

LETRILLAS

- 78 *El especismo en el cine*
- 79 *Eufemismos del cambio climático*
- 86 *El terrorismo y sus causas*
- 88 *House of Cards en el Malecón*
- 89 *Frank Zappa descafeinado*



ILUSTRACIÓN
MARTÍN KOVENSKY

CINE

Animales como uno

L

FERNANDA SOLÓRZANO

lame a alguien “especista” y lo mirará extrañado. Dígale a qué se refiere y espere una reacción airada. No sería para menos. Lo estaría culpando de perpetuar un tipo de discrimi-

minación que causa el sufrimiento y la muerte violenta de millones. ¿Quiénes? Los animales sacrificados en granjas industriales y peleteras, los utilizados en la investigación científica, los exhibidos en parques de diversión, etcétera.

El término *especismo* aún circula poco. Se define como el prejuicio que tiene una especie en favor de sí misma y en detrimento de otras, y fue el que detonó el actual movimiento en favor de los derechos de los animales. En 1975, el filósofo Peter Singer lo incluyó en su libro *Liberación animal* y eso dio lugar a numerosos textos y simposios académicos. Singer se apoyaba en el utilitarismo de Jeremy Bentham —donde lo moral es aquello que beneficia a una mayoría— para afirmar que una legislación ética mantendría que proteger el interés que manifiestan todas las especies con sistema nervioso central: no padecer dolor. El antiespecismo plantea que la presunción de superioridad del ser humano es un fanatismo semejante a la creencia en la supremacía racial, religiosa o de género.

El debate es fascinante pero está atrapado en la academia. Afuera, el movimiento en favor de los derechos de los animales todavía se percibe como asunto de gente ociosa que ante el sufrimiento humano opta por salvar becerros. No ayudan las campañas sensacionalistas de grupos como People for the Ethical Treatment of Animals (PETA) o que el Frente de Liberación Animal opere como guerrilla. Por esto o aquello, la defensa de los animales no tiene una reputación pública a la altura de sus principios.

Admito mi parcialidad: me indignan el maltrato y la crueldad de los métodos de sacrificio industrial. Por ello, me



frustra la escasez de discursos inteligentes que interesen no solo a activistas o académicos. Por

ejemplo, el expuesto por el ecólogo Carl Safina en su libro *Beyond words. What animals think and feel*, donde alega que el rechazo de la ciencia al antropomorfismo la ha llevado a la parálisis. El riesgo, dice, no es atribuir a los animales un entendimiento humano sino, en aras de evitar ese riesgo, negar que son capaces de *cualquier* entendimiento. Para mostrar su punto, Safina muestra las dinámicas sofisticadas entre animales. En su capítulo sobre lobos consigue que el lector empatice con ellos al punto de aplaudir su estrategia en conjunto para cazar a un ciervo. Lejos de humanizar al lobo (o al ciervo), Safina *animaliza* al lector.



EN WEB

Los documentales se encuentran disponibles en:

- nationearth.com
- specisismthefilm.com
- theghostsinourmachine.com

El género documental podría invitar a la conversación sin caer en el victimismo ni producir panfletos. No ha sido el caso. El que se considera el documental pionero sobre el tema, *Earthlings* (2005) de Shaun Monson, comienza reprochando a su audiencia ser cómplice de un holocausto. Narrado por Joaquin Phoenix y musicalizado por Moby, ocupa hora y media en mostrar videos *undercover* pavorosos. La violencia sin tregua de las imágenes, el tono sentencioso de Phoenix y el tufo *new age* del *soundtrack* resultan una forma de tortura no muy distinta a la que sufren los animales protagonistas. Se dirá que la intención es mostrar la brutalidad sin paliativos, pero *Earthlings* no ofrece salidas. La imagen de un perro arrojado a un camión triturador de basura es al mismo tiempo traumática e inútil. *Earthlings* es indignante y no por las razones obvias. Da mal nombre al activismo y al género documental.

Torpe pero más atractivo, *Speciesism* (2013) aborda su tema con ligereza y humor. En el rol de interrogador ingenuo, su director Mark Devries entrevista a directores de organizaciones defensoras de animales, a dueños de granjas industriales, y obtiene videos de hacinamiento y brutalidad que desmienten los reportes oficiales de esas granjas. Cuando introduce el término *especismo*, deja que lo expongan el propio Peter Singer y el resto de los académicos al frente del debate. El segmento es apresurado pero sirve de prólogo a lo mejor de *Speciesism*. Armado con sus nuevas nociones de filosofía, Devries se lanza a la calle y pre-

masivos, y la culpa que le causa dejar a los animales después de fotografíarlos. “Mi misión no es liberarlos –dice–, porque eso no tendría un impacto en el sistema.” Habría valido la pena explorar esa afirmación. En cambio, *The ghosts in our machine* concluye que la única opción viable es adoptar el veganismo y lamentarse por los intereses comerciales que impiden la defensa de los animales. Esta resolución ignora las victorias de grupos que han cambiado el “sistema” atacándolo desde su lógica. Es el caso de la industria cosmética, que al ver expuestas al público sus técnicas de experimentación en conejos dejó de practicarlas.



gunta a todo el que pasa si cree que el sufrimiento humano merece más consideración que el de los animales. Todos responden que sí: los animales, dicen, “no tienen noción de moral”, “carecen de inteligencia”, “no aportan a la sociedad”. Devries les hace ver que esos atributos serían aplicables a niños pequeños o personas con seria discapacidad intelectual, y les pregunta si consideran que su sufrimiento es irrelevante. Ahora todos responden que no. Parecen haber comprendido la pregunta original.

The ghosts in our machine (2013), de Liz Marshall, es un documental pulido. Narra las batallas de la fotógrafa Jo-Anne McArthur, quien ha dedicado su vida a tomar fotos encubiertas de, por ejemplo, zorros, mapaches y visones amontonados y enfermos en granjas peleteras. El *leitmotiv* de la cinta es la frustración de McArthur por la imposibilidad de publicar sus fotos en medios

Su móvil no fue la empatía sino el temor a perder millones de consumidores.

Con Joaquín Phoenix al frente, *Earbings* podría haber llegado a un público amplio –pero es un video *snuff*–. Por su buena documentación, *Speciesism* merecería ese público –pero lo limitan sus deficiencias técnicas–. *The ghosts in our machine* es cine bien producido –pero en aras de mantener un tono muestra un panorama incompleto–. Por otro lado, siguen poniendo el acento en los humanos y relegando a los animales al rol de seres lastimosos. Un contraejemplo es la imagen de los lobos y el ciervo en el libro de Safina. Lo opuesto a una visión sensible, muestra un mundo violento que, sin embargo, es honroso. Lo suyo es supervivencia; lo nuestro, matanza vulgar. –

FERNANDA SOLÓRZANO, ensayista y crítica de cine, es comentarista en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en el blog de *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

CAMBIO CLIMÁTICO

Negacionistas, escépticos, incrédulos



FLORENCIA MOLFINO

Los eufemismos tienen un serio defecto de origen. Al querer suavizar una palabra a través de otra que se cree más inocua (o políticamente correcta), adquieren, sin

querer, el universo de significados que flotan aparentemente invisibles, prohibidos, alrededor de la palabra cambiada. Algo así como el síndrome del miembro fantasma en el caso de los amputados. Quizás por eso, cuando la agencia de noticias Associated Press (AP) hizo pública su decisión de modificar en su manual de estilo los términos “escépticos” (*skeptics*) y “negacionistas” (*deniers*) del cambio climático por “incrédulos” (*doubters*) o, más extravagante aún, “aquellos que rechazan la ciencia climática *mainstream*” (*those who reject mainstream climate science*), se produjo un pequeño revuelo en los medios. La propia agencia tuvo que salir a dar explicaciones y es preciso recalcar que sus razones tienen tanto que ver con las posturas de ambos bandos y lo políticamente correcto como con la pura semántica.

A estas alturas es del conocimiento público que en la discusión sobre las causas del cambio climático pueden distinguirse, principalmente, dos bandos: quienes sostienen que es un efecto del desarrollo industrial y de la acción humana y quienes afirman que se trata de un proceso natural y cíclico que se ha producido en el planeta varias veces antes de que el *homo sapiens* hubiera llegado siquiera a frotar dos rocas para producir fuego. Entre estos dos extremos, se abre todo un mundo de subcategorías: por ejemplo, el que sí cree que el cambio climático ha sido causado por el hombre pero duda de la gravedad que estima la media de los científicos, o aquellos que piensan que es

ARTES VISUALES

Fotógrafos que no hacen fotos



DOMÉNICO CHIAPPE

Un fotógrafo era alguien que tomaba una foto que cumplía ciertos requisitos técnicos. Podía tener una idea de la fotografía que se aproximara a lo artístico o a la

abstracción, o preferir el documentalismo, el reporterismo o la fotografía de calle. Podía buscar el momento decisivo o forzar la pose. Ante la diferencia, dentro de una categorización de las artes visuales, les unía armarse de una cámara fotográfica y accionarla. Ya no.

Hasta ahora, ante la discusión sobre la objetividad o veracidad que otorga la fotografía, aspecto del que desengañan teorías desde John Szarkowski (*El ojo del fotógrafo*, 1966) hasta Joan Fontcuberta (*The post-photographic condition*, 2015), se coincidía en que el fotógrafo “estuvo allí”. Al menos eso, lo que no es poco. Podía influir en el contenido, abrir o cerrar el marco e incluso retocar la imagen. Pero, qué duda cabía, había estado allí para hacer y suscribir la foto. Ya no.

¿Es posible que un fotógrafo siga siéndolo a pesar de no producir sus fotografías? En estos últimos meses se han publicado varios libros, de los que aquí destaco cuatro, que dan fe de ese rol del fotógrafo que no toma fotos, pero las “recoge” e interpreta. Es decir, adquiere un rol de narrador y maneja las imágenes como los escritores las palabras.

En *The encyclopedia* (2015), Kurt Caviezel mantiene vigilancia sobre miles de cámaras de seguridad. Hace capturas de pantalla en su ordenador como sucedáneo al clic de la cámara fotográfica, sobre temas que orga-



un evento natural y cíclico pero que se ha agravado por la acción humana, por mencionar otras dos posturas. Y esas visiones divergentes merecen los términos adecuados, que expresen más fiel y rigurosamente las sutilezas que separan a unos de otros.

Es curioso que la palabra *doubter*, escogida por AP, en español se traduce también como “escéptico”. Fue la comunidad científica, digamos los escépticos profesionales, la que durante años se quejó de que se aplicara su prestigiosa etiqueta a un grupo que representa casi lo contrario a su riguroso método, algo más bien parecido al creacionismo y a la generación espontánea. Llamarlos escépticos, dice Ronald Lindsay, presidente y CEO del Center for Inquiry, es “dotarlos de una legitimidad intelectual que no poseen”, lo que podría inducir al público general a confundir la opinión de “las figuras públicas que basan su opinión en la realidad y aquellas que no”.

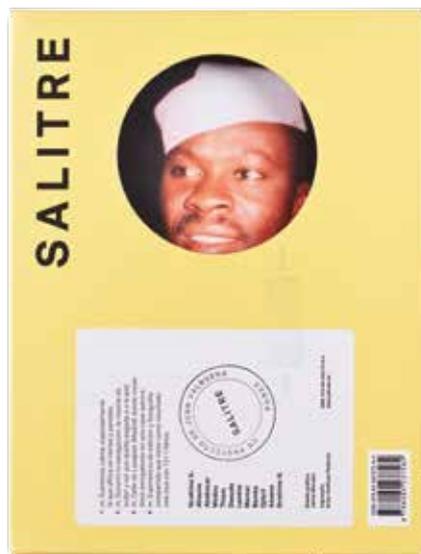
Con el término “negacionista” ocurrió algo diferente: los exquisitos editores de AP descubrieron que, además de ser incorrecto, poseía una connotación condenatoria (equiparable al “negacionismo” del Holocausto). Qué mejor que rebautizarlos

como “incrédulos”: no solo elimina el sesgo negativo sino que además es más acertado puesto que su postura se basa simplemente en el hecho de no creer lo que dice la comunidad científica, no tanto en negarlo.

¿Y qué hay de la expresión larguísima que jamás ocupará un titular? Seth Borenstein, reportero de ciencias de AP, explica que la expresión “aquellos que rechazan la ciencia climática *mainstream*” nació como respuesta a ese grupo intermedio que sí cree que el cambio climático es producto del hombre, pero que difiere en cuanto a causas, proporciones, etcétera. Cuestión de límites y sutilezas que parecerían ociosas, como la mayoría de las discusiones lingüísticas, si no fuera por la figura del editor, ese ser que necesita echar mano tanto de un whisky como de nuevos términos, siempre ligeramente escurridizos, incorrectos, nunca precisos, para intentar siquiera rozar la realidad o borrarla de un plumazo. Por suerte los manuales de estilo quedan de testigos. Es tarea del reportero esparcir la semilla del nuevo eufemismo. —

FLORENCIA MOLFINO (Resistencia, Argentina, 1976) es editora y periodista.

niza bajo una categoría (“Ass”, “Insect”, “Red car”, “Snow”) en la que hay una selección de entre veinte y cuarenta imágenes. De este modo, con una estructura de diccionario, construye un análisis de la sociedad (gestos que se repiten entre ciclistas, personas que fotografian como turistas o profesionales, fraternidad) e incluso del medio ambiente (la nieve, la suciedad, los insectos, las aves). En “Bather”, por ejemplo, las cá-



maras apuntan hacia el agua de piscinas públicas, y el autor/fotógrafo atrapa un momento de personas que desconocen estar siendo filmadas –y fotografiadas–. En ocasiones, logra interceptar el instante de la mirada de deseo, en otras el ritual, casi de apareamiento. Y en las finales, su propia mirada de *voyeur*.

Bajo un título polisémico, *Salitre* (2014) es un ambicioso conjunto de trece libros, de los que solo uno está firmado por el fotógrafo Juan Valbuena, y los demás están compuestos por fotografías familiares y personales de doce hombres, inmigrantes subsaharianos, que compartían una vivienda de cincuenta metros cuadrados en el madrileño barrio de Lavapiés. Se reúnen, así, fotografías impresas que iban y venían en encomiendas. “Tacos de fotos de 10 x 15, en bolsas plásticas –recuerda Valbuena–. De móvil o de cámaras digitales, siempre impresas.” Cada uno contó su historia en dieciséis páginas, “un espacio individual que no tenían donde vivían”, dice quien, como editor (“catalizador”, prefiere él), intentó intervenir lo menos posible, y que, como hiciera Geert van



¿Es posible que un fotógrafo siga siéndolo a pesar de no producir sus fotografías? Se han publicado varios libros que dan fe de ese rol del fotógrafo que no toma fotos, pero las “recoge” e interpreta.

Kesteren en *Baghdad calling* (2008), incluye también su propio trabajo fotográfico (interiores, retratos, objetos, vida cotidiana), junto al de sus protagonistas.

Otro libro, *You haven't seen their faces* (2015), de Daniel Mayrit, se apropia de la “retórica” de los folletos que las autoridades de Londres repartieron con las caras de los jóvenes que presuntamente participaron en los disturbios de 2011, provenientes de las cámaras de seguridad. Mayrit rebusca en internet y extrae los rostros de las cien personas más poderosas de la ciudad, según el informe de 2013 de la revista *Square Mile*, para exponerlas al escrutinio público. “La mayoría son fragmentos de fotografías de ámbito fotoperiodístico, o capturas de videos –explica–. Una vez que conseguí reunir las cien imágenes que más se acercaban a lo que yo iba buscando, las manipulé digitalmente para darles ese estilo de cámara de seguridad.”

En *Mujercitos* (2014), Susana Vargas edita las fotografías tomadas entre 1963 y 1986 de hombres vestidos de mujer, que fueron publicadas en el periódico de crónica policial *Alarma!* “Se trata de retratos de hombres altamente sexualizados que

adquieren un papel protagónico dentro de las fotografías. El diseño del libro se inspiró en las páginas del periódico”, dice la autora en el prólogo. Compone así un relato de la sociedad mexicana acerca del transexualismo, mostrando varias perspectivas mediante la selección pero también el diseño gráfico y el tono (titulares, leyendas) de aquellos reportajes.

Estos trabajos fotográficos están íntimamente vinculados a la tecnología actual pero también a una antigua, el libro códice. Planear un proyecto de dimensiones suficientes para hacer un libro obliga a otro enfoque de la fotografía, no ya hecha de retazos de realidad, sino de “narraciones” más extensas (no necesariamente más complejas), en las que no es posible que una sola persona “esté allí” para fotografiar todos los eslabones de ese discurso. Hoy, que todos hacemos fotos, no todos somos fotógrafos pero contribuimos a un ecosistema de imágenes disponibles con el que ensamblar un discurso. –

DOMÉNICO CHIAPPE (Lima, 1970) es escritor y periodista. En 2013 publicó la novela *Tiempo de encierro* (Lengua de Trapo).

MÉXICO

Telecomunicaciones: nueva diversidad, primeros pasos

H

**RAÚL TREJO
DELARBRE**

abrará más conexiones y más televisión aunque no necesariamente mayor calidad o mejores contenidos. Los monopolios en telefonía y radiodifusión perderán

la hegemonía que hasta ahora les hemos conocido. Televidentes y radioescuchas podrán reclamar cuando consideren que los medios vulneran sus derechos. Esas serán algunas de las coordenadas del panorama de las telecomunicaciones en el año que comienza.

Con el tránsito al formato digital es posible ver más canales en cada frecuencia de televisión abierta. Además comenzará a funcionar la nueva red de televisión nacional, propiedad de Cadena Tres, que debe elegir entre reiterar estilos trillados o arriesgarse a programas menos ordinarios

en comparación con los que difunden Televisa y Televisión Azteca.

Una cuarta cadena de televisión, cuyo costo no pudo pagar Radio Centro, será licitada nuevamente aunque podría dividirse en varias redes regionales. Los propietarios de MVS y de nuevo los de Radio Centro han dicho que podrían interesarse en dicha licitación.

Si a esas opciones sumamos el Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano que llega al 60% del país (conduciendo, además de su propia señal, las de los canales 11, 22 y TV UNAM) tenemos que, en vez de dos cadenas, los televidentes tendrán por lo menos cinco. O más, si consideramos que los canales no comerciales tienen programaciones y orientaciones diferentes.

En 2016 terminará la hegemonía del duopolio que ha acaparado la televisión mexicana. Televisa y Azteca desde luego seguirán teniendo influencia muy significativa; pero el acaparamiento de frecuencias en la televisión abier-



EL GATO VITTORIO *Decur*



ta, que ha sido la fuente de su presencia pública y de su ascendente político, no se mantendrá como hasta ahora.

Este año alrededor del 60% de los mexicanos tendrá acceso a televisión restringida. Televisa controla el 61% de ese mercado. La cobertura de la TV por cable podría incrementarse (y la dominancia de Televisa cambiaría) si las empresas de Carlos Slim recibieran la autorización que han buscado durante décadas para ofrecer televisión de paga a través de las líneas telefónicas.

Telecomunicaciones y radiodifusión son servicios públicos. Eso significa que el Estado debe garantizar que sean ofrecidos en condiciones de competencia y calidad.

En marzo se cumplirán dos años de las medidas de regulación asimétrica que el Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT) impuso tanto a América Móvil como a Televisa debido a que dominan más de la mitad de los mercados, respectivamente, en telefonía y televisión. En 2011 la empresa de Slim manejaba el 80% de las líneas de telefonía fija; en junio de 2015 esa presencia había disminuido al 62%. Televisa tiene el 67% de la audiencia de la televisión abierta, pe-

ro esa cifra se reducirá en breve debido a la presencia de las nuevas televisoras.

En el campo de la radio podría haber una nueva diversidad si el IFT aprueba la reducción del espacio que se requiere entre cada estación de FM y que en México ha sido de 800 Mhz, cuando en muchos países es únicamente de 400. En México hay emisoras que transmiten en frecuencias con separación de 400 Mhz, por ejemplo la radio de la Universidad Iberoamericana. Si ese parámetro tecnológico se generaliza, habrá espacio hasta para veinte nuevas radiodifusoras en cada localidad. Los principales grupos de la radio se oponen a ese cambio porque tendrían que compartir dicho mercado con nuevas empresas e instituciones.

En el campo de la telefonía móvil es previsible que las tarifas sigan disminuyendo, aunque conseguir más velocidad en banda ancha saldrá más caro. Entre diciembre de 2013 y junio de 2015, según datos del IFT, el costo de la larga distancia internacional disminuyó un 41% y el de la telefonía móvil un 12%. En cambio los precios de internet y televisión de paga, que en México han sido notablemente altos en comparación con tarifas internacionales, han permanecido casi idénticos.

La cobertura podría ampliarse y quizá las tarifas disminuirían con la red nacional de banda ancha, tanto por cable como inalámbrica, que el gobierno, con supervisión del IFT, debe instalar a más tardar en 2018, de acuerdo con la reforma constitucional en materia de telecomunicaciones. En el otoño de 2015, Telcel tenía

el 69% de las suscripciones de telefonía móvil, Telefónica el 21% y AT&T, que compró Nextel e Iusacell, se incorporó a ese mercado con el 9%.

Este año, además, todas las estaciones de radio y televisión deberán tener defensores de las audiencias y códigos de ética. Las emisoras privadas decidieron instalar una sola defensoría para todas ellas. Además hay reglas, que seguían a discusión a fines de 2015, destinadas a la programación que se difunda en horarios para niños. Esos recursos y normas son perfectibles. Pero si los televidentes y radioescuchas los aprovechan podrán construir una relación más exigente y crítica con las empresas de radiodifusión.

Telecomunicaciones y radiodifusión son consideradas, desde la reforma constitucional de 2013, como servicios públicos. Eso significa que el Estado tiene que garantizar que sean ofrecidos en condiciones de competencia y calidad. Traducir esos principios a una realidad dominada por afanes mercantiles, sometida a intereses políticos y en donde a las audiencias se les ha considerado como consumidores y no como ciudadanos, no resulta sencillo. Los primeros pasos hacia una nueva diversidad en esos campos son insuficientes pero también innegables. De la sociedad depende que esa búsqueda de pluralidad y calidad, lo mismo en programación que en servicios, se ensanche y prospere. —

RAÚL TREJO DELARBRE (ciudad de México, 1953) es investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Recientemente publicó *Alegato por la deliberación pública* (Cal y Arena, 2015).



AGENDA

E NE RO

FOTOGRAFÍA LA MIRADA DE LEE MILLER

Fue modelo, retratista de celebridades y la primera fotógrafa en cubrir la línea de fuego durante la Segunda Guerra Mundial. *Lee Miller. Fotógrafa surrealista* alberga una amplia muestra de su trabajo y podrá verse hasta el 7 de febrero en el Museo de Arte Moderno.



ARTES PLÁSTICAS DIVERSIDAD LATINOAMERICANA

Después de haberse presentado en el Museo Guggenheim de Nueva York, *Bajo un mismo sol. Arte de América Latina hoy*, que reúne la obra de cuarenta artistas de catorce países, llega al Museo Jumex. Con obras de Gabriel Orozco, Minerva Cuevas, Tania Bruguera, Alfredo Jaar y Luis Camnitzer, entre otros, la exposición estará abierta al público hasta el 16 de febrero.



MÚSICA VIRTUOSOS DEL PIANO

Dos intérpretes excepcionales, Eva María Zuk y Claudio Herrera, ofrecerán recitales de piano en el Palacio de Bellas Artes, como parte del Tercer Festival Luces de Invierno. Zuk se presentará el 15 de enero con un programa que incluye a Scriabin, Prokófiev y Rajmáninov. Herrera hará lo propio el 17 con Albéniz, De Falla y Debussy.

TEATRO ACTUALIDAD DE CHÉJOV

Con su adaptación de *La gaviota*, el director Diego del Río ha querido acercar la obra clásica de Anton Chéjov a un público más joven sin que ello signifique renunciar a su complejidad psicológica. La obra, protagonizada por Blanca Guerra y Odiseo Bichir, estará presentándose hasta el 8 de enero en el Foro Shakespeare.



POLÍTICA

Las incorrecciones

E

RICARDO
DUDDA

El concepto “incorrección política” está secuestrado ideológicamente por la derecha. Lo ha convertido en el estandarte de la libertad de expresión frente a una corrección política que considera cen-

sura y mojigata, de una izquierda acomplejada. En ocasiones lleva implícita una actitud de irreverencia y cierto desenfado; unas veces se traduce como “decir las cosas claras”, “no tener pelos en la lengua”; otras es una crítica al relativismo y la posmodernidad, a un “buenismo” que pretende no ofender y que es incluso capaz de traicionar para ello la libertad de expresión. En su versión más dogmática, es simplemente una manera de justificar prejuicios y posturas moralmente reprobables. Cuando se usa de este modo, se acerca a la antipolítica y el populismo; crea una dicotomía entre verdad y política: si la política y su corrección (su retórica, su moderación) ocultan con eufemismos y neologismos la verdad, la incorrección y el cuestionamiento de la política permiten llegar realmente a ella. En cierto modo, quienes abusan del concepto creen en una verdad prepolítica, similar a la falacia de que antes de la política no existían divisiones ideológicas: la política institucional ha secuestrado el lenguaje de la calle, lo ha hecho pazguato, excesivamente moderado y acomplejado, como si todos estuviéramos en campaña electoral.

La derecha ha hecho suyo el concepto y la izquierda ha ayudado en ese etiquetado: lo ha convertido en un cliché conservador. Cuando el político xenófobo Xavier García Albiol, exalcalde de Badalona y presidente del PP catalán, criticó el multiculturalismo tras los atentados de París, se amparó en una supuesta incorrección política, lo que sirvió a la izquierda para anular tanto el debate del multiculturalismo como el de la corrección política.

Pero la corrección política existe, y en ocasiones no es solo moderantismo o respeto por las minorías, sino también una violación de la libertad de expresión. Jeannie Suk, profesora de



El movimiento en favor de los *safe spaces* está cargado de buenas intenciones, pero encaja con una concepción narcisista de la ideología y la política: lo que importa es mi sensibilidad ante al sufrimiento ajeno, mi espacio vital.

Derecho en Harvard, describía recientemente en un artículo en la revista *The New Yorker* cómo un uso figurado como el que acabo de hacer de la palabra violación le trajo problemas en clase. Una alumna se quejó de que su utilización en contextos legales (“Esto viola la legalidad”) podía resultar ofensiva.

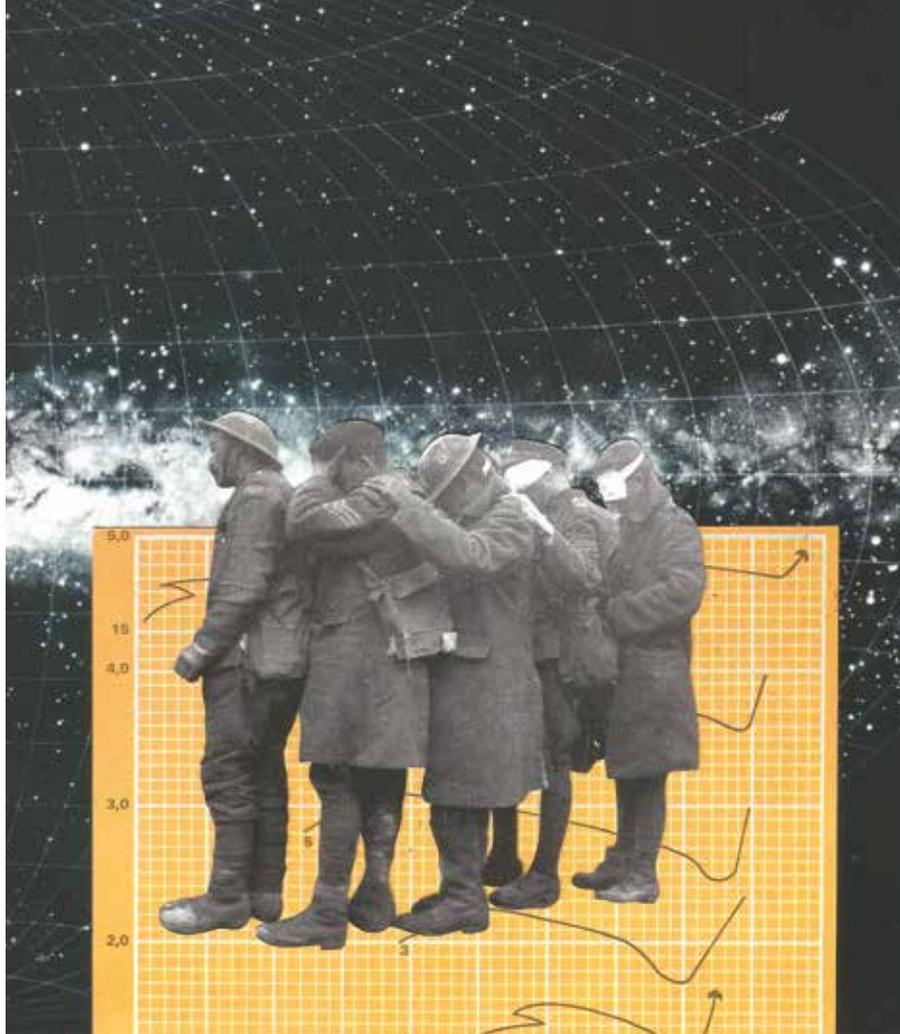
El problema va mucho más allá, especialmente en Estados Unidos. En varios campus universitarios, a partir del movimiento antirracista Black Lives Matter, los estudiantes se han movilizado contra casos terribles de discriminación: desde colegios mayores donde estudiantes blancos intentaban impedir el paso a estudiantes negros hasta violaciones y abusos sexuales. Para ello han creado *safe spaces*, o espacios libres de intolerancia, en los que toda libertad está supeditada a la corrección política, y recomendado el uso de *trigger warnings* (señales en literatura, cine, textos que avisan de contenido ofensivo). Ante este clima, humoristas como Chris Rock o Jerry Seinfeld ya no participan en festivales de humor organizados por los estudiantes: su humor se conside-

ra demasiado ofensivo. En la universidad de Yale, la administradora del campus y su marido sufrieron una campaña de acoso por no atender las demandas de varios estudiantes que exigían la prohibición de disfraces de Halloween que consideraban ofensivos para determinadas minorías. En la Universidad de Missouri, un periodista fue agredido al intentar realizar fotografías de un *safe space* en el campus: los manifestantes decían estar en su derecho de no querer ser fotografiados, cuando el que realmente podía reivindicar sus derechos en ese contexto era el periodista.

El movimiento en favor de los *safe spaces* está cargado de buenas intenciones, pero encaja con una concepción narcisista de la ideología y la política: lo que importa es mi sensibilidad ante al sufrimiento ajeno, mi espacio vital. A veces tiene un toque de soberbia y paternalismo con las minorías que pretende proteger. Es un movimiento que desprecia el pluralismo político y que, al considerar que las palabras dañan igual que las acciones, se aproxima a una legitimación de la censura. También cae en contradicciones: denuncian el efecto pernicioso de las palabras pero hablan de “terrorismo machista”, “genocidio financiero” u “holocausto neoliberal”.

La incorrección política pretende luchar contra esto. No toda la derecha que critica la corrección política pretende justificar un discurso intencionadamente ofensivo. Pero quienes abusan del concepto acaban convirtiéndolo en una reivindicación de su derecho a tener razón. Es justo lo contrario de lo que en apariencia defienden: el disenso, el debate y el derecho a estar equivocado en libertad. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



POLÍTICA INTERNACIONAL

La causa profunda

**PAUL
BERMAN**

osotros, los modernos, creemos en la doctrina de las “causas profundas”, que afirma que poderosas presiones sociales son el motivo de la furia asesina; pero los poetas antiguos no

creían en tal cosa. Los poetas veían la furia asesina como una constante humana. Creían que, como dice la frase de André Glucksmann, “el principio destructivo habita en nosotros”. O atribuían esa violencia a los dioses irascibles, cuyas motivaciones, petulantales y caprichosas, no requerían explicación. Para los poetas, cualquiera podría caer en un estado de furia asesina: un

pueblo vencido, tal vez, o una novia agraviada o una víctima de dioses manipuladores. Lo que llamaba la atención de los poetas era la rabia en sí, no sus orígenes o sus posibles razones. Ellos dedicaban toda su ciencia –la poética– a examinar esa furia: ritmos, métrica, vocabulario, sombras y grados de intensidad. La *Eneida*, que recorre el Mediterráneo, recorre también esas muchas permutaciones.

En la actualidad, sin embargo, preferimos a los científicos sociales sobre los poetas y lo hacemos porque creemos que en esencia el mundo es gobernado por una suerte de lógica impersonal de causa y efecto que los científicos sociales pueden descubrir. Estamos convencidos de que, si un movimiento terrorista ha perpetrado masacres en medio mundo, la explicación puede encontrarse en un principio destructivo externo a los propios terroristas. Les pedimos a los científicos sociales que indaguen y ellos identifican la causa sin mayores problemas. Sin embargo, se trata de una cuestión de identidad profesional: ¿es un economista? Revelará que las masacres terroristas se deben a la causa profunda de la pobreza. ¿Es un geó-

grafo? Afirmará que la aridificación en Medio Oriente condujo a la ola terrorista. Hay una gran variedad de científicos sociales y las causas del terror islamista pueden resultar igual de variadas. Funcionan tanto una explicación como su opuesto.

Se dice que la causa profunda de la yihad es la invasión extranjera y la ocupación militar, como en Chechenia y Palestina, pero también es cierto que en Al Raqa y otros lugares, los yihadistas pueden ser considerados los ocupantes extranjeros. Es común escuchar que el caos que sigue al derrocamiento de un dictador suscita movimientos terroristas, como en Libia, pero en el caso de los terroristas marroquíes el origen es la frustración de nunca haber podido derrocar una larga monarquía. En Egipto el florecimiento del terrorismo es atribuido al despotismo del general Al Sisi y en Túnez al fin del despotismo de Ben Ali. Se dice que el sionismo es la causa profunda del terror islamista en todo el mundo, sin embargo en Siria los principales movimientos antisionistas han demostrado que, después de todo, prefieren aniquilarse entre ellos.

Antes de 2011, se pensaba que la presencia estadounidense en Iraq era la causa del terror en varias partes del mundo, pero después de ese año la ausencia de sus tropas se convirtió en la causa. La desigualdad económica es la causa, se ha afirmado, como también lo son las vejeciones en los Estados igualitarios de Escandinavia. Se habla a menudo de la falta de trabajo, y aun así surgen terroristas en Gran Bretaña, donde la tasa de desempleo es muy baja. En el origen está la falta de educación, se ha dicho, y sin embargo el líder del Daesh es un hombre con un título en estudios islámicos, que maneja uno de los equipos de propaganda en redes sociales más sofisticados del mundo.

Otra supuesta causa del terror islamista es la islamofobia, pero un número considerable de terroristas islámicos proviene de países donde los musulmanes son mayoría y en los que la islamofobia es uno de los pocos problemas que no existen. En Francia, la exigencia intolerante a que los inmigrantes se adapten a la cultura francesa es considerada causa del terror islamista y en Gran Bretaña parece ser el rechazo multicultural a pedirles a los inmigrantes que se asimilen. Las causas profundas del terror islamista resultan, en suma, tan numerosas como los antiguos dioses, tan contradictorias y tan caprichosas como ellos.

Incluso podría ser que la doctrina de la causa profunda, tal y como la utilizan los científicos sociales, no revele las causas del terror. Las investigaciones sociales podrían simplemente identificar lo que Glucksmann llama “circunstancias favorables” —las cuales, por supuesto, sería crucial conocer, si tan solo pudiéramos distinguir entre las interpretaciones válidas y las tendenciosas—. Ahora bien, ni siquiera la más precisa compilación de circunstancias favorables bien investigadas puede llevarnos al fondo de la cuestión, que es la ira.

Esto es así porque la doctrina de las causas profundas es profundamente errónea; nos impulsa a ver todo excepto los ritmos, las métricas, el vocabulario, la intensidad emocional y las sombras de la rabia en sí misma o, lo que es lo mismo, la ideología islamista y sus formas de expresión. La ira terrorista descansa en el odio y el odio es una emoción que es también un discurso —en la actualidad, se trata de un discurso elaborado, formado por publicaciones, poemas, canciones, sermones, y todo aquello que en conjunto genera un sistema ideológico redondo—. Para entender el discurso se necesita algo que podría llamarse poética, pero la doctrina de la causa profunda es antipoética. Es, en retrospectiva, un paso atrás respecto a la poesía antigua, nos priva del conocimiento de las personas que quieren matarnos.

Más aún: esta doctrina nos lleva a suponer que la ira insensata, al ser el resultado predecible de una causa profunda, no puede ser en verdad insensata. Más aún: la doctrina de la causa profunda nos hace creer que nosotros somos la causa profunda. Después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 una gran cantidad de gente dijo que Estados Unidos se lo había buscado. En Francia hace un año no faltaron comentarios acerca de que los caricaturistas se lo merecían, y que los judíos se lo merecían. Ya se empieza a escuchar lo mismo respecto a los fanáticos del fútbol, los comensales de restaurantes y la audiencia de conciertos de rock. De esta forma, la doctrina de la causa profunda, que promueve una forma de ceguera, también nos roba nuestra voluntad de resistir. —

Publicado originalmente en Le Monde.

Traducción del inglés de María José Evia Herrero.

PAUL BERMAN es escritor. En español han aparecido sus libros *La huida de los intelectuales* (Duomo, 2012) y *Terror y libertad* (Tusquets, 2007).

TAXONOMÍA

Oftalmicultura



MANUEL PEREIRA

ada tan asombroso como la antigua maldición de la oftalmología cultural. Homero era ciego. Tiresias también, aunque gracias al don de la profecía, veía el futuro. Edipo se destrozó las pupilas con la hebilla del cinturón de Yocasta y exclamó: “¡Ah, oscuridad, mi luz!” Demócrito también se arrancó los ojos para que la contemplación del mundo exterior no interrumpiera sus meditaciones. Odín, principal dios nórdico, sacrificó un ojo a cambio de la sabiduría y la clarividencia.

En la dimensión mítico-poética, las patologías y traumatismos oculares generan poderes sobrenaturales o formas superiores del conocimiento. Tal vez eso explique el predominio de la ceguera en la literatura empezando por el astuto ciego del *Lazarillo de Tormes*. El autor de *Los lusiadas*, Luís



Empezó con un cohete en el ojo de la Luna de Méliès, continuó con la abuela de las gafas astilladas en *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y siguió con Buñuel cortando el ojo de una mujer.

de Camões, era tuerto. Milton no solo “perdió” el paraíso sino también la vista en 1652. En las novelas de Benito Pérez Galdós abundan los ciegos y el escritor acabó igual que sus personajes, víctima de una inefable afinidad o de un acto de justicia poética.

El padre de Borges, su abuela materna y su bisabuelo eran ciegos: regalo genético que el escritor adquirió progresivamente. Pero ahí no para la cosa. El misterio se incrementa cuando a Borges lo nombran director de la Biblioteca Nacional, pues asume un cargo ostentado veintiséis años atrás por Paul Groussac, otro invidente que, a su vez, había heredado ese mismo sillón de José Mármol, quien también perdió la vista. ¡Durante más de un siglo, tres gigantes gestiona-

ron novecientos mil volúmenes sin poderlos leer! Parece un cuento salido de la pluma de otro ciego argentino, Ernesto Sabato, quien escribió tanto sobre bastones blancos —*El túnel* (1948), “Informe sobre ciegos” (1961)— que sus pesadillas le merecieron un epígono: Saramago con su *Ensayo sobre la ceguera* (1995).

Acaso de tanto inspirarse en la *Odisea*, Joyce se contagió de la enfermedad homérica y terminó usando un parche de pirata. Otra parcheada famosa es la bella princesa de Éboli, a quien mucho favorece su defecto, a diferencia de las dos amantes de Baudelaire: la bizca (la Louchette) y la mulata hemipléjica que murió ciega.

La ceguera es el estigma ancestral del séptimo arte cuya historia empe-

zó en 1902 con un cohete clavado en el ojo de la Luna de Georges Méliès, continuó con la abuela de las gafas astilladas y ensangrentadas en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) y siguió con la navaja de Buñuel cortando el ojo de una mujer en *Un perro andaluz* (1929). En 1945 Hitchcock y Dalí prolongaron esas mutilaciones oculares en la escena onírica de *Recuerda* donde un hombre corta con una enorme tijera los ojos que decoran una cortina. En *Los pájaros* (1963) aparece un cadáver con las cuencas vacías y sanguinolentas mientras en otra secuencia una niña que huye desfavorida cae de bruces y vemos en primer plano sus anteojos de miope con los cristales astillados: homenaje del cineasta británico a la anciana de las gafas rotas de Eisenstein. En *Blade runner* (Ridley Scott, 1982) los ingenieros genéticos fabrican ojos para replicantes y los asesinos matan hundiendo ojos con los pulgares... tanta acumulación no puede ser casualidad y devino maleficio o mal de ojo que persiguió a ilustres directores tuertos: John Ford, Fritz Lang, Raoul Walsh, André de Toth, Nicholas Ray.

Guerreros: A Filipo, padre de Alejandro Magno, le faltaba un ojo, y el condotiero y duque de Urbino, Federico da Montefeltro, perdió el derecho en un torneo, por lo cual se hizo cortar el puente de la nariz para poder ver en la batalla hacia ambos lados con un solo ojo, tal como lo vemos de perfil en varios retratos del siglo xv. Rembrandt pintó a Claudio Civilis sin un ojo y empuñando su espada, casi como un trasunto del Odín de los vikingos.

Exquemelin fue un filibustero y cirujano francés a quien debemos un excepcional libro olvidado: *Piratas de América* (1678). Allí detalla las recompensas que obtenían los piratas del Caribe cuando perdían algún miembro en sus abordajes: “por la pérdida de un brazo derecho, 600 pesos o seis esclavos [...] por una pierna derecha, 500 pesos o cinco esclavos [...] por un ojo, cien pesos o un esclavo”.

Más allá de militares y bucaneros, es evidente que algunos ciegos y tuertos son “videntes”, en el sentido poético revelado por Rimbaud. De modo que en el país de los que creen ver sin ver nada, los tuertos y los ciegos son reyes. —

MANUEL PEREIRA (La Habana, 1948) es novelista y ensayista. Publicó en 2015 *El beso esquimal* bajo el sello de Textofilia.



MEDIOS

Juego de tronos en La Habana



LUCA COSTANTINI

Ignacio González, un periodista cubano de treinta años, grabó en abril una inundación en la parte más deteriorada de La Habana vieja en la que, según dijo, hubo incluso fallecidos. Las quejas de los vecinos por la falta de asistencia del Estado convirtieron su reportaje en material incómodo para las autoridades, que de inmediato intentaron silenciarlo. Minimizaron la tragedia y tildaron a González de “enviado de la CIA”. El reportaje, sin embargo, se difundió en internet y llegó a muchos hogares gracias al llamado

“paquete semanal”, un disco duro externo que pasa de mano en mano entre los cubanos y distribuye contenido audiovisual que consigue librarse de la censura.

Cuba está viviendo cambios notables, pero internet sigue siendo marginal en una nación dominada por el pensamiento único. El ingenio, pese a todo, no ha sido derrotado, y el “paquete semanal” está ahí para demostrarlo. Este disco duro distribuye un *terabyte* de contenido no censurado (el equivalente a unas ciento cuarenta películas) y se renueva cada lunes, con nuevos episodios de las series más vistas en la isla, *Juego de tronos* y *House of cards*, o también *Aída* y *Aquí no hay quien viva*. Se vende a peso informático, es decir en *gigabyte*, por lo que una temporada vale alrededor de un CUP cubano, el equivalente de un dólar estadounidense. Llega a La Habana de forma desconocida —hay quienes señalan a funcionarios díscolos del gobierno que permiten su entrada desde Florida, y quien habla de estrategia de *soft power* estadounidense— y obtenerlo es tan fácil como pedir una pizza en Roma o Madrid: con una simple llamada el “camello” lo trae a la casa del comprador, conecta el dispositivo a una computadora y empieza la descarga. Quienes lo distribuyen



El “paquete semanal” es un disco duro con un *terabyte* de contenido no censurado que se renueva cada lunes con episodios de las series más vistas en la isla, *Juego de tronos* y *House of cards*. Se enriquece de material prohibido en cada intercambio.

saben muy bien cómo lidiar con el régimen: “El paquete no ofrece ni contenido pornográfico ni antirrevolucionario”, recuerdan cuando lo anuncian.

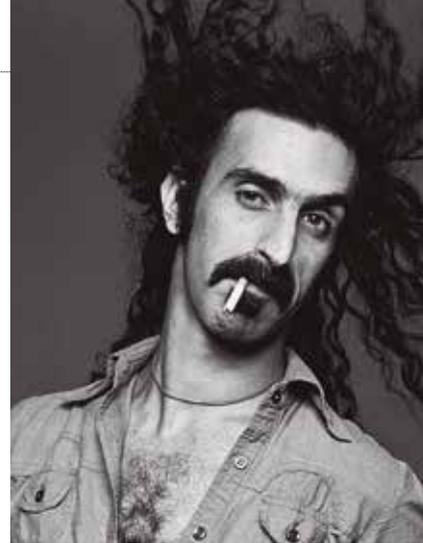
El deshielo diplomático con Estados Unidos y la posible suavización del embargo abrirá un apetitoso mercado para las empresas estadounidenses, pero, de momento, lo que más conecta Cuba es el “paquete semanal”. “El paquete es la manera que tiene la gente de enterarse de lo que está pasando en el mundo de manera indirecta”, explica Manuel Díaz Mons, un joven disidente que difun-

de informaciones y propaganda del movimiento Somos+. Tiene veintiséis años, es informático, escribe y cuenta que cada semana puede descargar entre ochenta o noventa *gigas* de películas, documentales, libros y artículos de revistas. Tiene un gran afán por consumir información, pero en Cuba solo hay una televisión y dos periódicos monotemáticos. “Con la llegada de las series extranjeras los medios nacionales, como la televisión y la radio, están anulados totalmente”, añade Díaz Mons. Algo de información se cuele en el paquete. Sobre todo informativos de Univision, que emite en español desde Miami para Estados Unidos y Puerto Rico.

Otro activista, Eliecer Ávila, un ingeniero cubano de treinta años que lidera el movimiento Somos+, reconoce ser “adicto” a las series españolas. Junto a otros jóvenes lucha por la difusión de una información plural y veraz en Cuba y considera el paquete la única solución a la escasez de contenido crítico. “Es como Wikipedia”, explica Ávila y describe cómo el disco duro se enriquece de material prohibido en cada intercambio. Hoy día es común que un joven tenga una computadora o un teléfono inteligente, pero el acceso a internet sigue siendo deficitario. Un menor de treinta años suele conectarse una o dos veces por semana, una media escandalosamente baja si se compara con la de los coetáneos occidentales, pero es también gracias a estos estrechos márgenes que los disidentes de hoy pueden librar su batalla de forma más innovadora y dinámica.

En las calles de La Habana muchos jóvenes pasan el tiempo bebiendo ron y manejando teléfonos inteligentes. Escuchan rap y reguetón descargados del paquete semanal. Otros, más comprometidos, actúan políticamente, asumiendo los riesgos de sus críticas. Personas mayores y niños ven *shows* y programas infantiles de origen estadounidense y en los bares y en los coches cuelgan las banderitas de Estados Unidos. Ignacio González, que pese a las amenazas ejerce de periodista, difunde sus reportajes en YouTube y en el paquete semanal, y quizás gracias a esto ha podido llegar hasta Miami y ser contratado por la cadena Univision. Admite que todo lo que se consume de audiovisual en La Habana es de procedencia norteamericana: “Estados Unidos ya es un país amigo”, proclama entre risa un taxista en el malecón. —

LUCA COSTANTINI es periodista de *El País*.



MÚSICA

¿En serio parezco tan raro?

Las memorias de Zappa



DANIEL HERRERA

ra el invierno de 1971 y Frank Zappa sufría una de las peores giras de su vida. Parecía que el momento más terrible fue la noche del 3 de diciembre. El grupo del guitarrista toca-

ba en el Casino Montreux, en Suiza, y a un tarado del público se le ocurrió encender una bengala que terminó consumiendo casi todo el edificio. No murió nadie y el instante sirvió para que los integrantes de Deep Purple —Roger Glover e Ian Gillan— escribieran una canción sobre el incidente basándose en un sencillo *riff* de guitarra de Ritchie Blackmore. Pero esto no se trata de “Smoke on the water” y la historia ya conocida, sino de que Zappa y su grupo tuvieron que seguir su gira sin instrumentos y equipo porque se habían quemado junto al casino.

Parecía que lo peor había sucedido, pero en el concierto del teatro Rainbow de Inglaterra, justo al final un hombre enloquecido subió al escenario cuando los encargados de la seguridad estaban distraídos y golpeó a Zappa en el rostro; gracias a esto cayó más de cua-

tro metros al foso de la orquesta. Quienes vieron la caída pensaron que hasta ahí había llegado el guitarrista. Se sorprendieron cuando Frank despertó, tenía la “cabeza apoyada sobre el hombro, con el cuello torcido como si se hubiera roto. Tenía un corte profundo en la barbilla, una brecha en la parte posterior de la cabeza, una costilla rota y una pierna fracturada”. También se le había paralizado un brazo.

La recuperación fue larga y durante ese lapso, todavía convaleciente, Zappa se dedicó a producir tres discos: *Just another band from L.A.*, *Waka/Jawaka* y *The Grand Wazoo*. Distintos críticos consideran a los dos últimos dentro de los mejores en la discografía zappiana.

Esta y otras historias aparecen en la biografía/memorias *The real Frank Zappa book*, originalmente publicado en 1989 y que apenas ve la luz en su edición en español con el título de *La verdadera historia de Frank Zappa*, producto de las tres semanas que Zappa platicó con el periodista y escritor Peter Occhiogrosso.

El resultado es un libro que no bucea demasiado en esa zona oscura adonde sí han ido los otros protagonistas del rock durante los sesenta y setenta en sus autobiografías. Aquí no veremos muchas drogas ni alcoholismo severo ni escenas desenfadadas de sexo. Todo hace suponer que Zappa era una persona bastante cuerda y no debe sorprendernos su decisión de controlar el contenido de su libro. De ahí que estas memorias pasen con suavidad y ligereza sobre los asuntos más escabrosos, por ejemplo, el rompimiento con Don Van Vliet (mejor conocido como Captain Beefheart). Así, al estar liviano de anécdotas y cargado de reflexiones políticas, el libro no termina de convencer, aun cuando muestre al Zappa irónico, incisivo, inteligente, políticamente incorrecto.

La mejor parte de estas memorias es el análisis que Zappa realiza de su música y la de sus compositores favoritos. Es el caso de Edgar Varèse, de quien Zappa ha reconocido su amplia influencia. Escúchese, por ejemplo, “Turning up” de Varèse incluido en *The complete works* con The Royal Concertgebouw Orchestra. En dicha pieza es bastante clara la obsesión del compositor francés por las percusiones; compárese entonces con el primer *track* de *Waka/Jawaka* de Zappa: “Big swifty”. El guitarrista era bastante exigente con sus bateristas y esa canción es un ejemplo inmejorable. Tal pareciera que estamos ante dos versiones del

mismo compositor, aunque los detalles nos explican, sin ninguna duda, que el alumno llevó su música hacia otros caminos sin nunca dejar de rendirle tributo al maestro que admiró tanto en la adolescencia.

Entre otras opiniones, Zappa critica la monotonía de la música popular. La mayoría de las personas, considera, no puede hacer abstracciones musicales y busca una melodía que sea lo más sencilla posible. Casi todos quieren un ritmo, uno que se pueda bailar y si no pueden bailarlo terminarán por desecharlo. Al final, concluye el guitarrista, esas personas que se conforman con sonidos repetitivos y aburridos son quienes afirman amar la música.

Frank buscaba lo contrario: amaba la composición pero prefería la libertad de un grupo de rock. Tal vez *London Symphony Orchestra*, vol. I & II sea el ál-

bum que mejor ejemplifica la complejidad por la que Zappa abogaba. Una peculiaridad que también puede apreciarse en *Sheik Yerbouti*, sobre todo en los *tracks* en vivo.

Respecto a las posibilidades de un grupo de *rock*, nadie como él para llevar a sus músicos al límite interpretativo. En más de una ocasión declaró que se rodeaba de los mejores, porque todos tocaban un instrumento, memorizaban música con múltiples variaciones de tiempo y armonías y además actuaban y jugaban en el escenario. Cualquiera puede confirmar lo anterior en los videos que circulan por la red. Pero además, es revelador que Zappa improvisaba en vivo ciertos “Iconos Musicales Arquetípicos Norteamericanos”, elementos musicales que se tocaban en el momento en que el guitarrista lo señalara. Estos elementos le servían para crear texturas –como fragmentos de la música de *La dimensión desconocida* o *Tiburón*–, pero también podía valerse de un cambio de ritmo a ska o reggae, cambios que sugería con simples movimientos con el cuerpo. Para Zappa los músicos tenían que ser lo suficientemente hábiles para seguirlo hacia donde quisiera.

Al final, esta “historia verdadera” de Zappa debe revisarse como su discografía de los ochenta: con tiento y sin demasiada expectativa. –

DANIEL HERRERA (Torreón, 1978) es escritor, profesor y periodista. Su libro más reciente es *Quisiera ser John Fante* (Moho, 2015).

CINE

El hombre que hackeó Hollywood



LUIS RESÉNDIZ

Desde *Tiburón* (1975) de Steven Spielberg, los ejecutivos hollywoodenses dieron con una fórmula vigente hasta hoy: a mayor inversión, mayor ganancia. Por eso

se invirtieron cuatrocientos millones de dólares en *Piratas del Caribe 4. En costas extrañas* (2011). Dato para contrastar: el PIB de Tuvalu, uno de los más bajos del mundo, es de 38 millones de dólares anuales. Vivimos el siglo del cine que cuesta diez veces más de lo que un país pequeño produce al año. Esa vorágine de dólares a menudo ahoga las ideas innovadoras. La vanguardia cabe en Hollywood, pero solo en ambientes controlados. El resto del tiempo se siguen las fórmulas probadas –creativas, de producción– que aseguran la ganancia: a mayor inversión, menor riesgo.

El productor Jason Blum introdujo su cuña en ese molde para abrir una nueva veta, la del *blockbuster* de bajo presupuesto. Su pequeña revolución no solo está sacudiendo una industria acostumbrada a los cañonazos de billetes: contribuye también a la llegada de nuevos aires creativos.

Blum produjo intrascendentes mediocridades hasta que dio con la gallina de los huevos de oro: *Actividad paranormal*, de 2007, pero estrenada en 2009. Filmada con quince mil dólares y distribuida por Paramount, recaudó casi doscientos millones. Tras el éxito, Blum no degolló a su gallina: buscó clonarla. Creó Blumhouse, cuyo lema es “La celebración de todo lo aterrador”, y comenzó a trabajar.

Desde entonces ha producido cuarenta películas en cinco años. Algunas de



ellas fueron fracasos que no llegaron a los cines o que se perdieron entre los bostaderos de DVD en rebaja; otras estrenaron en pocas salas o directo en Netflix. Pero algunas fueron éxitos de taquilla –tanto como para hacer de Blumhouse una empresa *muy* rentable.

Ejemplos: la inversión de *Actividad paranormal 2* (2010) fue de tres millones de dólares; la recaudación, de 177 millones. La inversión de *La noche de la expiación* (2013), que ocurre en un Estados Unidos ficticio donde se permite el homicidio una vez al año, fue de tres millones de dólares; su recaudación, de 89 millones. No importa, pues, si películas como *Área 51* (2015) gastan cinco millones y recaudan siete mil dólares: las ganancias de las otras cintas costean esos fracasos programados.

Tres ejes rigen el modelo de Blumhouse. El primero es la calidad de sus películas. Ubicado mayormente en el terreno del horror y el suspense, su cine ejerce virtudes que suelen evitarse en Hollywood, como la ambigüedad –a menudo hay finales abiertos, rasgo utilísimo al planear secuelas– aunada a cierta dosis de experimentación formal –no en vano su primer acierto fue *Actividad paranormal*, película de riguroso apego a las convenciones del *found footage*, mientras que cintas menos conocidas, como *Espera basta que se baga de noche* (2014), son, aunque poco redituables económicamente, una llamativa mezcla de *remake* y secuela intertextual–. Sus películas suelen ser *buenas películas*, y cuando no lo son resultan, al menos, llamativas. Es probable que el espectador promedio de Blumhouse no se vaya decepcionado. Otras de sus cintas son pura mórbida instigación: *Cercana obsesión* (2015) presenta a Jennifer Lopez como una profesora de literatura que tiene un encuentro sexual con un alumno vecino suyo. Cualquier pretexto es bueno para hacer *flashbacks* a la escena sexual, tan ingenua como cachonda.

Otro eje: su estricto control de gastos. En *Planet Money*, *podcast* de National Public Radio, Rob Cohen (director de *Rápido y furioso*, de 2001, desempleado tras el fracaso de su película de 2005 *La amenaza invisible*, ahora director de la redituable *Cercana obsesión*) apuntó las reglas de Blum: pocos diálogos –los extras cobran una cuota adicional cada que dicen alguna línea–, pocas locaciones –no

en vano la mayoría de sus producciones ocurren en una o dos casas, reduciendo gastos de renta y *scouting*–, y una última, despiadada: pagar el *mínimo legal posible*. Suena leonino porque lo es, pero allí radica el éxito: Blumhouse caza directores en desgracia creativa o financiera –M. Night Shyamalan o el mencionado Cohen–, jóvenes cineastas que dirigen por casi nada de dinero pero amplia distribución y una tajada de la taquilla –Oren Peli, de *Actividad paranormal*, o James Wan de *La noche del demonio* (2010)–, o actores famosos que acceden a participar en sus producciones a cambio de un porcentaje de la recaudación –así es como Ethan Hawke o Jennifer Lopez entraron a su redil.

El último eje que sostiene a Blumhouse es lo que la separa de las productoras pequeñas: su distribución. Blum tiene un *first-look deal*, un contrato de primera opción a diez años con Universal Studios; esto implica que su producción pasará por los ejecutivos de Universal antes que por cualquier otro. El acuerdo permite difundir sus películas de manufactura austera a través del sistema que distribuye producciones costosas como *Mundo Jurásico* –aunque la diferencia en el gasto en publicidad sea enorme–. Blumhouse no tiene campañas de promoción que inflen sus productos: alcanzan su triunfo o fracaso en vista de qué tanto convenzan a la audiencia. Y el público ha respondido de manera favorable: no solo con su cine de horror, sino con películas como *Whiplash* (2014) –que le valió a Blum una nominación al Óscar– o éxitos de crítica y audiencia en televisión, como *The jinx* (2015).

“La vida es tan rara que tiene curiosas formas de volverse lógica”, escribió Juan Villoro en *Dios es redondo*. En un medio donde la sobredosis de dinero busca opacar a la competencia, resulta paradójicamente congruente que unas películas de presupuesto limitado eclipsen a producciones mucho más onerosas. En Hollywood, el dinero es una herramienta, y un artesano hábil puede hacer maravillas con utensilios modestos. La filmografía de Blumhouse prueba esa idea. —

LUIS RESÉNDIZ es crítico cinematográfico y ensayista intermitente. Cuadrivio le publicó recientemente *Insular*, una colección de ensayos.