plantado
en el polvo remoto de la biblioteca,
[...]

Tal vez al hojear un libro viejo
envidies a ese que una tarde
escuchó el viento volar entre las hojas e
intentó
sembrar en sus palabras los susurros,
secretos que jamás escucharás,
del último árbol que habitó sobre la
Tierra.

Este último poema nos lleva a pensar que *El otro nombre de los árboles* transita tres tiempos: el pasado, por sus diálogos, las referencias al periodo novohispano y la presencia de la memoria en sus versos —por ejemplo, cuando recuerda el día en que su padre lo llevó al zoológico—; el presente, por los temas que aborda en la mayoría de los textos, que van desde la violencia en el país hasta el vínculo familiar; y el futuro con poemas como “Ciudad desarbolada”, una triste predicción del mundo si las cosas no cambian. Al mismo tiempo, leer a Jorge Gutiérrez Reyna es una invitación a contemplar y sentir “la áspera caricia de los troncos/ que custodian las orillas del camino”; es una invitación a encontrar, en el diccionario emocional de nuestros recuerdos, el otro nombre de los árboles para que, al decir, por ejemplo, “sauce” hallemos un espacio que nos cubra de verde en invierno y nos consuele en la nostalgia. ❧

3 J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 169.

El deseo de observar al otro

SANTINO CORTÉS



Juan Solís, *El cuerpo del delito / Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2023.

En el archivo cinematográfico más importante de América Latina, además de miles de obras de arte, hay alrededor de cincuenta cintas pornográficas producidas en México entre las décadas de 1920 y 1950. Quien guste puede ir a consultarlas a la Filmoteca UNAM. Pero hay un detalle. Cuando Juan Solís, doctor en Historia del Arte, quiso saber quién había hecho la donación de *Las muchachas* le respondieron con el pudor y hermetismo que suele rodear a la pornografía: “La respuesta oficial de la institución fue que la película venía anexada a un material donado por ‘una persona muy importante’”. Esta experiencia despierta dos preguntas que Solís explora en *El cuerpo del delito / Los delitos del cuerpo*: si la información no se puede revelar, ¿por qué conservar el material? y ¿por qué se continúa hablando de este tipo de películas con tanta reserva?

En el abismo de esas cuestiones, el autor plantea que esas cintas son cuerpos del delito. Literalmente. Y mediante una profunda reflexión nos obliga a interrogarnos cuál es la línea divisoria entre el erotismo y la pornografía. Línea que se adelgaza cuando hablamos de cuerpos femeninos. El desnudo de la mujer puede generar una impresión estética. El beso entre un hombre y una mujer puede, a su vez, convertirse en arte si están

sin ropa. Si el hombre posa la mano en el pecho de la mujer se vuelve arte erótico. Y si la mujer posa su mano en el pene del hombre se convierte, sin embargo, en pornografía.

Solís no se limita a explorar las cintas a profundidad, sino que también busca explicar el origen de la relación que tenemos con nuestros cuerpos en el acto sexual. Nos ofrece un análisis sobre la fetichización del cuerpo humano. El morbo no surge simplemente por la existencia de los aparatos reproductores o los senos, sino por su frecuente ocultamiento. Una caricia en el rostro no es lo mismo que una en el pubis. Así se construye el fetiche de ver, el voyerismo, el placer de ver que involucra mirar lo oculto.

Asimismo, Solís investiga sobre los orígenes de la pornografía en nuestro país. Pone sobre la mesa las primeras publicaciones del género que circularon. Menciona *Memorias de una cocota*, *La reina de la lujuria* y *Vida alegre*, entre otras, para ilustrar que en México primero se consumieron obras pícaras. Incluso, cita algunos sonetos muy ingeniosos y divertidos, como “La ninfa panadera” que apareció en *Vida alegre*:

La noche filosófica estrellée
La calle se alargucha silenciante
Y la moza en su hogar panificante
Con el efebo lurío juliotea

El horizonte oriéntico lunea
Los dos platican bajopalabrante
Y el erecto doncel enamorante
La abraza fugueril y la osculea...

Puja la ninfa en contonea vivo
Mientras se audita del galán activo
El secado farinpe respirante

Y aquel idilio de dulzor de chocho
Llega a la plenitud y el cefirante
Odora a emanaciones de bizcocho.

Pero el autor no se queda con eso. También relata cómo, en la década de 1920, la dis-

tribución de este tipo de contenido era penalizada. A través de historias reales, nos cuenta que la policía decomisaba material y encarcelaba, sin tener muy claro por qué, a quienes lo vendían. E insiste, pues, en replantearnos el límite entre arte, erotismo y pornografía; y es gracias a esas difusas fronteras que la industria pornográfica resistió a la fuerte persecución de aquellos años. En palabras de Solís: “La falta de claridad a la hora de categorizar un objeto como pornográfico constituyó una fisura, un resquicio que le permitió subsistir al género”. Entonces, ¿cuál es el delito?, ¿los cuerpos desnudos o el hecho de verlos? El cuerpo se transforma así en cuerpo del delito.

Quien se sumerja en el libro se percatará pronto de que la intención del escritor no es hablar de pornografía, sino de lo que hace que las cintas sean cine. El análisis de las películas se enfoca en los emplazamientos, los encuadres, los planos, las secuencias, la edición y la puesta en pantalla. A partir de esto, las divide en dos categorías estéticas: sublime y grotesco. Y es justamente eso lo más distinguible del libro, que se acerca a estos filmes con la seriedad que requiere el estudio cinematográfico. No hay morbo, hay una exploración de lo que el producto visual (que no audiovisual, porque muchas son mudas) dice a través del lenguaje fílmico.

Además, expone la relación entre el cine y los sueños para ayudarnos a entender que si este cine y estas cintas existieron, es porque había algo dentro del sueño-deseo del país que propiciaba la producción. Uno, entonces, se pregunta: ¿qué hace aparecer el cine porno?, y el escritor responde: “Un relato que encapsula la representación de un deseo sexual, un deseo que tiene puntos de intersección con los del espectador y que, en ocasiones, puede darles forma. El cine pornográfico enseña a desear a su espectador”. Es así que el sueño privado se convierte en el sueño público.

El investigador, por otro lado, encuentra fácilmente puntos de encuentro entre sus

ideas y explicaciones con las de otros grandes intelectuales, como Foucault, Zizek, Lynn Hunt, McLuhan y Sontag, gracias a lo cual complementa sus observaciones. En casi todas las cintas que analiza existe una escena en la que el protagonista masculino somete de forma violenta a la figura femenina. Quizás si alguien revisara los videos pornográficos del último año pudiera encontrar algo similar, y es que es ahí donde el lector podrá percatarse de que Juan Solís no está describiendo exclusivamente un periodo histórico o los fetiches o sueños privados de un único momento en el país, sino una condición humana que se traslada hasta el presente. El deseo que no se sacia.

El capítulo más interesante del libro analiza una película cuyo nombre apócrifo es *La dama y el perro*, dado que uno de los protagonistas es un can. Este filme es el instrumento perfecto para hablar de lo perverso, más que de lo diverso. El autor decide explorar esto a partir del mito de Diana y Acteón, en el que, como castigo por verla desnuda, la ninfa convierte al cazador en ciervo. En la cinta, dos cazadores y un perro se encuentran con dos ninfas. A punta de escopeta son sometidas y obligadas a tener relaciones sexuales con éste y con los hombres. Solís comenta agudamente: “A diferencia de Acteón, el par de cazadores no son castigados: se regocijan ante el hallazgo de las ninfas y las someten. Al igual que las flechas en el mito, la escopeta en la película es un símbolo fálico de poder”. La penetración del perro a las mujeres se enfatiza: su papel es activo, mientras que el de ellas, al ser reducidas a pura objetificación, es pasivo, carente de voluntad. Se convierten así en objetos que satisfacen el instinto de un animal y que sacian el morbo del espectador. El perro es el instrumento de violación que usa el cazador como prolongación del poder falocéntrico.

La dama y el perro no es la única película de este tipo en la colección revisada por el autor. Hay otras tres, lo cual nos habla de una respuesta cinematográfica a los deseos de la



Fotografía erótica, ca. 1890-1920. Wikimedia Commons ©.

época. El libro, sin embargo, no retrata un pasado lejano; en México, un país que no ha dejado de ser falocéntrico, se siguen repitiendo conductas violentas. Las armas abundan, los delitos sexuales también y las cifras de violencia de este tipo contra la mujer se disparan año tras año, estadística tras estadística. Por ello, no en vano, estas cintas que registran delitos del cuerpo al mismo tiempo son los cuerpos del delito.

En *Lesbianas calientes*, otro filme estudiado por Solís, la sordidez es protagonista. Dos mujeres acostadas, presumiblemente ebrias, están a punto de entablar un acto sexual. Una de ellas perdió una parte de la dentadura superior y ambas traen puesto labial. Sus cuerpos no armonizan, son “una acumulación de órganos”. A pesar de esto, la cinta circuló entre el público mexicano. Para Solís esto tiene una respuesta:

¿Qué sentido tiene para el espectador ver estas dos secuencias en un mismo material audiovisual? ¿Le provocarán la misma excitación? En ambos casos, el cuerpo que mira, comenzando por el del pornógrafo o el mirón colado en turno (como el del segundo fragmento) y acabando por el del espectador, ejercita su voyerismo, su necesidad de descubrir los misterios de la mujer, como una posible salida a su ansiedad por miedo a la castración.

Es decir, quien observa, termina por sustituir a la mujer por objeto y la convierte, a su vez, en un fetiche para su gozo.

El autor, además, explica cómo el cine pornográfico mexicano adquirió características propias, tanto en los contenidos como en los métodos de difusión. En la construcción nacionalista de la primera mitad del siglo XX, nos dice, los mexicanos se proyectaron frecuentemente mediante estereotipos, como el charro, el indio, la china poblana o la campesina. Éstos y otros símbolos llegaron también al cine pornográfico. El charro, por ejemplo, por su carga cultural, representa *per se* un falo, no tiene necesidad de portar una pistola.

Los símbolos mexicanos se transformaron así en una parodia de su cultura al tiempo que fueron fetichizados, como ocurrió con otros protagonizados supuestamente por árabes, gitanos y españoles.

Las tramas son simples y los personajes carecen de profundidad. Su única intención es sexual. La historia sólo se encargará de ambientar la secuencia sexual: no hay obstáculos considerables para llegar a la misma. Todas las mujeres en el género están disponibles sexualmente, todos los hombres tienen la capacidad anatómica y fisiológica para aprovechar esa disponibilidad.

Así, estereotipos y fenotipos se utilizan como un dispositivo narrativo que rodea la historia y satisface el deseo sexual del espectador. El infierno son los otros, diría Jean Paul Sartre.

El cuerpo del delito / Los delitos del cuerpo es un libro que habla del ser humano a partir del quizás más simple de sus actos: el sexual. Sin embargo, no habla de sexo, sino que hace un retrato de nosotros mismos, de quiénes somos y de nuestros deseos —de los de antaño y del deseo por el otro y por observar al otro. *AN*



AL ÁLVAREZ

es documentalista y preservador cinematográfico. Realizador del largometraje *El informe Toledo* (2009) inspirado en un relato de Franz Kafka. Actualmente es subdirector de Rescate y Restauración de la Filмотeca UNAM.



MAYTE ANGELES

(Ciudad de México, 1994) es una artista visual que reflexiona en torno al hogar, la pertenencia, la memoria y la identidad. Su trabajo es multidisciplinar y, en los últimos años, se ha enfocado en el dibujo. Es egresada de la FAD, UNAM, y en 2025 recibió la beca Jóvenes Creadores.



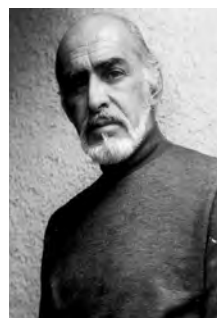
MARÍA AURA BOULLOSA

es actriz, mamá y productora. Ha participado en *Y tu mamá también* (de Alfonso Cuarón), *Niñas mal* (de Fernando Sariñana) y *Héroes del norte* (de Gustavo Loza). Además produjo la obra teatral *Le cambio su vieja por un@ nuev@* (de Alonso Barrera). Foto: Gudinni.



ROSA BELTRÁN

es escritora y cate-drática; actualmente encabeza la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Autora de libros como *La corte de los ilusos*, *Alta infidelidad*, *El cuerpo expuesto*, *Amores que matan*, *América sin americanismos* y *Radicales libres*. Es miembro de número de la AML.



JULIO BRACHO

(Durango, 1909-Ciudad de México, 1978) fue un productor, guionista y director de cine. Su película *La sombra del caudillo* (1960), basada en la novela de Martín Luis Guzmán, fue premiada en el Festival de Cine de Karlovy Vary, en Checoslovaquia, y censurada en México hasta 1990.



FABIENNE BRADU

es doctora en Letras Romances por la Sorbona (París IV) e investigadora en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Puente entre dos culturas, traduce del español al francés y viceversa. Su último libro se titula *Fabulosas imposturas* (Bonilla y Artigas, 2025).



MIGUEL CANE

(México, 1974) es narrador, dramaturgo, historiador cinematográfico y uno de los socios fundadores de la librería El Pony de Troya. Autor de diversos libros, su novela más reciente es *Liliput* (Gato Blanco, 2025). Para teatro, realizó la versión al español de *Dogville* de Lars von Trier.



EVA CASTAÑEDA

es escritora y crítica literaria. Doctora en Letras por la UNAM, es profesora en la FFyL de la misma universidad. Es autora, entre otros títulos, de *Esto no será un poema*, *Nada se pierde* y *Decir otro lugar*; además, ha colaborado en diversas revistas nacionales e internacionales.



JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ

es licenciada en Ciencias de la Comunicación, maestra en Historia del Arte y doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Además, es académica del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y miembro del SNI (nivel I).



SANTINO CORTÉS

(2002) es un escritor cubano-mexicano licenciado en Comunicación. Ha publicado narrativa breve y textos de no ficción en medios culturales. Publicó el poemario *Icaria* (2022). Fue finalista del Primer Premio Sophia FILCO de literatura joven Voces del Futuro 2024 en la categoría de poesía.



ERICK ESTRADA

es crítico de cine, investigador, programador y tallerista. Es editor y crítico del pódcast *Cinegarage* (donde también es anfitrión, productor y guionista) y de la revista *Fósforo UNAM*. Además, forma parte del Latin American Critics' Award for European Films.



JULIÁN ETIENNE

(Ciudad de México, 1981) es gestor cultural, programador y productor de cine. Actualmente se desempeña como gerente de programas de la Climate Story Unit en la organización sin fines de lucro Doc Society, dedicada a promover el documental independiente alrededor del mundo.



MARÉN GARCÍA

es gestora cultural y traductora enfocada en literatura y textos de arte. Ha trabajado en proyectos editoriales y expositivos en el ámbito del arte contemporáneo.



JOSÉ ÁNGEL LEYVA

es poeta, narrador, periodista, editor y promotor cultural. Dirige la editorial y la revista *La Otra* y es jefe de publicaciones de la UACM. Ha publicado una treintena de libros de poesía, narrativa, divulgación de la ciencia, periodismo y ensayo.



LEONARDO LOMELÍ VANEGAS

es rector de la UNAM desde noviembre de 2023. Economista e historiador, ha ejercido la docencia en nuestra Universidad desde 1994. Su más reciente libro se titula *Revolución y reconstrucción: la economía política del México posrevolucionario, 1917-1938* (2024).



LUCRECIA MARTEL

(Argentina, 1966) es una de las guionistas, productoras y directoras con mayor prestigio internacional. *La ciénaga* obtuvo reconocimientos como el NHK del Festival de Cine de Sundance. También es conocida por *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*. En 2025 se le otorgó la Medalla FilMOTECA UNAM.



ISRAEL RODRÍGUEZ R.

es doctor en Historia por El Colegio de México e investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Se especializa en historia del cine e historia de los procesos artísticos y políticos en el México del siglo XX.



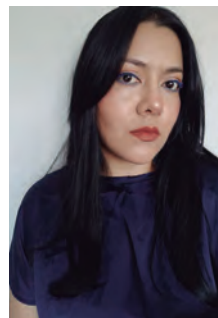
XITLALITL RODRÍGUEZ MENDOZA

(Guadalajara, 1982) es autora de varios libros de poemas, *Jaws [Tiburón]*, *Poesía morosa*, *Prositas de amor contra el SAT* y *Datsun* son algunos de sus títulos. Además, es coautora, junto con Atahualpa Espinosa Magaña, de *Poesía y desempleo*. Fue miembro del SNCA entre 2019 y 2021.



JOHANN RODRIGO ROMERO AYALA

es librero en U-Tópicas, entusiasta de las palabras y apasionado de las fotografías y de la edición. Podría quedarse contemplando la palabra azulejo como se mira llover. Estudió Letras Hispánicas en la UNAM y comenzó una pequeña editorial que nombró El Rinoceronte.



FABIOLA SANTIAGO

es reportera y crítica de cine, se especializa en la obra de cineastas mujeres y la representación de pueblos indígenas. Egresada de la FCPyS (UNAM), es fundadora del sitio Lumbre Cinema, que publica miradas diversas y descentralizadas en la industria audiovisual.



JORGE EDUARDO
SERRANO

(Ecatepec, 2009) es estudiante del segundo año de bachillerato en la Prepa 9. Amante del dibujo y la música, fue el ganador del tercer concurso de fanzine, “Mejor haz un fanzine”, en la categoría de nivel medio superior.



ALEJANDRO TARRAB

(Ciudad de México, 1972) es escritor y artista visual. Su más reciente libro se titula *Resabios negros* (2025). Obtuvo la Estancia Literaria Octavio Paz en Poesía 2025 por su proyecto *Res extensa. Un ensayo contra la verticalidad del mundo*.



KYZZA TERRAZAS

es cineasta y escritor. Ha publicado un par de libros, así como escrito, producido y dirigido largometrajes y series de televisión. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Foto: Montserrat Cattaneo.



GUILLERMO DEL TORO

(Guadalajara, 1964) es uno de los directores, productores y guionistas más reconocidos en el mundo. Su ópera prima, *Cronos*, ganó nueve Premios Ariel, y *La forma del agua* y *El laberinto del fauno* le han valido Premios Óscar y Globos de Oro.

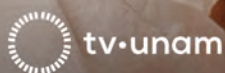


HUGO VILLA SMYTHE

es abogado especialista en derecho del entretenimiento y cuenta con una larga trayectoria en producción y gestión cinematográfica. Ha desempeñado cargos directivos de varias instituciones, como el IMCINE. Actualmente es el director general de actividades cinematográficas de la UNAM.

TIEMPO DE FILMOTECA UNAM

CINE



MARZO | LUNES A SÁBADO | 22:00 H

f x @ y d j tv.unam.mx IZZI · TOTALPLAY ▶ CANAL 20 | TELEVISIÓN ABIERTA ▶ CANAL 20.1 | DISH · SKY · MEGACABLE ▶ CANAL 120



RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán

CONSEJO ASESOR

María Soledad Funes Argüello

Miguel Armando López Leyva

Julia Santibáñez

Julia Carabias Lillo

Alejandro Cruz Atienza

Tatiana Cuevas

Jacobo Dayán

Cinthya García Leyva

Nashieli Ramírez Hernández

COMITÉ EDITORIAL

Yásnaya Elena A. Gil

Hernán Bravo Varela

José Luis Díaz

Eugenio Fernández Vázquez

Julieta Fierro &

Vivette García Deister

Thelma Gómez Durán

Verónica González Laporte

Pura López Colomé

Rosario Manzanos

Mariana Ozuna Castañeda

Vicente Quirarte

Jesús Ramírez-Bermúdez

Mary Frances T. Rodríguez Van Gort

Ignacio Sánchez Prado

Julio Villanueva Chang

Consulta nuestro aviso de privacidad en

<https://www.revistadelauniversidad.mx/privacy>

Suscripciones: 55 5550-5801 ext. 124

Correo electrónico: editorial@revistadelauniversidad.mx

www.revistadelauniversidad.mx

Revista de la Universidad de México, año 9, número 930, marzo de 2026, es una publicación mensual numerada editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Insurgentes Sur 3000, Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, a través de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con domicilio en Av. Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México. Teléfonos: 55-5550-5792 y 55-5550-5794, correo electrónico editorial@revistadelauniversidad.mx. Editora responsable: Sandra Barba García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título número 04-2017-122017295600-102, ISSN: 0185-1330, ambos emitidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17669. Permiso SEPOMEX IM09-01025. Impresa en Fotolitográfica Argo, S.A. de C.V., Bolívar 838, Col. Postal, C.P. 03410, Benito Juárez, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en febrero de 2026, con un tiraje de 4 000 ejemplares, impresión tipo Prensa Plana, con papel bond de 105 g y papel couché de 100 g para los interiores y cartulina couché de 250 g para los forros.

La responsabilidad de los artículos publicados en la *Revista de la Universidad de México* recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Revista de la Universidad de México no cobra aportaciones a sus autores para publicarse.

Distribuida por: Dirección de la Revista de la Universidad de México, Río Magdalena 100, La Otra Banda, C.P. 01090, Álvaro Obregón, Ciudad de México.

NÚMERO 930

MARZO DE 2026

ISSN 0185-1330

Jorge Comensal

DIRECTOR

Sandra Barba

COORDINADORA EDITORIAL

Julieta García González

COORDINADORA AUDIOVISUAL Y DE MEDIOS

Claudina Domingo

JEFA DE REDACCIÓN

Laura Ímaz Álvarez Icaza

EDICIÓN E INVESTIGACIÓN

María Fernanda Marín

EDITORA DE ARTE

Rafael Olvera Albavera

DISEÑO EDITORIAL

Yvonne Dávalos

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES

Yazmín R. Romero Velasco

UNIDAD ADMINISTRATIVA

Blanca Estela Díaz

DERECHOS DE AUTOR

América Sánchez

COMERCIALIZACIÓN

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA EDITORIAL

Javier Narváez

DISTRIBUCIÓN Y FOTOGRAFÍA

Fabian Jendle

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Maricris Herrera

Israel Hernández

(Estudio Herrera)

DISEÑO ORIGINAL

En la composición de los textos se utilizaron las familias tipográficas Chronicle Text e IBM Plex Mono.

El número 929, publicado en febrero de 2026, fue impreso por Fotolitográfica Argo. Aprovechamos este espacio para hacer esta corrección.

Agradecemos a Antonia Rojas, Cecilia Márquez y Héctor Mateo por las consultas y los materiales del Acervo de la Filmoteca UNAM. También extendemos nuestra gratitud a Natalia Cáceres por la asesoría curatorial, así como a Alonso Ruizpalacios y Damián García por las fotografías para el número. Expresamos nuestra gratitud a Julián Etienne y a Israel Rodríguez R. por su asesoría intelectual para esta edición.