

Letrillas



Fotograma: *Crímenes del futuro*, de David Cronenberg.

CINE

Crímenes del futuro: Las mutaciones de Cronenberg

por **Fernanda Solórzano**

Semanas antes de que *Crimes of the future* compitiera en el festival de Cannes, su director David Cronenberg aseguró que los asistentes abandonarían la sala “en los primeros cinco minutos”. No asistí al festival, así que consulté distintas coberturas para averiguar si se habían cumplido la predicción. Encontré que cada medio ofrecía una versión diferente. La mayoría reportaba que “algunas personas” (o sea, pocas) se habían levantado de sus asientos, a la vez que la consolidada revista *Variety* reportaba docenas de *walkouts*.

Puede parecer frívolo iniciar el comentario de una película descri-

biendo la reacción a su estreno, más todavía si esta no cumplió con las expectativas de su director. Esa anécdota, sin embargo, es tan significativa que es casi necesario mencionarla para hablar de la película misma. Por el contexto de sus declaraciones, se entiende que Cronenberg hubiera deseado que los espectadores de *Crimes of the future* expresaran asco, indignación o cualquiera de las sensaciones que en su momento generó *Crash* (1996), sobre un grupo de hombres y mujeres que se excitan con recreaciones de accidentes de auto o con los prostéticos de los accidentados. Después de *Crash*

Cronenberg filmó siete películas, pero aquella puede considerarse su última cinta realmente trasgresora. La polémica que generó está bien documentada, e incluye la resistencia de Francis Ford Coppola, presidente en turno del jurado de Cannes, a darle un premio especial; intentos de prohibir, restringir o retrasar su estreno en el Reino Unido y en Estados Unidos, y la publicación de textos que argumentaban que la película podría propiciar intentos de imitarla y que era irrespetuosa con las personas con discapacidades. Ante esta queja, el Consejo Británico de Clasificación de Películas consultó a personas que utilizaban prótesis su opinión sobre la cinta. Resultó que ninguna de ellas encontraba ofensiva su representación.

Desde *Existenz* (1999), Cronenberg no había vuelto al *body horror* —un subgénero que, por así decirlo, le pertenece a él—. Era una película más accesible que *Crash*, lo que explica que el director pusiera en *Crimes of the future* la esperanza de volver a escandalizar. A la vez, es ingenuo pensar que el director no está al tanto de lo mucho que se han ampliado los márgenes de la representación explícita de violencia y sexo. En todo caso, quizá no contempló que lo que hoy se considera inaceptable en una película son los supuestos ataques a un pensamiento homogéneo (de un lado u otro del espectro ideológico). Como ejemplo, el zafarrancho reciente que provocó la escena de un beso entre personajes gay de animación. La intensidad de la controversia no era mucho mayor que la que desataron los fajes casi necrófilos de los personajes de *Crash*.

Como sea, Cronenberg advirtió que el disgusto que causaría su película ocurriría “en los primeros cinco minutos”. Se refería a la secuencia inicial —que no es gore, fetichista o convencionalmente obscena—. Ocurre en algún lugar donde todo es basura y putrefacción. A orillas de un lago verduoso, un niño llamado Brecken juega con una cuchara. Su madre, más harta que preocupada, le grita que no ingiera nada de lo que encuentre ahí. El regaño funciona a medias. Apenas entra a la casa, Brecken se come a mordidas un bote de basura de plástico. Convencida de que su hijo es un “invento” de su exmarido, la madre espera a que el niño duerma para asfixiarlo con una almohada. Deja el cuerpo sobre la cama y llama al padre para que lo recoja.

Las secuencias siguientes dejan claro que *Crimes of the future* ocurre en un futuro distópico. Los nuevos protagonistas son Saul Tenser (Viggo Mortensen) y Caprice (Léa Seydoux), una pareja de artistas de *performance*. El acto que los ha hecho famosos es una cirugía en vivo en la que Caprice le extirpa órganos a Tenser. Lo hace a control remoto, mientras él yace en una cama llamada Sark (por “sarcófago”) concebida para realizar autopsias. Tenser padece del llamado “síndrome de evolución acelerada”, una enfermedad provocada por el colapso ambiental, que lleva al cuerpo a producir órganos vestigiales. En casos menos extremos, las personas cuyos organismos aún no se adaptan a los nuevos tiempos dependen de máquinas que los ayudan a comer, respirar y dormir. (Son las máquinas de la próspera empresa LifeFormWare, fabricante del Sark y de otras máquinas/muebles de uso más cotidiano.) Las personas más evolucionadas tienen órganos que les permiten digerir plástico. Es el caso de Lang (Scott Speedman), padre del niño Brecken, quien le propone a Tenser hacer la autopsia de su hijo frente al público de sus *performances*. Lang pertenece a un grupo clandestino de

evolucionistas que celebran las capacidades adaptativas del cuerpo. Sus principales opositores son la empresa LifeFormWare —ellos lucran con la dificultad de vivir en un mundo contaminado— y, sobre todo, el gobierno. Las autoridades quieren tener el control de cualquier cambio en el organismo humano, por lo que asignan a dos agentes la tarea de “registrar” nuevos órganos humanos: Wippet (Don McKellar), quien con ese propósito organiza el “certamen de belleza interior”, y Timlin (Kristen Stewart, estupenda), una burócrata nerviosa, de pronto embelesada con el aura “de artista” de Tenser.

En palabras de Wippet, una de las consecuencias más preocupantes de la evolución forzada es que la mayoría de las personas ha dejado de sentir dolor físico. Vistos de un modo, los argumentos de Wippet tienen sentido: gracias al dolor físico los individuos se percatan de enfermedades que pueden tratar a tiempo, o se abstienen de hacer movimientos que los lesionen. El espectador, sin embargo, intuye una agenda escondida. El guion no lo hace explícito, pero es sabido que infligir dolor es un mecanismo eficiente de control político, lo mismo en gobiernos autoritarios que en los que presumen de lo contrario. (El eufemismo “técnicas de interrogación mejoradas” volvió legal la tortura durante la administración de George W. Bush.)

La fotografía de *Crimes of the future*, en manos de Douglas Koch, es gótica y crepuscular. (Lo que se extiende al aspecto de Tenser: pálido, doliente y siempre envuelto en una capa negra.) Las imágenes del cuerpo son menos impactantes que en otras cintas de Cronenberg (no lo considero un retroceso, menos una carencia). No faltará a quien le repugne ver las vísceras de Tenser, pero no son tomas muy diferentes a las de los videos de intervenciones quirúrgicas. Son imágenes que, en sí mismas, no desafían un sistema de valores o una convención moral. Lo patológico es la enfermedad misma; lo

trasgresor, si acaso, sería la disposición de los artistas a dar a la extirpación de órganos el estatus de acción artística. Y ni siquiera esto es nuevo. Los *performances* de *body art* datan de los años setenta, y algunos han exhibido no solo la manipulación del cuerpo sino el dolor físico del artista. *Crimes of the future* reconoce esto y habla del *body art* como un tipo de arte *mainstream*, donde el público pasa de ver la disección de un cuerpo a socializar con otros asistentes, copa de vino en mano. Para nada es una actividad clandestina, como sí lo eran en *Crash* las reuniones de los parafílicos. *Crimes of the future* incluso plantea que hay de artistas a artistas. Cuando uno de ellos recorre el escenario con los ojos y los labios cosidos y orejas prostéticas repartidas por toda la cabeza (de fondo se oye la consigna “Es momento de dejar de ver; es momento de dejar de hablar —es tiempo de escuchar”) varios comentan lo burdo de la metáfora. “No todas las orejas son funcionales”, dice una mujer con la acidez propia de una crítica de arte.

Pareciera que Cronenberg reconoce el riesgo de, a estas alturas, poner todas sus fichas en la trasgresión visual. La única escena que recuerda esa veta del director es una en la que Tenser le muestra a Caprice que tiene una nueva cavidad en el abdomen, la cual se puede abrir con un cierre. Esto excita a la artista, quien se arrodilla frente a él y le lame la abertura. Es el único acto sexual de la película, aunque la extirpación pública de órganos tiene una clara carga erótica. Cuando la burócrata Timlin es testigo de uno de los *performances*, luego le dice a Tenser que, por lo que acaba de ver, “la cirugía es el nuevo sexo”. El artista reacciona con una sorpresa que se siente falsa, ya no se diga en una cinta de Cronenberg. Es una premisa tan establecida en su filmografía que hasta se permite bromear con ella. Secuencias más adelante, Timlin intenta seducir a Tenser. Para justificar su torpeza, el artista le responde que “no es muy bueno en el sexo antiguo”.

Se ha dicho que *Crimes of the future* deja ver a un Cronenberg redundante. No me lo parece. Más bien da la impresión de que el director se despidió con humor y nostalgia de las imágenes provocadoras que lo convirtieron en una de las figuras más influyentes del cine. Hasta hoy, todas las películas que abordan la fusión del cuerpo y la tecnología se consideran sus herederas. Que *Crimes of the future* se sienta nostálgica tampoco la vuelve una película sosa. El dilema ético al centro de la historia es más perturbador que una imagen *idem*: Brecken, el niño *comeplástico*, ¿era una aberración (como lo consideraba su madre) o una esperanza de supervivencia humana? Cronenberg plantea el asunto con la complejidad que corresponde. El nacimiento del primer ser humano con un sistema digestivo capaz de asimilar porquerías sintéticas no es un evento que hable bien de nuestro manejo del mundo, pero es, después de todo, un milagro adaptativo.

El subgénero de cine ambientalista suele tener mejores intenciones que representantes. *Crimes of the future* es uno de los pocos ejemplos honrosos, y una película atípica en una filmografía de personajes fríos. Caprice derrama lágrimas ante la vista de un niño muerto, y estas son tan honestas como su discurso en favor de la preservación ambiental. Pero, ojo: Cronenberg es Cronenberg y se lo recuerda a la audiencia en la escena final. No la describo para no arruinarla al espectador, pero es el momento en el que Tenser considera la posibilidad de usar por primera vez los accesorios implantados en su abdomen por la célula evolucionista. El *close up* con el que cierra la cinta da un significado nuevo a la afirmación de Timlin. La cirugía es el nuevo sexo: la sonrisa en el rostro de Mortensen es de una placidez postcoital. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia Cine aparte y en TVUNAM conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).



Fotografía: Wikipedia.

TEATRO

Pier Paolo Pasolini, dramaturgo

por Verónica Bujeiro

Hay varios eventos importantes que se atribuyen a la convalecencia que tuvo Pier Paolo Pasolini por una úlcera gástrica en 1966: la lectura en voz alta de los diálogos de Platón, una sobredosis de televisión y el esbozo de las seis piezas dramáticas que le son conocidas. Semejantes eventos guardan una relación intrínseca en tanto que para Pasolini la sociedad sometida al medio televisivo y a su método enajenante de entretenimiento podría encontrar una vía de liberación en el teatro, ya no como una extensión o réplica de aquel esparcimiento, sino como un retorno al sentido primordial del teatro griego en tanto ágora de discusión colectiva y pública.

En conmemoración del centenario de su nacimiento, el sello español Punto de Vista Editores publica por primera vez en castellano un volumen

que contiene los textos dramáticos autorizados por el autor para su difusión, mismos que han prevalecido para los hispanohablantes como un aparte a esa obra total que conforma su aguerido activismo estético y que en vista de esta nueva revisión propuesta por el libro resulta una plausible coyuntura entre su creación fílmica y poética.

En realidad el autor italiano nunca fue ajeno a los recursos que puede ofrecer el arte dramático, ya que convivió tempranamente con la representación teatral en su forma didáctica durante su etapa como docente de educación básica. Además fue estudioso de la tragedia griega más allá de su acepción artística, lo cual es patente en sus apropiaciones de las tragedias clásicas *Medea* (1969) y *Edipo Rey* (1967), así como en las películas

Teorema (1968) y *Pocilga* (1969), que fueron basadas en textos pensados para la escena, y aun en la desconcertante *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), intacta hasta hoy como una de las películas más brutales de la historia y cuyo uso consciente de la teatralidad ayuda a sobrellevar el horror alegórico que nos presenta.

Si bien las obras incluidas en el libro han sido ocasionalmente representadas por creadores de peso, así como por entusiastas del autor, el volumen recién editado ofrece una experiencia más bien de lectura que se torna intensa, compleja y absolutamente sorprendente por la libertad con la que Pasolini se apropia del acontecimiento teatral, ya sea por la forma de revertir el canon dramático para sus fines ideológicos en esa incansable búsqueda de una sublevación moral colectiva que conjugaban sus aspiraciones políticas y personales, así como la lacerante crítica que establece en el *Manifiesto para un nuevo teatro* (1968) enfocada en señalar el conformismo y la abulia en que se encontraba el arte teatral de su época, así como la postulación de aquello que anuncia el título denominado por el autor como un “teatro de la palabra”.

Bajo este concepto Pasolini no pretendía del todo instaurar un nuevo orden, puesto que era consciente de que para realizar tal acción habría que partir de un teatro tradicional ya no existente. Para él la última verdadera revolución estética la había hecho Brecht y después de eso no habría más que conatos y pataletas estéticas para salvaguardar la tradición (a las que se refiere con gran ironía), además entiende que el teatro no es un entretenimiento para las masas no educadas sino un producto meramente burgués al que, sin embargo, se pretende restaurar como rito cultural. Lo que Pasolini se propone con esta postulación por la novedad es en realidad algo más similar a una asamblea que a una actividad artística en donde los textos dramáticos funcionarían como

meros vehículos para un debate que pudiese franquear el límite entre la platea y el escenario, siendo las palabras desnudas las que conectarían directamente con esa masa nueva de provocadores denominados “grupos avanzados de la burguesía”, a los cuales necesariamente todo autor de teatro tendría que pertenecer. Bajo estas coordenadas queda claro que la lectura de sus textos debe realizarse bajo el entendido de que no son meros productos de consumo estético, aunque su lucidez y poesía pongan en peligro semejante aspiración.

Con y contra toda su cultura sobre el teatro, como dramaturgo Pasolini se concentra más que en los postulados tradicionales del género en ensayar una estrategia barroca en donde la representación y lo representado se evidencian a sí mismos, lo cual le permite establecer más que personajes conceptos, juicios y opiniones que abordan el conflicto sobre un uso dramático de la dialéctica. Como ya es característico en su impronta, en su teatro hace coincidir el hecho histórico con la literatura, así lo evidencia una de sus obras más conocidas, *Calderón* (sobre *La vida es sueño* de Calderón de la Barca), ahora centrada en una España franquista en donde Rosaura despierta constantemente a realidades que le son desconocidas e insisten en demostrarle lo infausto de su destino dentro de la brutalidad del contexto en el que la ubica cada nuevo despertar. Con la burguesía como escenario preferido por el artista, las obras establecen su propio código, se permiten rupturas lógicas, apariciones fantásticas como la sombra de Sófocles o el filósofo Spinoza y retoman de la tragedia griega la desavenencia de los lazos consanguíneos como designio ineluctable de conformidad y exterminio. En *Pilades* realiza un desplazamiento del personaje hacia el autor, un subterfugio que experimenta una evolución apoteósica en *Bestia de esti- llo*, publicada de manera póstuma en 1977 por ser presa de una reescritura

PIER PAOLO PASOLINI

TEATRO

Traducción de Amelia Pérez de Villar

Prólogo de Mario Colleoni

Madrid, Punto de Vista Editores, 2022, 552 pp.

constante, y que es considerada una autobiografía. En esta pieza Pasolini usurpa el cuerpo de Jan Palach, el mártir checoslovaco que se inmoló como protesta, para transitar entre una sucesión de eventos que le son propios al personaje histórico, así como provocar apariciones fortuitas de poetas, pintores, filósofos y políticos que enumeran la complejidad ideológica que lo atraviesa. La obra encripta obsesiones y pasiones personales a las que es complicado seguirles el paso, pero atestiguan un fascinante desborde que desconcierta, acaso porque lo que estamos viendo representado es un exuberante acto onanista (la obra misma lo declara y se inaugura con semejante acción por parte del protagonista).

Lejos de ser una apreciación obtusa, dicha impresión remite al intrincado camino que se propuso el autor, a la desquiciada soledad que conducen las utopías artísticas. Pasolini se sabe mártir de su propia religión y vaticina que su teatro será ignorado, aunque, como lo demuestra este importante volumen que reúne su obra dramática, eso no ha sucedido del todo. La edición permite una revalorización de las piezas para ser también leídas como ensayos que realizan una impresionante coyuntura de lo literario, lo histórico y lo ideológico y, aunque se les añora en la escena, también abren el apetito a un debate entre propios y extraños al teatro contemporáneo, ya que si bien puede anticiparse un disenso ante su radicalidad, la provocación que emana de ellas sigue viva e inserta una inquietante duda sobre los vicios y complacencias de la impronta teatral contemporánea. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Urs Fischer: objetos, consumo y temporalidades suspendidas

por Emil Becerril

En 2011, durante la 54ª edición de la Bienal de Venecia, el artista de origen suizo Urs Fischer presentó en el Arsenale tres distintas esculturas de cera con un candil encendido. Concebida como una instalación efímera, Fischer dispuso una réplica monumental de *El rapto de las sabinas* (1581-1583), de Giovanni Bologna, contemplada por la figura de su amigo Rudolf Stingel, en compañía de una silla giratoria. A lo largo de la exposición, las tres esculturas de cera se fueron derritiendo lentamente, desvaneciendo su apariencia, dictando un tiempo de espera, prolongando el derretir de lo histórico e incidiendo en el propio acto de mirar. Ante los rastros materiales de una historia de ultraje, violación y dominio relacionada con la fundación mítica de la Antigua Roma, el grito enmudecido de la mujer sabina, el gesto patriarcal o deseo colonial del romano, la contemplación pasiva del espectador de cera y la silla vacía que enmarca la idea del tiempo de trabajo, ¿qué es realmente lo que irrumpe, permanece o se desgarrará tras el consumo de dichas esculturas?

¿Cómo nos afectan los objetos de Urs Fischer?

Urs Fischer: Lovers es una exposición retrospectiva que engloba distintos objetos escultóricos, ensayos pictóricos, superposiciones fotográficas, instalaciones y ensamblajes mecánicos

ideados por el artista a lo largo de los últimos veinticinco años. Bajo la propuesta curatorial de Francesco Bonami, las salas del Museo Jumex funguen como escenarios para el despliegue y encuentro de múltiples materiales como la cera, la madera, el silicón, la pintura acrílica, la arcilla, la parafina, el aluminio, el bronce, el acero, el yeso, el nailon, el poliéster, el esmalte, entre otros. Evocan recorridos abiertos que escapan a cronologías fijas, fichas técnicas o descripciones textuales. Acogen formas que redimensionan el concepto de lo artístico, activan experiencias lúdicas, materializan guiños humorísticos, dialogan con improntas pop y asientan una estética efectista. Mientras los objetos que albergan apuestan por acabados inconclusos, superficies imperfectas y catalogaciones indefinibles.

La escala de los objetos

El deseo de explorar la dimensión monumental de los objetos se manifiesta en varias obras de Fischer. Particularmente en *The lovers #2* —escultura de acero y aluminio situada en el exterior del museo—, una obra pública delimitada por un paisaje urbano que dialoga o imita las formas re-modernistas¹ que fabulan la arquitectura del lugar. Acentúa una mirada sensacionalista o espectacular que alude a ciertos referentes de la historia del arte, como los besos de Gustav Klimt y Constantin Brâncuși, traducidos mediante la extensión, contracción y balance de dos masas que se oponen y atraen simultáneamente. Emulan un espacio que se rige bajo la lógica de lo instantáneo, orientado hacia la pose de objetos e identidades. En cierta medida, la escala de los objetos en la práctica artística de Fischer opera como una fuerza de atracción, una fuerza gravitacional generada por la seducción esbozada desde el yo consumista, desdoblada

¹ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

por una práctica de acumulación y (re) producción de apariencias o superficies. Dentro de este orden, *Things* es una escultura de acero creada a partir de la impresión de un rinoceronte en tamaño real que funge como imán que atrae a su paso diferentes objetos tanto industriales y tecnológicos, así como de uso personal. Se erige como un tótem que condensa una narrativa del consumo, pero, paradójicamente, se presenta como un objeto monumental —inscrito de contradicciones y banalidades— ameno para el coleccionismo y mercado del arte contemporáneo. ¿Qué tipo de fuerza son las imágenes? ¿Cómo nos consumen?

La vibración de los objetos

Las superficies, huellas o gotas pictóricas que recubren algunos de los objetos de Fischer actúan como vibraciones. Producen deformaciones o tensiones sobre los medios en que se inscriben, maquinizando la mirada. ²³⁶ condensa un problema pictórico que posibilita la emergencia de un palimpsesto de íconos de consumo, interrumpido por superposiciones de imágenes que asimilan la influencia de lo fotográfico y muros gráficos que emulan la apariencia de lo digital. En *Office theme/addiction/mbb camera* discurren múltiples fuerzas pop —estratos cromáticos—, capas de óleo, acrílico, polímero y tinta de impresora que disimulan un trampantojo. Aglomeran lágrimas que escurren de un párpado, rodeado por un hoyo blanco que simula un recorte de una visión sin órgano. Las tachuelas clavadas retratadas sobre este rostro reflejan el carácter plástico de un llanto o sudor superficial. En contraposición, *Teardrop* se presenta como una instalación compuesta por un estanque de agua rodeado de numerosas plantas que refleja el techo y la arquitectura del cubo blanco. Durante cada intervalo de tiempo, una gota o lagrimal golpea sobre el espejo de agua. Genera una vibración que sacude otras superficies u obras vacías. ¿Qué lágrimas

El legado de AMLO ante la violencia

por **Carlos Matienzo**



Vistas de la exposición. Urs Fischer: Lovers, Museo Jumex, 2022. Foto: Stefan Altenburger Photography Zurich. © Urs Fischer

producen los objetos? ¿Por qué lloran las imágenes?

La poética de los objetos

En las distintas impresiones o relaciones que generamos con los objetos de Fischer, se urde una tensión poética entre la presencia de lo material —el reflejo de adosamientos— y la ausencia de lo temporal —la suspensión de un habitar—. Esta preocupación que aboga por la sensación de una temporalidad pasmada se expresa concretamente a partir de los diferentes objetos escultóricos que representan sillas dispuestas a lo largo de la galería del tercer piso. Una silla de madera recubierta de arcilla y sostenida por pegamento e hilo lucha por permanecer en pie; una silla rota barnizada y fabricada con aluminio, sujeta con alambre al techo, reverbera la apariencia de lo espectral; otra silla más realizada con resina y cera que tiene ornamentos floreados y es detenida por dos manos trae al presente un recuerdo de la historia familiar; mientras una silla antigua hallada por el artista proyecta su sombra en la

pared a partir de mermelada de frambuesa y almidón de maíz. En sí, todo este mobiliario revela la fragilidad de la pesadez y apariencia gravitacional de los objetos, connota una imagen de lo imperfecto que se construye a partir de la ausencia de cuerpos que prolongan infinitamente un tiempo de espera. ¿Qué afectos son realmente los que permanecen sentados a la dilación de las imágenes? ¿Qué aguardan?

La historicidad de los objetos

El tiempo histórico que abrazan los objetos creados por Fischer se diluye, desvanece o vela. El inodoro relleno de fruta emplazado sobre el suelo, la mariposa adherida a un croissant suspendido en el aire, la escultura de bronce que copia la figura de un globo adosado a una pera y la réplica de una lengua que emerge de un hoyo en la pared son algunas formulaciones estéticas que actualizan la idea del *ready-made*, pero, a la vez, renuncian a cualquier presunción histórica o huella industrial ligadas con el valor de innovación u originalidad. Encarnan guiños humorísticos y miméticos que resuenan con la práctica del pastiche,² basada en la simulación o imitación de formas pasadas. En este sentido, *Eugenio & Esthella* (2021-2022) es una escultura de cera en tamaño real que representa a Eugenio López Alonso, presidente de la Fundación Jumex, tendido sobre los brazos de Esthella Provas, consultora de arte. Y, a su vez, rememora el patetismo y gestualidad de la *Pietà* de Miguel Ángel. En el continuo derretir de esta vela, en la desfiguración de una estatua ciega o en el aparecer de una masa informe, ¿qué imagen perece? ¿Qué objetos e historias nos quedan? —

EMIL BECERRIL es historiador del arte, docente y curador independiente.

² Fredric Jameson, “La posmodernidad y el pasado”, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 41-60.

En el futuro, cuando los historiadores aborden el caso de México en el siglo XXI, probablemente ubicarán al gobierno de Andrés Manuel López Obrador como parte del mismo periodo de violencia desbordada del que tanto pretendía diferenciarse frente a sus antecesores. Será así no solo porque las cifras de homicidios dolosos lo indican —su gobierno ha sido el de la estabilización de este crimen en los niveles más altos de las últimas seis décadas— sino, sobre todo, porque se ha profundizado la causa que subyace a este fenómeno: la crisis de hegemonía del Estado mexicano en su territorio; es decir, la incapacidad estatal para ejercer control y legitimidad frente a otras formas de violencia organizada.

Los Estados no nacen en las constituciones ni en los idílicos pactos sociales. En esencia, los Estados se forman en las guerras, como argumentaba Charles Tilly, y brotan de quienes logran organizar y centralizar la violencia para extraer rentas (impuestos) y ofrecer redes de protección (seguridad). Hacer la guerra y financiarla conlleva a la construcción de aparatos burocráticos y, eventualmente, el poder estatal se expande a la periferia por medio de esas burocracias. El Estado no es otra cosa que el monopolio de los medios coercitivos y de las redes de protección.

México, sin embargo, ha sido un Estado históricamente incapaz de monopolizar la violencia, de financiarse adecuadamente para construir burocracias eficaces, y menos de ofrecer protección a sus ciudadanos. Se podrá argumentar que en la época de la hegemonía priista se avanzó en ese

sentido. En parte es cierto, los mecanismos de coerción se monopolizaron y el país vivió un proceso sostenido de pacificación (de 1931 al año 2000, los homicidios se redujeron en casi 80%). No obstante, esa paz nunca se sustentó en una institucionalidad plena: en las urbes, el control dependía de esquemas de corrupción por parte de las corporaciones policíacas y en la periferia, de actores y grupos paraestatales que se beneficiaban de redes de protección informales. Ese modelo era inestable pues dependían de arreglos con el poder en turno y se generaban brotes de violencia cuando cambiaban los equilibrios políticos.

Así llegó México al siglo XXI: con la herencia de un régimen que no consolidó instituciones eficaces para proveer seguridad pública en un contexto de legalidad y, más grave aún, entró a la democracia enfrentando un fenómeno preestatal en zonas que quedaron abandonadas tras el rompimiento de la hegemonía priista: organizaciones armadas que controlan porciones de territorios y ejercen legitimidades alternas a las del Estado.

Ante ello, la pulsión de gobiernos como el de Felipe Calderón fue expandir el poder estatal por su medio natural: el de la guerra. El grave error de esta simplificación fue no entender que al hacer la guerra en tu territorio generas consecuencias funestas para tu propia población que hacen insostenible el esfuerzo. Por otro lado, las Fuerzas Armadas mexicanas no estaban listas para enfrentar un conflicto armado no convencional y el poco sentido estratégico de las operaciones terminó atomizando a las organizaciones criminales, incentivando aún más a que ejercieran la violencia entre ellas y de ellas contra el Estado.

No obstante, pese a los yerros y carencias de ese gobierno y el de Enrique Peña Nieto, hubo destellos de claridad sobre el problema de fondo y por lo tanto la salida de largo plazo: el de la construcción de instituciones que consolidaran el poder estatal en todo

el país. Calderón apostó a la Policía Federal como un modelo subsidiario para apoyar a los estados y, aunque tardíamente, impulsó la reforma al sistema de justicia penal más ambiciosa de las últimas décadas. Enrique Peña Nieto, por su parte, dio continuidad a esa reforma e intentó (fallidamente) dos cambios institucionales de fondo: la Ley de Seguridad Interior (por mucho, mejor que la militarización permanente que hoy enfrentamos) y la creación del Mando Único Policial.



Fotografía: www.gob.mx / Ceremonia del Tercer Aniversario de la Guardia Nacional

En cambio, el terrible legado del gobierno de AMLO no será solo el de su burdo planteamiento estratégico de los “abrazos, no balazos”, ni su aparente aceptación de una paz pactada y la claudicación a combatir de manera frontal al crimen organizado (bajo mitos como el de Sinaloa, cuya “paz” palidece con tasas de asesinatos tres veces superiores a la mundial). Su más infausta aportación será la destrucción institucional que ha emprendido.

En primer lugar, la desaparición de la Policía Federal, que no ha sido dimensionada en su justa magnitud, implicó tirar por la borda años de conocimiento, experiencia y cultura organizacional acumulada. Por su parte, la apuesta de la Guardia Nacional tiene

errores de diseño que ponen en duda su pertinencia. El carácter permanente de su despliegue —es decir, que cuenta con un número de bases establecidas a lo largo y ancho del país en lugar del modelo itinerante de la Policía Federal— es absurdo para el territorio que tiene que cubrir. La intuición del presidente es que una mayor presencia de policías (o militares disfrazados de policías) patrullando calles y carreteras será suficiente para disuadir la comisión de delitos. Básicamente ha buscado replicar el modelo de la Ciudad de México, mostrando un enorme desconocimiento del territorio nacional que sorprende de alguien que se jacta de conocer todos los municipios del país.

De la creación de la Guardia Nacional se desprende otro de los grandes retrocesos: el de la dependencia inusitada sobre las Fuerzas Armadas. Está de más describir el excesivo rol que las instituciones castrenses tienen hoy en la vida pública, pero basta destacar que su labor en seguridad pública terminará siendo total y permanente (contrario a estándares internacionales) si se termina por adscribir la Guardia Nacional al ejército. Es cierto que las Fuerzas Armadas son necesarias en algunos lugares del país, particularmente donde existen auténticos conflictos armados como en Michoacán o Zacatecas, o donde tienen mayor experiencia operativa. Pero depender de ellas de manera permanente desincentiva la creación de corporaciones civiles eficaces, implica riesgos para los derechos humanos e incluso las condena a no modernizarse en su labor central que es la defensa nacional.

Esa dependencia a las Fuerzas Armadas, además de conllevar obvios riesgos de regresión autoritaria, muestra una pulsión centralista que es evidente en diversas áreas de este gobierno, pero que es particularmente tangible en seguridad. Como nunca antes, se ha abandonado a las corporaciones estatales y municipales de seguridad. Esta administración

desapareció los subsidios y fondos de los que muchas policías dependían. Con lo anterior, se dio muerte al esfuerzo nacional para la tan urgente reforma policial. Dado el sistema fiscal que impera en México, solo algunos estados, los más ricos, tendrán las capacidades de impulsar sus propias transformaciones, como Nuevo León y Guanajuato, mientras otros como Guerrero o Chiapas quedarán en el abandono profundizando su problema histórico de ausencia estatal.

El abandono financiero de las fuerzas policiales es a su vez un subproducto de la pauperización de lo público producida por la obstinada y anacrónica austeridad fiscal impulsada por López Obrador y solapada por su equipo de gobierno. El problema de la violencia no se resolverá con esfuerzos insipientes de “prevención social” que apenas y se reflejan en colonias pintadas de colores o canchas de fútbol. En las zonas donde grupos armados tienen gran influencia, se requiere inversión pública de alto impacto: infraestructura, servicios públicos y políticas de atracción de inversiones que las integren con el resto del país. Se tiene la seguridad que se paga y este gobierno dejó pasar la oportunidad de realizar una reforma fiscal que nos permitiera contar con los recursos necesarios para abordar el problema de forma integral.

Nos encontramos, en suma, en un momento crítico de debilitamiento y retroceso institucional. Las consecuencias de este periodo destructivo probablemente las veremos en los años por venir. De este gobierno, difícilmente habrá mucho que esperar más que autocomplacencias que miran al pasado o que regatean logros en los puntos decimales de las cifras delictivas. Lo cierto es que quienes decían que atacarían las causas de raíz de la violencia, no han hecho sino agravar la más profunda de ellas: la de la debilidad estructural del Estado mexicano. —

CARLOS MATIENZO es politólogo por la UNAM y MPA en seguridad y resolución de conflictos por la Universidad de Columbia.



Fotografía: Wikipedia.

RESCATE

Echeverría: reprimir y cooptar

por Enrique Krauze

El pasado 8 de julio murió Luis Echeverría, quien fue presidente de México entre 1970 y 1976. A propósito de sus ambiciones transformadoras, su relación con los intelectuales y su responsabilidad criminal, *Letras Libres* recupera algunos fragmentos de *La presidencia imperial* (1997).

Desde un principio, Luis Echeverría se propuso introducir un cambio radical en el rumbo histórico del país. Nuevo Cárdenas, volvería a los orígenes nacionalistas, campesinos, justicieros, de la Revolución (los suyos propios en su juventud); pero al mismo tiempo les infundiría el nuevo contenido ideológico que desde los años sesenta habían formulado sus coetáneos intelectuales de izquierda, los maestros universitarios que

integraban aquella generación de Medio Siglo educada en el marxismo académico francés. Echeverría subrayaba su filiación al grupo, hablaba de “esta generación en cuyo nombre hemos llegado a la presidencia”.

Pero, más allá de sus propósitos declarados —que Echeverría asumía sin cinismo, con verdadera convicción—, su designio era esencialmente alemanista. Quería preservar el sistema político del que era hijo. Para ello había que subir (o volver a subir) al “carro de la Revolución” a los sectores agraviados del movimiento estudiantil. A esa política de neutralización de los impulsos democráticos del 68 se le llamó —orwellianamente— “apertura democrática”.

Con los maestros universitarios pertenecientes a su propia generación, la operación integradora resultó

sencilla. Muchos de ellos –Horacio Flores de la Peña, Porfirio Muñoz Ledo, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, entre varios otros– se incorporarían al gabinete de Echeverría u ocuparían puestos importantes en empresas u organismos del sector público. Otros trabajarían como asesores del presidente y estarían permanentemente a sueldo (Ricardo Garibay, aquel escritor pagado por Díaz Ordaz que conocía a Echeverría desde tiempos inmemoriales, recibía, según su propia confesión, 80,000 pesos o 6,500 dólares al mes). Uno de los caudillos intelectuales de la generación, el sociólogo Pablo González Casanova, autor del fundamental análisis crítico *La democracia en México* (1965), sucedería en la rectoría de la UNAM a Javier Barros Sierra que, enfermo de cáncer, moriría en agosto de 1971. El más famoso de los miembros de la generación, el escritor Carlos Fuentes, se convirtió desde mediados de 1971 en un ideólogo y defensor activo del régimen echeverrista, y en 1975 aceptó la embajada en París.

Con los jóvenes de la generación del 68 la maniobra era más difícil y, en numerosos casos, imposible. Muchos habían optado por la guerrilla urbana y operaban secuestrando y asesinando empresarios y políticos en Monterrey, Guadalajara y el Distrito Federal. Algunos pertenecían a la llamada Liga 23 de Septiembre, nombrada así en recuerdo del frustrado asalto al cuartel Madera por los hermanos Gámiz en Chihuahua, en 1965. Pero había otros focos armados. Con ellos no habría “apertura” sino el “palo” de siempre: entre 1970 y 1976 México viviría un capítulo sordo y mal documentado de la misma “guerra sucia” que en otros países de América Latina provocó el enfrentamiento de la generación de los sesenta con el poder público y el ejército.

En círculos intelectuales, su nombramiento no causó indignación. Después de todo, Echeverría no era



Fotograma: Halcones, terrorismo de estado de Carlos Mendoza Aupetit.

Díaz Ordaz. Representaba la ideología progresista que los intelectuales comprometidos habían formulado para México a raíz del triunfo de Fidel Castro: un Estado cada vez más fuerte, una iniciativa privada cada vez más acotada, el fin de los líderes charros, las inversiones para el campo, el sano alejamiento frente a Estados Unidos: “el socialismo mexicano”, escribiría Carlos Fuentes en 1973, “será resultado de un proceso de contradicción [...] de enfrentamiento entre la nación y el imperialismo, entre los trabajadores y los capitalistas. Marx previó todo eso”. Dos años antes, en 1971, se había convencido –como muchos otros intelectuales– de que Echeverría luchaba contra los misteriosos “diazordacistas”, los “emisarios del pasado”, incrustados en su mismísimo círculo de poder. Había que estar con él. “Echeverría o el fascismo”, exclamaba el gran editor Fernando Benítez. Según Fuentes, no apoyar a Echeverría equivalía a cometer “un crimen histórico”.

“El único criminal histórico de México es Luis Echeverría”, escribió entonces Gabriel Zaid, y envió su texto a *La Cultura en México*, suplemento cultural de la revista *Siempre!*

El director Carlos Monsiváis consultó con José Pagés Llergo, director general de la revista, la publicación de esa línea y Pagés se negó con las palabras sacrosantas: “ni contra el presidente, ni contra la Virgen de Guadalupe”. Zaid dejó de colaborar en *Siempre!* y concentró su actividad intelectual en la nueva revista *Plural*, que acababa de fundar Octavio Paz bajo el paraguas protector del diario *Excelsior*. En aquel periódico se estaba produciendo un milagro: dirigido desde agosto de 1968 por Julio Scherer García, *Excelsior* ejercía la libertad de prensa en un grado que no se veía en México desde los tiempos remotísimos de Madero. En *Plural*, Paz y un grupo de escritores no apoyaban al régimen: ejercían la crítica independiente.

Si Zaid llamaba “criminal histórico” a Echeverría, no era solo por su activa complicidad en la masacre del 2 de octubre de 1968 sino por su nunca aclarada intervención en una nueva matanza, especie de *replay* de Tlatelolco, que ocurrió el jueves de Corpus de 1971. Acababan de excarcelar a los líderes del 68 y estos, para demostrar que seguían en pie de lucha, habían convocado a una manifestación que partiría del Casco de

Santo Tomás, en el Politécnico. Para sorpresa general, los esperaba una auténtica emboscada.

Los hechos ocurrieron el 10 de junio por la tarde. Grupos de jóvenes armados con grandes varillas (típicas del arte marcial de kendo) se abalanzan sobre la pacífica marcha golpeando y apresando estudiantes. Los llevan a una calzada paralela, donde a golpes de macana y cachazos los meten en vehículos policíacos camuflados como coches privados y hasta en ambulancias empleadas para el mismo objeto. En la operación no solo participan provocadores de sexo masculino: también hay muchachas que sirven de “gancho” para atraer a los estudiantes a los vehículos.

Nadie supo cuántos murieron aquel jueves de Corpus. Esa misma noche, el presidente Echeverría apareció en televisión y dijo que ordenaría una inmediata investigación de lo ocurrido, “caiga quien caiga”. El 11 de junio los periódicos de la ciudad, sin excepciones, vivieron un fugaz momento de libertad absoluta: informaron de los hechos con veracidad e indignación. El grupo paramilitar que había intervenido era conocido como los Halcones. A los pocos días, dos altos funcionarios renunciaban a sus puestos: el regente del Departamento del Distrito Federal Alfonso Martínez Domínguez y el jefe de la Policía Rogelio Flores Curiel. La investigación prometida nunca llegó. Pero buena parte de la opinión pública y, por supuesto, los intelectuales integrados en el gobierno tomaron como buena la versión de que el crimen había sido una trampa tendida contra el presidente progresista por los “emisarios del pasado” que se hallaban dentro de su propio régimen. Al apartarlos del sistema, se había librado de ellos, y de la estela del 68.

Gabriel Zaid dudó de la versión oficial y publicó en *Plural* una carta abierta a Carlos Fuentes en la que lo instaba a dar a Echeverría un

plazo para hacer pública la investigación, cumplido el cual le retiraría su apoyo. Lo importante en términos democráticos —argumentaba Zaid— era afianzar el pequeño poder de los intelectuales frente al gran poder del presidente. Fuentes desechó la oferta.

Años después, la revista *Proceso* publicaba un espeluznante reportaje en el que Alfonso Martínez Domínguez narraba a Heberto Castillo su versión de la matanza del 10 de junio. Echeverría había planeado con todo cuidado la operación para echarle la culpa a él y desembarazarse así del legado del 68. “Sin soltarme, oprimiendo mi quijada”, narra Martínez Domínguez, con los ojos húmedos, “me dijo: ‘Alfonso, vaya usted a su hogar, reúna a su esposa y a sus hijos y dígales que va usted a servir al presidente de la República. Dígales que ha renunciado usted al cargo de jefe del Departamento del Distrito Federal’”. Con el tiempo, *Proceso* descubriría otros actos de premeditación urdidos por Echeverría, entre ellos un boicot de anunciantes de la iniciativa privada maquinado por él para arrojar a *Excelsior* en los brazos del gobierno, que “heroicamente” lo salvaría del desastre económico en aras, claro está, de la libertad de expresión. Pero como *Excelsior* no bajó la guardia y siguió ejerciendo la libertad sin cortapisas, el presidente propició el golpe final contra su director.

Con ese único acto destruyó lo poco que quedaba de su obra y arrojó una inmensa nube de sospecha, de justificada sospecha, sobre su verdadera responsabilidad en lo sucedido en 1968. Porque si era capaz de llegar a esos extremos maquiavélicos en la “apertura democrática”, ¿qué no habría deslizado al oído del que fuera su jefe durante tantos años, el presidente Gustavo Díaz Ordaz, que no lo conocía, pero a quien él conocía al dedillo? —

ENRIQUE KRAUZE es historiador, ensayista y editor, director de *Letras Libres* y Clío.





El 18 brumario de Luis Echeverría

por **Gabriel Zaid**

88

En el número 2 de *Vuelta*, publicado en enero de 1977, Zaid escribió una de sus más severas críticas contra la presidencia de Luis Echeverría y su falsa apertura democrática, como revela el fragmento que recuperamos. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

El día 18 del mes brumario del año VIII del nuevo calendario establecido por la Revolución (9 de noviembre de 1799), el joven general revolucionario Napoleón Bonaparte llega al poder por un golpe de Estado. Poco después se hace nombrar cónsul vitalicio y luego emperador. Todo, naturalmente, por voluntad del pueblo, confirmada a través del plebiscito. Medio siglo después, su sobrino Luis Bonaparte, primer presidente electo por votación directa de la historia, al no obtener de los legisladores una reforma constitucional que le permitiera reelegirse, los manda a su casa, da un golpe de Estado a su propio régimen y obtiene de la voluntad popular una presidencia dictatorial y luego el nombramiento del emperador (Napoleón III).

Sobre este nuevo 18 brumario, que lleva la revolución a la autocracia por segunda vez, Marx escribe un libro (*El 18 brumario de Luis Bonaparte*) subrayando el paralelo y las diferencias: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó

de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa.”

Pero cabe hacer una crítica a quienes, con razón, han visto semejanzas entre Luis Bonaparte y Luis Echeverría. La misma que hace Marx a quienes, atacando a Napoleón el Pequeño, acabaron engrandeciéndolo: atribuyendo todo a su genio impostor. No es posible engañar a todos todo el tiempo. La demagogia, para tener efecto, requiere participación en la falsa conciencia. Hasta del demagogo, por cínico que sea. Por grande que haya sido el genio maquiavélico y demagógico de Bonaparte, hubiera caído en el vacío, de no responder a las ilusiones e intereses de mucha gente. De la misma manera, la parodia progresista que se representó durante seis años no se puede explicar exclusivamente en función del genio demagógico o maquiavélico de Echeverría: tuvo mucho de ilusión colectiva, le sirvió a muchísima gente para hacer patria y dinero al mismo tiempo, respondió a las necesidades de expresión y a los intereses prácticos de la clase media progresista. De otra manera, sería difícil explicar por qué un sexenio que se presenta con bigotes zapatistas, con gestos cardenistas, con frases allendistas, con tramoyas tercermundistas, acabó haciendo un número alemanista.

Luis Bonaparte, en opinión de Marx, se apoyó en las expectativas e ilusiones de la clase media de pequeños propietarios agrícolas. Hipótesis análoga: Luis Echeverría se apoyó en las expectativas e ilusiones de la clase media propietaria o aspirante a la propiedad de títulos universitarios. Una clase media progresista que ya no veía tan clara la posibilidad de poner un despacho o negocio propio, y que llegó a sentir que todo México tenía derecho a una beca.

Pero no es fácil becar a todo el país. Jung describe cómo el inconsciente colectivo puede arrastrar a un hombre al desequilibrio, exigiéndole cumplir expectativas mesiánicas. Esa

desmesura caótica corresponde notablemente a las descripciones de Marx sobre las contradicciones del régimen bonapartista: “Bonaparte quisiera aparecer como el bienhechor patriarcal de todas las clases [...] Esta misión contradictoria del hombre explica las contradicciones de su gobierno, el confuso tantear aquí y allá, que procura tan pronto atreverse como humillar, unas veces a esta y otras a aquella clase, poniéndolas a todas por igual en contra suya.” No, nadie puede engañar a todos todo el tiempo.

La parodia progresista que hemos estado viviendo no hace más que llevar al escenario de la presidencia lo que está en la base: el cantinflismo universitario, la ilusión de progresar consiste, no en hacernos responsables de lo que está en nuestro poder, sino en usarlo para obtener más poder hacia la cúspide, y en particular la concentración del poder en la presidencia de la república.

No todos los presidentes han aumentado el poder de la presidencia en el mismo grado, de la misma manera o con los mismos resultados. Cárdenas y Alemán resultaron mayores que sus sillas presidenciales, y en parte por eso las hicieron crecer. Echeverría se encontró con una silla que, institucionalmente, ya había crecido demasiado. Pero como toda la clase media progresista no quiso conformarse con hacer bien lo mucho que estaba en su poder: se le hizo poco el poder presidencial y hasta el país. Los convirtió en medios capitalizables para trepar todavía más, hacia cúspides todavía mayores desde donde pudieran resolverse no solo nuestros problemas sino los del planeta. Fue progresista de verdad: aspiró a la presidencia del mundo. En vez de usar los poderes que tuvo para servir al país, los reinvertió en adquirir más poder: se dedicó apasionadamente a hacer crecer la silla presidencial, hasta que le quedó grande. —

GABRIEL ZAID es poeta y ensayista.