



CINE

Las decisiones de las mujeres: el cine de Mary Harron

E

**FERNANDA
SOLÓRZANO**

El 8 y 10 de agosto de 2019 se cumplen cincuenta años de los asesinatos cometidos por la llamada “familia Manson”. Bajo las órdenes de su líder, un puñado de miembros de la secta establecida en el desierto de California enfilaron hacia dos casas de Los Ángeles. Las instrucciones de Charles habían sido claras: matar a quienes estuvieran dentro “tan horri-

blemente como se pudiera”. La comitiva del día 8, formada por Tex Watson, Susan Atkins, Patricia Krenwinkel y Linda Kasabian, llegó a la casa del director Roman Polanski (quien se encontraba en Europa) y de su esposa, la actriz Sharon Tate, en su octavo mes de embarazo. La “familia” cumplió su objetivo sin descuidar lo relativo a la saña. Watson, Krenwinkel y Atkins ataron, dispararon y apuñalaron a Tate, a sus tres acompañantes y a un hombre que llegaba a la casa contigua. Dos noches después, el mismo grupo y dos miembros más —Steve Grogan y Leslie Van

Houten— apuñalaron al matrimonio LaBianca dentro de su casa. Menciono a los asesinos porque, en conjunto, revelan algo esencial de la secta: la mayoría de sus miembros eran mujeres.

La primera matanza opacó a la segunda: la celebridad del matrimonio Polanski-Tate y el embarazo de ella —el horror dentro del horror— aportaron rostros conocidos e imágenes de pesadilla. El crimen se apoderó de la imaginación colectiva y se convirtió en metáfora: la muerte del sueño *hippie* en manos de sus propios hijos. Manson alcanzó estatus de arquetipo. Más de



una veintena de largometrajes de ficción, documentales, series también de ficción y hasta películas de animación giran alrededor de él —y esto solo por mencionar su presencia en el cine.

El cincuentenario trajo consigo tres nuevas películas: *Érase una vez en Hollywood*, de Quentin Tarantino; *The haunting of Sharon Tate*, de Daniel Farrands, y *Charlie says*, de Mary Harron. La primera se inscribe en la veta revisionista del director, lo que hace suponer que no recrea los crímenes. La segunda, muy vapuleada, plantea que Tate tuvo premoniciones de su muerte. En cambio, la película de Harron es la primera en tener como protagonistas a las tres mujeres asesinas de la “familia Manson”.

Charlie says se basa en el libro de la feminista Karlene Faith, quien en 1972 tuvo contacto con Atkins, Krenwinkel

y Van Houten en la cárcel de mujeres de Santa Cruz, California (*The long prison journey of Leslie Van Houten: Life beyond the cult*). Faith impartía a las presas talleres donde se discutían problemas sociales que afectaban a las mujeres. La cinta narra cómo Faith (Merritt Wever) abandonó ese objetivo cuando conoció a sus nuevas alumnas: Atkins (Marianne Rendón), Patricia Krenwinkel (Sosie Bacon) y Leslie Van Houten (Hannah Murray), quienes seguían comportándose como incondicionales de Manson y eran incapaces de expresar opiniones propias. “*Charlie dice* que los libros hacen daño”, explica Van Houten cuando Faith les asigna su primera lectura.

Charlie says recibió críticas tibias a pesar de su ángulo novedoso —o quizá justo por ello—. Al indagar en las razones que llevaron a Van Houten, Krenwinkel y Atkins a matar, la película cancela la opción fácil de llamarlas “monstruos”. Esta falta de moraleja es rasgo distintivo de la filmografía de Harron, cineasta atípica en tiempos de tendencias adoctrinadoras y decálogos que, en defensa de una causa, prescriben reglas a los artistas. El caso de Harron, además, contiene una paradoja. Por un lado, sus películas desacatan las recomendaciones del llamado cine con perspectiva de género (eliminar la representación de personajes masculinos que ejerzan violencia sobre las mujeres y/o mostrar personajes femeninos heroicos/admirables/fuertes). Por otro lado, esas mismas películas le han ganado el adjetivo de cineasta feminista.

Esto sucedió desde su ópera prima, *I shot Andy Warhol* (1996), sobre la feminista radical Valerie Solanas, quien en 1968 atentó contra la vida del artista. Solanas sobrevivió a una infancia de abusos (incluyendo sexuales, por parte de su padre) y, ya convertida en escritora, prefirió mendigar y prostituirse antes que aceptar un trabajo que comprometiera los principios de su activismo. La cinta de Harron integra las partes amargas de la biografía de Solanas, pero en

vez de ceder a la hagiografía o al tono lastimero pone el acento en la personalidad enérgica y cargada de humor de su protagonista. La acción se sitúa en Nueva York, en 1968, cuando Solanas (Lili Taylor) busca dar a conocer su manifiesto SCUM, que proponía erradicar a los hombres de todos los ámbitos. A la rabia de ser ignorada se sumó la creencia de que Warhol se había apropiado de su trabajo. Esto la llevó a dispararle y a cumplir la profecía que su víctima había enunciado unos meses antes: Solanas tendría una fama fugaz pero suficiente para dar a conocer su manifiesto (hoy considerado un referente del feminismo radical). En la película, Harron trata las ideas de Solana en un formato visual distinto al del resto del relato y así evita establecer una relación entre sus ideas políticas y su inestabilidad mental (tras el atentado, Solanas sería diagnosticada con esquizofrenia paranoide).

Harron ha dicho que contó esta historia porque, al inicio de su carrera, compartía con Solanas la frustración de sentirse ignorada por el *establishment* cultural. La sensación de no pertenencia que, en casos extremos, puede dar lugar a una escisión de la personalidad, sería también el tema de *American psycho* (2000), basada en la novela de Bret Easton Ellis.

Desde su publicación en 1991, el relato de Ellis recibió críticas por su violencia gráfica, mucha de ella cometida en contra de mujeres. Su protagonista, Patrick Bateman, es un *yuppie* obsesionado con su aspecto y su estatus social —pero nunca está satisfecho—. Para desahogar su resentimiento, Bateman desarrolla un Mr. Hyde que apuñala indigentes y desmiembra prostitutas. Luego vuelve a su oficina de Wall Street y deslumbra a todos con sus dientes blanqueados. Ellis escribió la novela desde la perspectiva de Bateman; así, el narrador es el único personaje que da cuenta de los crímenes. Un lector sagaz —o no propenso a la indignación— deduce que los asesinatos son la fantasía de un acomplejado.

Dos de esas lectoras sagaces, Harron y su guionista Guinevere Turner, comprendieron el subtexto satírico de la novela y lo expresaron al máximo en la versión cinematográfica. El tono se establece desde la secuencia de créditos: lo que parece un salpicón de sangre resulta ser la salsa roja que decora los platillos del restorán pretencioso donde se encuentran Bateman (Christian Bale) y sus amigos. Relamidos y enfundados en trajes de diseñador, hacen chistes racistas y exudan antipatía. Les sorprende pagar una cuenta de “solo” 570 dólares y arrojan a la charola sus American Express Platinum con el desprecio de quien se deshace de moneditas de diez. De entre estos *yuppies* petulantes ninguno tanto como Bateman: un tipo vacuo y patético, por quien es imposible sentir algo que no sea rechazo. Harron da el crédito a Bale de haber resistido la tentación de hacer de Bateman un fante adorable.

Ellis concede que Harron le dio corporeidad a Bateman, al punto de que él mismo ya no lo concibe con otro aspecto que no sea el de Bale. Sin embargo, el escritor y la directora admiten que la versión cinematográfica no deja claro que la faceta asesina de Bateman es una proyección mental. Como sea, el acto de establecer distancia entre narrador y protagonista permitió a Harron caracterizar a Bateman como un personaje despreciable. Su constante inseguridad y sus esfuerzos ridículos por disimularla convierten su misoginia en sinónimo de pequeñez.

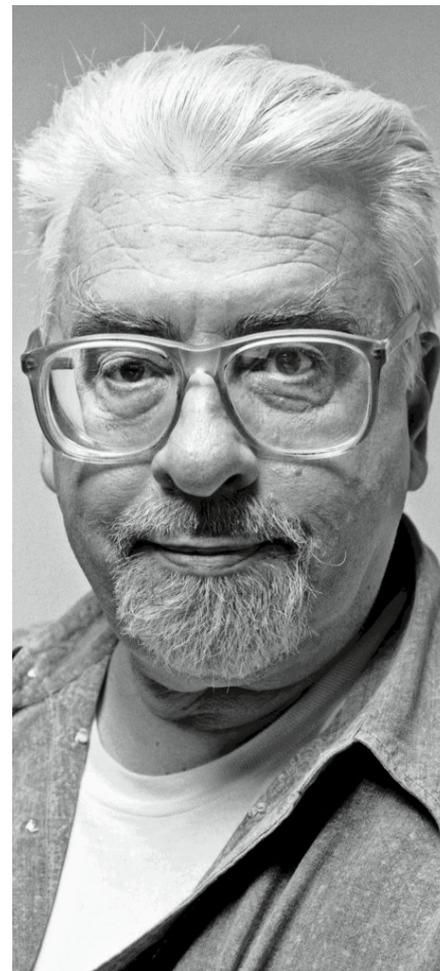
Cuando se supo que la novela de Ellis sería llevada al cine, algunas organizaciones intentaron impedir su rodaje. Entre ellas, el colectivo Feminist Majority Foundation, que la llamó de antemano una cinta “contra las mujeres”. Hoy se le considera todo lo contrario. En su texto de *The Village Voice*, Angelica Jade Bastién llama a la película “un ejemplo asombroso del poder de la mirada femenina que vuelca su atención a la violencia y vanidad masculinas”.

Tomando atajos, Harron ha problematizado la relación de las mujeres con su entorno. Por un lado, obser-

va cómo la (H)istoria les asigna roles y, por otro, les da agencia para tomar decisiones —aun si no son las correctas—. *Charlie says* es otro ejemplo de cómo la directora concede importancia al entorno, pero no trata a sus protagonistas como simples títeres —en este caso, del Mal—. Se piensa que las jóvenes de la secta Manson eran “almas perdidas”. Esta visión reaccionaria es desmentida por la película al mostrar que muchas provenían de familias tradicionales. Para ellas, Manson era no tanto un guía como un sustituto del padre rígido que abandonaron. Si en este sentido *Charlie says* es una crítica a la estructura patriarcal de las familias de los años cincuenta, Harron y Turner no pierden de vista la dimensión individual del asunto. Su mirada es empática pero no complaciente: muestra a mujeres que creyeron en las profecías de un demente pero que en el fondo intuían que algo estaba mal. Su inicial resistencia a matar revela un asomo fugaz de conciencia. Sin embargo, deseaban fervientemente la aprobación de “papá”. Harron remata la cinta aludiendo al tema de la responsabilidad personal: “las pequeñas decisiones”, como las llama, que lo hacen a uno estar donde está. En la última escena, Van Houten —en carcelada— recuerda el día en que habría podido escapar de la secta pero rechazó la oportunidad. Ahora reescribe la escena en su mente: se monta en una moto y no mira atrás.

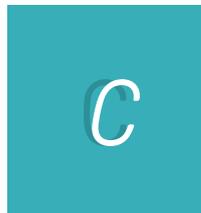
Los personajes de Harron están marcados por su tiempo, pero su tragedia es intemporal. Lo que emparenta a las chicas Manson, a Valerie Solanas y Patrick Bateman no es su impulso homicida sino un deseo desmedido de admiración. En aras de cumplirlo, borran su conciencia. Su ansia enfermiza de pertenencia y aplausos deriva en sociopatía. La ironía es vigente; basta mirar alrededor. —

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



PLUMARIO

Denizerías



JOSÉ DE LA COLINA

uando en un caluroso anochecer veraniego de 1987 sorbíamos helados en Chiandoni (establecimiento del artista nevero don Pietro Chiandoni),

se me ocurrió exclamar en homenaje a una blanquísima, deliciosa nieve de limón: “¡Ah, los placeres de este mundo!”, Gerardo Deniz, tras un trago de malteada de *pistacchio*, sentenció con voz correctora: “No hay otro.”

Era como un eco del prólogo de su *Mansalva*, en que a los lectores desconcertados por su “difícil” poética les recordaba la coherencia

de “este mundo donde por lo general el humo sube y las piedras caen, al igual que lo hacen hasta en mis poemas más problemáticos”.

El hecho es que a Octavio Paz el primer libro de Deniz, *Adrede*, le pareció una “tierra desconocida y en la que se habla un lenguaje distinto”, que Eduardo Milán certificó esa obra como un “cuerpo extraño” en el corpus poético hispanoamericano y, *last but not least*, Fernando García Ramírez veía en el autor de *Gatuperio* y *Enroque* un “hombre del túnel”, cavador del habitual terreno de la República de los Poetas.

La obra de Deniz, más que una extrañeza, es una *extraña*, y elevada al cubo: de tanto hacerse extraño, le ha dado la vuelta a su situación, colocándose fuera, no solo de la realidad “común y corriente”, sino además de esa *Cualquier Parte Fuera de Este Mundo* en la cual hay poetas que creen vivir en modo sublime desde que Platón los desterró de su República. “Mi poesía es racional”, decía Deniz, “como, mal que bien, todas”. Se comprendería el escándalo por esta impúdica declaración: ¡Grrr!, qué clase de poeta es este que se resiste a los mágicos poderes de lo irracional, que pretende solo tratar de “este” mundo, que confiesa su “carente apego a la materia” y se asombra de que a los otros poetas les ocurran cosas siempre sublimes y sobrevivan para contarlas. ¿Cómo puede un poeta renunciar a los privilegios de su condición: la de ser visionario, vidente, iluminado, profeta, demiurgo y hasta glorioso testigo de Dios o de Satán?

Deniz se reía de las imposturas de los “liróforos celestes”. La poesía, según él, no salva ni cambia al mundo ni es una antorcha en las noches de la historia, ni un método supremo y alucinado de conocimiento. Y el “anti-poeta” (según algunos) desinflaba la plusvalía espiritual de la poesía en un raramente versificado poema en que las palabras se desintegraban en sílabas y letras locamente reagrupadas, como dichas desde un disco rayado.

Pero a la vez Deniz declaraba su derecho a la imaginación, a la música

verbal, a la analogía (“Creo que todo se comunica más o menos con todo, con cuanto en realidad existe”). Practicaba un *hacer* poético no negado ni por la razón ni por un realismo que admitía el juego gozoso de los sentidos. Ejercía el poema como un acto sobre todo mental, una respuesta orgullosa y hasta desdeñosamente humana al reino de la necesidad, y no trabajaba con elementos *poéticos* garantizados. Su material venía, según dijo Milán, de “afuera de la poesía”: venía de la terminología científica, de tratados de química/física, de idiomas poco frecuentes, de lenguas muertas, de traducciones erradas, del lenguaje chatarra, de restos de naufragios culturales, pero además de una gran cultura musical, y todo era alumbrado por una fría luz de alba. Hay en su poesía —para algunos su “contrapoesía”— una vena inevitable, a veces sigilosamente escondida: la de un canto celebratorio de la sensorialidad del mundo a propósito de cualquier asunto, aun los de la cultura plebeya. Son paladeables sus versos acerca del mambo: Pérez Prado “hacía girar, en el pivote de la noche grande / (la que abarca del viernes al domingo) / una mandarina con nalgas por gajos, / muestrario revólver de yolandas y patis / cuya rotación nos embelesó”.

Era Deniz un lector irónico que convertía “cualquier cosa” en poema. Así, a la muchacha vista en un cartel anunciador de tobilleras (muy repetido en una larga temporada en las estaciones del metro) la convirtió en la obsesionante Rúnika de una serie de poemas; así, de un artículo mío que trataba de la mala traducción de un diccionario del cine tomó el título *Veinte mil lugares bajo las madres* (traducción “mocosuena” de *Vingt mille lieues sous les mers*, filme sobre la novela de Verne) para titular en su sorprendente *Gatuperio* una serie de poemas que me dedicó en agradecimiento del “hallazgo”. —

JOSÉ DE LA COLINA es escritor, cinéfilo y periodista. Fue secretario de redacción de la revista *Vuelta*.

TECNOLOGÍA

La maldición de la inteligencia

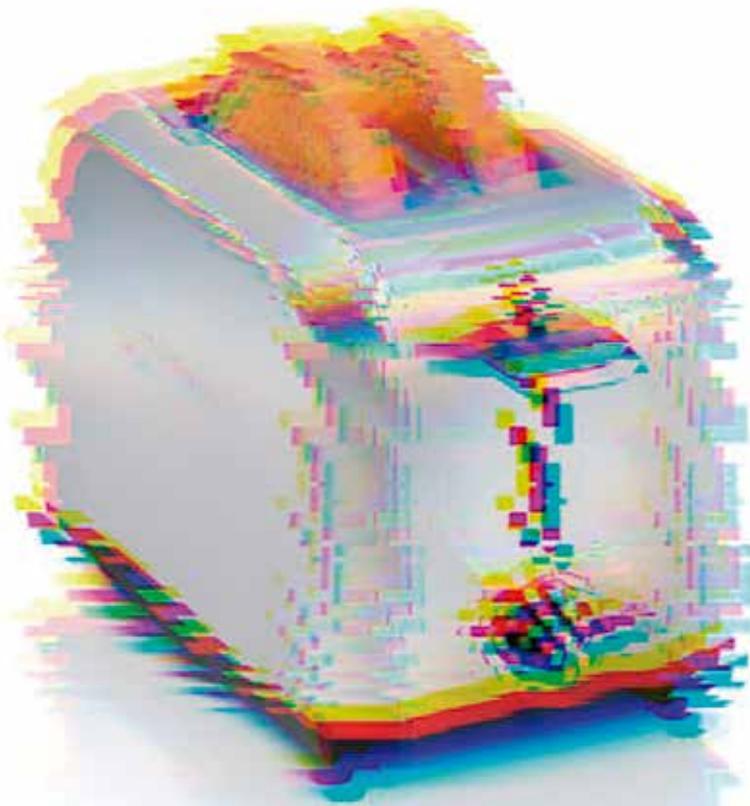


MAIA
F. MIRET

omos una especie rara, hasta para ser perezosos. Tenemos asistentes digitales que encienden las luces (¿tan difícil es accionar

un interruptor?) en la misma habitación en la que pasaremos horas quemando calorías en una bicicleta de miles de dólares gracias a una rutina diseñada con la misma precisión que un musical o un evento evangélico —con todo y música y vestuarios—, y tostadoras que mandan actualizaciones a las *apps* de nuestro teléfono. Nuestra tecnología dejó de responder a la supervivencia o el ahorro de energía y pasó a estar emparentada con lo conveniente y lo novedoso, y qué más novedoso y conveniente que la inteligencia, que transferimos cada vez con mayor frecuencia y entusiasmo a soportes distintos a nuestro cerebro, aunque debemos hacer trueques cada vez más opacos e inquietantes. Todo empezó con la escritura, esa tecnología terrible que empobrecía la memoria, y no ha parado.

Mientras más inteligente sea un aparato o el programa que lo maneja —conforme más datos pueda recolectar y procesar para hacer más cosas con menos intervención humana— más lo deseamos y más deseamos que sea pequeño y rápido, inalámbri-co y gratuito. A cambio estamos dispuestos a pagar con datos que, tras ser procesados en una computadora que puede existir físicamente en cualquier lugar del mundo, se nos devuelven, migajas apenas, en forma de la



ruta más conveniente para evitar una marcha o la rebanada perfecta de pan tostado. Tanta comodidad exige más datos y más conexiones. A más información y más nodos, más rutas de acceso y más cosas que pueden salir mal. Es la maldición de la inteligencia.

Nadie trató nunca de hackear un reloj de cuerda: la cantidad de datos que emanan de un reloj analógico es insignificante si la comparamos con la que acopia y transmite una cabeza de regadera inteligente (existe) o un excusado inteligente (existe). También su capacidad de interconexión es insignificante: el reloj se comunica con su dueño, pero el programa que controla el metro de una ciudad o lee los rostros de una muchedumbre recibe información de millones de fuentes. Esas inteligencias ven, escuchan y sienten por infinidad de poros, y es posible vulnerar casi cada uno de ellos con suficiente tesón e ingenio: sabemos desde hace

años que es posible instalar programas maliciosos —o *malware*—, fatídicos en los dispositivos que usan los cardiólogos para regular la actividad de los marcapasos, y lo mismo ocurre con las bombas de insulina, el termostato de la calefacción y hasta la báscula del baño (menos letal pero igual de cierto). Los *crackers* (*hackers* malvados) no tienen límites. Desde un ataque de denegación de servicio —que satura el ancho de banda que da servicio a una red— o un *shoulder surfing* para robarse la información de un usuario literalmente mirando sobre su hombro hasta otros progresivamente más complicados que aprovechan las debilidades informáticas, físicas y psicológicas de la red en la que participan máquinas y humanos, no queda rincón sin explorar. Si el sistema crece, los rincones también.

¿Suena conocido? Nosotros, los simios que hacemos bicicleta fija, padecemos una maldición similar. Estamos

conectados por decenas de vías con fuentes continuas de información. Es fácil engañar a nuestros sentidos, e incluso las funciones superiores de la inteligencia son proclives a una forma de hackeo que se llama lenguaje. Basta con asestar una buena pregunta para instalar nuevas ideas, corromper otras y borrar cortafuegos. Los buenos retóricos son buenos *hackers* y, como ellos, saben entrar por las rutas menos esperadas. Pero sucede que todos somos víctimas y agentes de esta manipulación: sonreímos, contamos chistes y chismes, nos desvivimos por encontrar trucos que nos hagan parecer más listos, de piernas más largas, barrigas menos prominentes y mejillas más firmes. Los demás tienen instaladas sus propias estrategias y cortafuegos para detectar las nuestras, y así es como procede la carrera armamentista que llevamos unos millones de años perfeccionando.

Las inteligencias artificiales, los programas que pueden percibir y entender su entorno y aprender a hacer una tarea en forma cada vez más eficiente mediante ensayo y error, son unas recién llegadas al negocio de la inteligencia. Algunas están inspiradas en la estructura de nuestro cerebro, pero no han tenido tiempo para aprender a defenderse (o no hemos sido buenos maestros, puesto que no entendemos en absoluto cómo perciben y piensan) y son ridículamente fáciles de engañar o hackear. Ciertos recursos sencillos son suficientes para descarrilar a las inteligencias encargadas de reconocer imágenes: unos pocos píxeles de ruido oculto en la fotografía de un panda las convencen de que están viendo un gibón, y unos lentes oscuros bien diseñados confunden a las tecnologías de reconocimiento facial mediante el equivalente de una ilusión óptica para computadoras. Estos “ataques adversarios”, como se conocen, recuerdan un poco a los ficticios ataques telefónicos que durante la Guerra Fría mataban mediante un tono letal, o los ataques sónicos que, tal vez producto de paranoias más modernas, aseguran haber sufrido diplomá-

ticos estadounidenses en La Habana. Pero son aún más insidiosos porque no se limitan a usar un fenómeno físico contra un rasgo anatómico o fisiológico sino a voltear la inteligencia contra ella misma. La capacidad de aprendizaje de las redes neurales las hace buenas candidatas para inventar sus propios ataques adversarios mediante lógicas cada vez más alejadas de las nuestras. Dadas las recompensas y los castigos adecuados, y algo de tiempo, podemos enseñarles a estas redes a engañar a otras redes, del mismo modo que hoy aprenden a hacer negocios, detectar cánceres y reconocer cómo caminamos y hablamos y deseamos.

Incluso es posible que aprendan a ser humanas antes de lo que creemos, y con nuestra ayuda. No espero ver resuelto el problema de la fusión nuclear durante mi vida, pero sí cómo salen al mercado implantes cerebrales que suplen un sentido o una función; que ayudan a caminar, a ver, a percibir un nuevo color o a entender un problema de matemáticas o mejorar la memoria. A más inteligencia, más caminos de entrada. Ataques que hoy son cómicamente sencillos y con resultados fáciles de notar (la inteligencia artificial confunde un plátano con una tostadora) se harán más sutiles e indetectables. ¿Cómo advertiríamos que somos víctimas de un virus que se transmite mediante ideas, fragmentos de sonido, aromas a galletas de chocolate? ¿O que se incubaba durante años o se confunde con un cambio de opinión natural por la edad, por la exposición a las noticias, por el amor o el desamor? Si terminan por fusionarse los dos sistemas de procesamiento, las dos formas de percepción, todas las fortalezas y debilidades de los unos y los otros, ¿cuántos puntos de ataque habrá? ¿Cuántas vías, cuántas entradas para unos *backers* que ya no serán ni máquinas ni humanos? ¿Qué tan lejos nos llevará la maldición de la inteligencia? —

MAIA F. MIRET es diseñadora industrial, editora y escritora. Se especializa en libros de divulgación de ciencias naturales y sociales para niños, jóvenes y, a veces, adultos.



POESÍA

Flor de niebla

FLOR DE NIEBLA

No es flor la flor
y la niebla no es niebla:
a medianoche llega
y se va con el alba.

Sueño de primavera:
nube de la mañana.

Hakurakuten (772-846)



**AURELIO
ASIAIN**

En el año 838, el gobernador de Dazaifu, Fujiwara no Takemori, le envió al emperador un libro que acababa de llegar de China: *Poesía y prosa de Yuan y Bo*. El envío le valió un ascenso e inició la perdurable fama japonesa de Bai Juyi (Po Chü-i en la transcripción Wade-Giles), desde la época Heian hasta nuestros días el más célebre y más influyente de los poetas chinos. Fueron especialmente populares uno de sus poemas narrativos, la “Canción de la pena sin fin”, que canta la histo-

ria de la concubina Yuang-kuei-fei (la misma del poema de Gorostiza), y la “Canción de la biwa”; los dos fueron recreados muchas veces en pinturas. En la interesantísima obra de teatro *nob* que lleva por título su nombre japonés, *Hakurakuten* encarna el espíritu mismo de la poesía china. Mi versión del poema chino tiene reminiscencias de una forma japonesa, aunque con rimas que son querencia mediterránea.

El original es una cuarteta (o un sexteto, si se toman los hemistiquios de las dos líneas iniciales como versos independientes) que muy literalmente dice esto:

花非花 霧非霧
夜半來 天明去
來如春夢幾多時
去似朝雲無覓處

Flor no flor, niebla no niebla,
llega a medianoche, se va en el alba.
Llega como sueño de primavera,
[siempre breve;
se va como nube matutina, quién
[sabe dónde.

Eliminé en los versos finales la aclaración innecesaria de que el sue-

ño, como la nube, es efímero; queda también implícito que uno y otra vienen y se van. Hecho lo cual, y como el resultado evocaba un tanka, me pareció apropiado dar el nombre del autor en su versión japonesa.

El poema es una doble adivinanza. Eso precioso como la flor, inasible como la niebla, que vive entre la medianoche y el alba, efímero como la nube, irreal como el sueño, es una gota de rocío. Impermanencia: tema central del budismo. Pero esa gota de rocío es una amante fugaz: una cortesana, de las que atendían a los funcionarios de segundo rango, como era nuestro poeta. Adivinanza, visión erótica, suspiro filosófico, anécdota transfigurada: realidad de lo irreal, expresado en cosas concretas. En sílabas que han sido muchas veces acompañadas de música, por compositores antiguos y modernos.

Entre los incontables avatares del poema hay dos versiones mexicanas: una de Octavio Paz, que acentúa su carácter filosófico-religioso, en detrimento de su potencia erótica:

Una flor —y no es flor.
Un vaho —y no es vaho.
A medianoche llega,
se va al romper el alba.
Viene como sueño de primavera
y como sueño se disipa.
Se va sin dejar huella
como el rocío por la mañana.

Y otra muy curiosa de Gabriel Zaid que en cambio, procediendo en sentido contrario, da relieve a la estampa de la ajetreada vida funcionaril:

JIRA DE TRABAJO

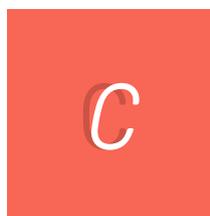
Flores sin flores, neblina sin neblina.
Oscuridad donde nada se salva.
Primavera soñada, matutina.
Llegar a media noche,
[partir antes del alba. —

AURELIO ASIAIN es poeta y miembro del consejo editorial de *Letras Libres*. Editó y prologó *Japón en Octavio Paz* (FCE, 2014).



CINE

Las guerras de propaganda: el cine chino



**LUIS
RESÉNDIZ**

Thomas Alva Edison a la guerra hispano-americana hasta la intervención estadounidense en Irak, las técnicas del cine propagandístico se han perfeccionado y hasta convertido en negocio: en casi cualquier momento del

asi desde que el cine es cine, el medio ha servido para la difusión de propaganda de toda ralea. Desde las rudimentarias loas filmicas de

año, la cartelera ofrece *thrillers* y películas de acción de alto presupuesto parcialmente financiados por el ejército de Estados Unidos y utilizados como herramientas de reclutamiento, como *Independence Day: Resurgence* (2016) o la saga de *Transformers* (2007 —el fin de los tiempos, probablemente).¹

La propaganda bélica hollywoodense es tan pernicioso como

¹ Al respecto, vale la pena leer *Militainment, Inc.* de Roger Stahl y ver el videoensayo “Military recruitment and Hollywood”, de *Pop Culture Detective*, en YouTube.

imaginativa –y, a juzgar por su recaudación, también es un negocio de miles de millones–, pero no es la única nación que ha desarrollado un sofisticado aparato proselitista: en la última década y de forma sostenida, el gobierno de China también ha invertido en ello.

Hace un par de años, la injerencia china en el *blockbuster* se limitaba a la regulación y a la inversión estatal en películas extranjeras.² A través del monopolio China Film Group Corporation, el brazo cinematográfico del gobierno, la propaganda de aquel país redobló esfuerzos por cambiar su bien ganada imagen de Estado represor.

Dos estrategias primaban desde entonces. En la primera, el Estado chino escoge solo unas treinta películas extranjeras al año para exhibir en sus salas. Su mercado –el más grande del mundo tras Estados Unidos, capaz de generar casi nueve mil millones de dólares en 2018– es codiciado por los *blockbusters* internacionales, que se ven en la necesidad de modificar detalles en pos de sortear a los censores. En la cinta bélica *Red Dawn* (2012), a las banderas, uniformes y maquinaria bélica de los villanos se les borró la insignia china y se les colocó la norcoreana mediante un caro proceso de retoque digital que le costó más de un millón de dólares a la productora, todo para ganarse el favor del gobierno chino y entrar a su mercado. Un caso más cuestionable es el de *Doctor Strange* (2016), en el que un personaje originalmente tibetano fue reescrito para que una actriz blanca pudiera encarnarlo. El cambio se hizo, según el guionista C. Robert Cargill, a fin de no generar rispideces con el gobierno, que ocupa el Tíbet desde hace medio siglo y busca apagar cualquier idea que sugiera simpatías con esa región.

Este lavado de imagen mediante coerción sutil es complementado

por otra estrategia: la coproducción directa del gobierno, que tiene resultados aún más evidentes, toda vez que condiciona a la película a tener locaciones en China, a no mostrar villanos de esa nacionalidad y a tener al menos 30% de actores chinos en el reparto. Por supuesto, la ventaja es también grande: al estar coproducida por el Estado, la película se considera producción de ese país y no necesita luchar para ser incluida entre las selectas treinta y tantas de origen extranjero. El ejemplo más notorio de este esquema es *The Great Wall* (2016), protagonizada por Matt Damon, una película de fantasía histórica que es tan solo un pretexto para reescribir y exaltar las virtudes de la antigua China.

Este año, ese gobierno consolidó exitosamente una tercera estrategia en su conquista del mercado internacional. Lo hizo produciendo el primer *blockbuster* de ciencia ficción en su historia, con cincuenta millones de dólares de presupuesto que incluyeron un costoso diseño de producción por Weta Workshop, la compañía que creó las criaturas, armas, escenarios y vestuarios de *Lord of the Rings* (2001-2003). El resultado fue una película que recaudó casi setecientos millones de dólares, taquilla tan impresionante que Netflix misma adquirió los derechos para estrenarla: *The Wandering Earth*.

La cinta resultó un acontecimiento notable en la industria cinematográfica del país. Producida por China Film Group, *The Wandering Earth* cuenta una historia en el futuro cercano donde la Tierra se aleja mediante gigantes motores del Sol, que se encuentran a punto de volverse una enana roja. Lejos del astro, el planeta se congela, obligando a los pobladores a vivir en colonias subterráneas mientras el orbe surca el espacio hacia un nuevo sistema solar. Al pasar por Júpiter, su atracción gravitacional provoca sistemas que destruyen los motores y ponen en peligro el viaje: será solo la cooperación internacional la que logre poner en marcha de nuevo al globo terráqueo. La mayoría de las nacio-

nes –con cierto énfasis nada azaroso en Rusia– colabora, salvo por una ausencia notable: Estados Unidos.

No es difícil deducir que tras la premisa se encuentra una crítica casi frontal a las acciones de Estados Unidos, que bajo el gobierno de Donald Trump se ha encargado en los últimos tres años de demoler los avances en materia de cooperación internacional para combatir el cambio climático. Así, *The Wandering Earth* es una extraña propaganda: una que se antoja necesaria. Mientras Hollywood parece más preocupado por estrenar los *remakes* de *El libro de la selva* (2016), *Dumbo* (2019) o la próxima *El rey león* (2019), donde se nos muestra una naturaleza idílica que en la realidad se encuentra agonizante, China parece haber encontrado una veta de *blockbuster* de conciencia climática que lo mismo le sirve como herramienta para difundir su noción de superioridad que para hacer conciencia acerca de un desastre inminente.

La injerencia china en el *blockbuster* genera reacciones ambivalentes. Por un lado, siempre es preocupante que un Estado posttotalitario amplíe los alcances de su proselitismo ideológico; por el otro, es claro que su injerencia podría redundar en un cine más diverso, más rico y, sí, más político. Es probable que, en el futuro, el panorama del *blockbuster* internacional solo acentúe estas tendencias: en pocos años podremos ver a las dos potencias librar gigantescas pugnas ideológicas en esa siempre disputada arena del cine popular. No es poco lo que está en juego. La última vez que un enfrentamiento de estas características sucedió, durante la Guerra Fría, Estados Unidos emergió como una potencia global capaz de imponer su narrativa –la conquista del oeste, la guerra como una fuerza de la naturaleza, el individualismo más exaltado– y moldear buena parte de la cultura occidental de los siglos XX y XXI a su imagen y semejanza. —

LUIS RESÉNDIZ es crítico de cine y ensayista. Debolsillo publicó este año *Cinédoque*, una colección de ensayos cinéfilos.

2 La primera vez que escuché del tema fue hace dos años, en la ponencia “Persiguiendo el renminbi: Cómo la apertura económica de China está cambiando al *blockbuster* estadounidense”, de Alberto Villacusa Rico, crítico de Radio Fórmula Tijuana.



POLÍTICA

La política ambiental 2018-2024: mal inicio

T

CARLOS A. LÓPEZ MORALES

Transcurre el primer año de la administración 2018-2024 y desde ahora es posible hacer una primera evaluación sobre los aspectos más visibles de su política ambiental. Para decirlo pronto: hay muchas razones para preocuparse, incluso para vaticinar que se agudizará el retroceso que supuso, en este tema, el gobierno anterior.

Tres datos pueden ilustrarlo bien: el presupuesto federal para 2019 del sector ambiental (31 mil millones de pesos) es 15% menor al de hace un año (37 mmdp), que ya de por sí era 45% menor que el de 2012 (55 mmdp). En su organización interna no hay rubro que haya registrado algún incremento presupuestal, o que al menos se haya mantenido estable. Sin embargo, las áreas más afectadas son las de protección ambiental del sector hidrocarburos (la ASEA, con un recorte del 35%), la Comisión Nacional Forestal (con 30% menos), la Subsecretaría de Gestión para la Protección Ambiental (con una disminución de 25%, aunque esté

a cargo, entre otras cosas, de las manifestaciones de impacto ambiental de los proyectos de infraestructura) y, de manera notoria, la Subsecretaría de Planeación y Política Ambiental (73% menos). Con todo, y como adelanté, el retroceso no inició en este sexenio.

La historia reciente sirve para contextualizar cómo se ha debilitado, de forma grave, el compromiso del gobierno mexicano con el ambiente. Es una historia que se puede dividir en tres fases. La primera comienza en 1988, con la promulgación de la Ley General del Equilibrio Ecológico y la Protección al Ambiente; continúa en la década de 1990 cuando se crea un complejo armado institucional —una secretaría de Estado y sus delegaciones estatales, comisiones especializadas, institutos de investigación e incluso una procuraduría ambiental—, y acaso termina en 1999 cuando se eleva a rango constitucional el derecho de los individuos a un medio ambiente adecuado (artículo 4º) y se obliga a que, en su rectoría del desarrollo nacional, el Estado garantice también sustentabilidad (artículo 25º).

La alternancia partidista, desde el 2000, abrió una segunda etapa que tu-

vo dos rasgos principales: i) Los objetivos de sustentabilidad ambiental compartían jerarquía con las metas de crecimiento y desarrollo económicos (todos ellos integraban los llamados “ejes de política pública”), ii) Se hizo más énfasis en el lado climático de la política ambiental (el colofón ocurrió en 2012, con la promulgación de la Ley General de Cambio Climático), lo que le dio a México un relumbrón internacional y le permitió obtener cierta posición de liderazgo, aunque tuvo el resultado paradójico de descuidar la importancia de otros aspectos no menos urgentes de la agenda ambiental del país.

En la administración de Enrique Peña Nieto inició la tercera etapa, la del retroceso debido a la subordinación jerárquica de los objetivos ambientales a los económicos bajo la noción de la “economía verde” —a la sazón bastante vaga, incluso en los entornos internacionales en los que se proponía—, y a la disminución paulatina del presupuesto para el ambiente.

En este sexenio, mientras aún quedan por revisar documentos sustanciales sobre política ambiental (señaladamente el Programa Sectorial),



lo que se asoma en el Plan Nacional de Desarrollo (PND) y en su primer presupuesto federal no deja resquicio alguno para el optimismo: no solo se trata de una continuación decidida del debilitamiento de las instituciones de este sector, sino que bien podemos estar presenciando el inicio de su *desmantelamiento general* en un momento en que la crisis ambiental de México no deja de agudizarse. De modo similar al sexenio anterior, los objetivos de sustentabilidad ambiental quedan fuera de los tres “ejes generales” de política (Estado de derecho, bienestar y desarrollo económico). En cambio, se les incluye en uno de los tres ejes transversales bajo la etiqueta “territorio y desarrollo sostenible” (los otros dos son combate a la corrupción e igualdad de género), con unos “criterios generales” que, a pesar de estar integrados no sin alguna heurística, no logran ocupar más de dos páginas del documento.

Esta pérdida de jerarquía de las preocupaciones ambientales en la planeación se traduce en la ambigüedad —cuando no en un simple silencio— del diseño de los objetivos y las estrategias que orientan las acciones de

las instituciones. Vaya un ejemplo: en comparación con la administración previa, en este PND desaparecen las metas explícitas sobre el territorio destinado a la protección ambiental. Esta ausencia —que también se percibe, dicho sea de paso, en la narrativa cultural del nuevo gobierno— se añade a la ya comentada reducción del presupuesto para caracterizar lo que podría ser una cuarta etapa (dis)funcional: la del abandono del gobierno de sus responsabilidades ambientales, incluyendo las establecidas en la Constitución. Esta realidad establece un contraste con visos muy estructurales al compararse con la urgencia y la decisión políticas que debieran caracterizar las acciones estatales ante la crisis ambiental en pleno desarrollo. Hay que decirlo claramente: la política ambiental de las últimas tres décadas, a pesar de sus novedades legislativas e institucionales, ha sido débil e insuficiente, ya no digamos para cumplir aquellos mandatos constitucionales, sino incluso para paliar los efectos más nocivos del pésimo desempeño ambiental del capitalismo mexicano, tanto el privado como el estatal. Cualquier retroceso, debilitamiento o desmantelamiento de las herramientas de gobierno solo pueden alejarlo más de los objetivos que debiera perseguir.

La novedosa contabilidad ambiental mexicana, que ha sido punta de lanza en el mundo desde su creación hace más de treinta años, ofrece una visión sintética, aunque incompleta,* de la crisis ecológica nacional: mientras entre 2003 y 2017 no se redujeron los costos por el agotamiento de algunos acervos de recursos naturales (bosques, agua subterránea, hidrocarburos), los de degradación (por contaminación de suelos, aire o agua) *se multiplicaron por cuatro*. En contraste, los gastos de protección ambiental (aquellos que mitigan los efectos

* No incluye, por ejemplo, la pérdida de biodiversidad o la menor capacidad ecosistémica de provisión futura de servicios ambientales.

negativos de la degradación ecológica) apenas representaron, en 2017, el 13% de los costos totales contabilizados. Aunque se puede afirmar que dichos costos están decreciendo respecto al producto interno bruto (del 7% al 4% en ese periodo, lo que se explica más debido a una economía que se terciariza que a una política ambiental efectiva), no deja de ser cierto que por cada peso que se añade al producto por crecimiento económico se generan, en el mejor de los casos, dos pesos por costos ambientales —y estos solo son aquellos que se han podido expresar en términos monetarios.

En suma, lo que es ya visible de la nueva administración indica que la política ambiental se debate entre continuar el debilitamiento iniciado en el gobierno pasado o su desmantelamiento (que pasa, además, por el maltrato laboral de los cuadros especializados), lo que acentúa aún más su dependencia a la discrecionalidad de las negociaciones del momento político, como atestigua la atención nula a la evaluación ambiental de los proyectos de infraestructura que están sobre el escritorio del nuevo gobierno.

Todo esto tiene una explicación: la todavía débil democracia mexicana no logra integrar una perspectiva ecológica en la que el bienestar y el desarrollo dependan de la conservación y la sustentabilidad. El activismo ambiental mexicano, por ejemplo, es infrecuente, poco estructurado y, por ello, políticamente débil (y, en esa circunstancia, existe un “partido verde” que no lo es). Dicho de un modo más fundamental: la sociedad mexicana aún tiene un largo camino por recorrer para integrar las demandas ambientales con otras más tradicionales y construir una agenda que pueda llamarse de “ecología humana”: mejor trabajo, mejor remuneración, mejor alimentación y mejor educación en un esquema ecológicamente sustentable. —

CARLOS A. LÓPEZ MORALES es profesor investigador del Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales en El Colegio de México.

DIARIO INFINITESIMAL

Lección de dramaturgia

¿QUÉ ES UN DRAMA?



HUGO HIRIART

Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas”, define el diccionario de la Real

Academia. No es una buena definición, entre otras cosas, porque eso de “acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas” describe también muchas comedias. No hay que buscar una definición aforística, condensada de drama. No nos serviría para nada.

El drama vive en situaciones humanas. ¿Y cómo nace? Establece el maestro E. M. W. Tillyard una idea que, pese a su apariencia de obviedad y sencillez, aunque el poder explicativo de lo que está cerca de nosotros es a menudo difícil de advertir, va a ser instrumental a nuestra indagación.

El drama isabelino en teatro o cine consta de tres pasos: primero, orden; luego, desorden, y al final, vuelta al orden. En el comienzo todo es sosiego y contento, paz, armonía, orden. Pero aparece un perturbador. Este perturbador conculca ese orden, y aparecen el desacuerdo, la contienda, la rivalidad, el drama.

Drama: contienda en la que A gana y B pierde.

San Agustín define *orden* como “que cada cosa ocupe el lugar al que pertenece”. El orden, en la cosmovisión isabelina o en los Siglos de Oro español y francés, o en la Antigüedad grecolatina, es no solo perfecto, sino santo, puesto que ha sido establecido por Dios. En nuestros descreídos y revueltos tiempos,



¿podemos hablar de un orden básico que pueda lastimarse? Creo que no, de ninguna manera. Lo que en nuestro tiempo puede entenderse por orden no es cosa sencilla ni drástica. El orden, en este caso, tan solo sería lo convencional, lo de siempre, lo que está pasando, la vida habitual, los variados estados de cosas que vamos viviendo, sin que se registre alteración brusca, inesperada, amenazante. Este estado de cosas, desigual, variado, como el que prevalece ahora por todas partes, sería, con todo, un estado de cosas que puede ser alterado con acciones humanas. No es, claro, un orden solo que rija en todas partes, como antes, pero estos variadísimos estados de cosas son, como digo, perturbables.

En el comienzo todo es sosiego y contento, paz, armonía, orden. Pero aparece un perturbador. Este perturbador conculca ese orden, y surgen el desacuerdo, la contienda, la rivalidad, el drama.

Drama: contienda en la que A gana y B pierde.

En realidad, en el drama isabelino hay cuatro tiempos, primero orden, paz y contento; segundo, aparece el perturbador y da comienzo la contienda; ter-

cero, la perturbación es suprimida, y cuarto, vuelven orden, paz y contento.

No se estime que el perturbador tiene que ser, aunque a menudo lo sea, una persona injusta, ruin, indecorosa, esto es, un malvado teatral. Es más, ni siquiera tiene que ser personaje. Véase por ejemplo: la ciudad está en sosiego y contento; Romeo y Julieta se aman, pero pertenecen a familias rivales que por tradición se aborrecen. La perturbación es el aborrecimiento tradicional que estorba el amor de los adolescentes.

En *Macbeth* el perturbador es un trío de brujas. Qué fina es aquí la elección de Shakespeare: es suficiente que una de las brujas profética “tú serás rey” para que el alma del personaje quede envenenada y rueda hasta el crimen. Qué inteligente es esta atribución: como es una bruja, y así son las brujas, no tenemos que preguntarnos por qué o para qué se hizo esta maldad. Shakespeare hacía estas cosas porque no le importaba la verosimilitud; en *Hamlet* el perturbador es nada menos que un fantasma.

La paz y el sosiego desaparecen porque, por acción del perturbador, surge y empieza a imperar en los personajes del drama algo que antes no se manifestaba: pasiones. Drama no es desacuerdo de ideas, discusión; drama es contienda de pasiones.

Observa el legendario historiador Lewis Namier que lo que mueve la historia no son las ideas, sino las pasiones, pasiones encarnizadas que se apoderan de la gente y la ciegan, no se le corta la cabeza a un rey por una idea, dice, pero sí por una pasión obsesiva que te toma por entero.

Podemos completar el esquema orden-perturbación-orden señalando que el orden consiste en que las pasiones no han aflorado, pues *orden* es, en cierta medida, la paz anterior a la eclosión de las emociones. El perturbador hace aparecer las emociones y con ellas el conflicto. —

HUGO HIRIART (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador y dramaturgo, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.