

CINE

VENTANA indiscreta



**INFECCIONES, CONTAGIOS Y OTRAS IMÁGENES
(POS)APOCALÍPTICAS**

índice

Presentación	3
De virus e infecciones en el cine: 1920-1980 <i>Isaac León Frías</i>	4
Máscaras de la muerte: las epidemias en los géneros cinematográficos <i>Baldomero Ruiz Ortiz</i>	12
Prohibido cruzar la frontera: algunos encierros en la pantalla grande <i>Carlos Esquives</i>	20
El mañana termina hoy: sobre ciertas visiones apocalípticas del cine <i>Alejandro Núñez Alberca</i>	26
Confinamientos, contagios sobrenaturales y miedos reales: una lectura a partir de <i>La cosa</i> <i>Luis Felipe Rivera Narváez</i>	34
El cine: una realidad posapocalíptica <i>Ana Lucía Alva</i>	37
<i>Parásitos mortales y Rabia:</i> las pandemias sexuales de Cronenberg <i>Diego Olivás Arana</i>	40
<i>Watchmen:</i> sobre las buenas intenciones y el miedo <i>Juan Carlos Lemus Polanía</i>	48
Contagios del futuro en <i>The Twilight Zone</i> <i>Elton Honores</i>	54
El regreso de los virus mutantes. Invasiones, resistencias y pandemias Diálogo entre Carlos A. Scolari y Ricardo Bedoya	61
Felizmente tú y contigo: a propósito de <i>Happy Together</i> y la soledad de a dos <i>Christopher Rojas</i>	63
Una aproximación (personal) al cine mundial de la última década <i>Gianmarco Farfán Cerdán</i>	71



Fuente de la foto de portada: fanart.tv

VENTANA INDISCRETA n.º 24

Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este n.º 4600
Urb. Monterrico Chico, Lima 33, Perú
Teléfono 437-6767, anexo 30131
Segundo semestre del 2020

CONSEJO EDITORIAL

Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco,
José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone,
Isaac León Frías y Javier Protzel

EDITOR

José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL

Diego Oblitas Novoa

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Ana Lucía Alva, Carlos Esquives,
Gianmarco Farfán Cerdán, Elton Honores,
Juan Carlos Lemus, Alejandro Núñez Alberca,
Diego Olivás Arana, Luis Felipe Rivera
Narváez, Christopher Rojas, Baldomero Ruiz
Ortiz y Carlos Alberto Scolari

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO

César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA

ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad
de los autores. Queda prohibida la
reproducción total o parcial de esta revista,
por cualquier medio, sin permiso expreso del
Fondo Editorial.
Esta revista se publica con fines absolutamente
educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET

ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER

@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK

www.facebook.com/evistaventanaindiscreta/

IMPRESION

Litho & Arte S. A. C.
Jr. Iquique 026 - Breña
Lima, Perú
Teléfonos: 332-1989
ventas@lithoarte.com

ISSN 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca
Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

La nueva edición de *Ventana Indiscreta* hace un recorrido por las distintas formas en que las películas han plasmado una realidad habitada por infecciones y contagios. Desde filmes que han tenido gran popularidad como *Contagio* o *Estación zombie* hasta cintas de miradas muy personales, dirigidas por realizadores como David Cronenberg o John Carpenter.

Es un tema que nos lleva a reflexionar sobre otras problemáticas con las que a veces se enlaza. Con lo (pos) apocalíptico, representado en películas tan diversas como *El caballo de Turín* de Béla Tarr o *Snowpiercer* de Bong Joon-ho. Pero también con situaciones de encierro, como *Take Shelter* de Jeff Nichols. Lo interesante también es apreciar cómo las epidemias han adquirido otras máscaras, la del vampiro o la del diablo, en las cintas *Nosferatu* y *Fausto* de F. W. Murnau, o de qué manera un género como la ciencia ficción ha presentado imágenes premonitorias de nuestro presente viral, basado en el temor al *otro* y los escenarios signados por el vacío: tal es el caso de filmes como *Seres en las sombras* y *La última esperanza*, que adaptan el libro *Soy leyenda* de Richard Matheson y son protagonizados por Vincent Price y Charlton Heston.

La televisión no ha estado exenta de estos intereses, tal como sucede con la serie *The Twilight Zone*, que en episodios realizados a lo largo de las primeras décadas de este siglo ha abordado historias de corte apocalíptico, en el que se mezclan los temores al contagio viral tanto a partir de un imaginario extraterrestre como desde una singular perspectiva de la violencia de género. Asimismo, presentamos una conversación de Ricardo Bedoya con el renombrado teórico de la comunicación, Carlos Alberto Scolari. Su diálogo sobre pandemias e invasiones extraterrestres es un adelanto de un libro del intelectual argentino llamado *No pasarán. Las invasiones alienígenas: de H. G. Wells a Steven Spielberg (y más allá)*, que será publicado próximamente por el Fondo Editorial de la Universidad de Lima.





De VIRUS e infecciones en el CINE: 1920-1980

A propósito de la pandemia por la que estamos pasando actualmente, se hace un repaso de los distintos registros cinematográficos que se han hecho durante varias décadas de las enfermedades y los virus.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

En los años silentes: las pestes de Murnau

Es difícil hurgar en la temática de las infecciones y pandemias del cine de ficción del período silente porque muchísimo del material filmado se ha perdido y no todo es accesible entre lo que se conserva. De cualquier manera, no parece haber tenido una presencia relevante, en parte porque los géneros que han abrigado esa temática se asocian mayoritariamente al universo de lo fantástico en sus vertientes de terror y ciencia ficción y estas no fueron muy pródigas en ese período, especialmente la ciencia ficción, incluso poco desarrollada en la misma literatura, si exceptuamos a precursores de la talla de Jules Verne, Arthur Conan Doyle, Edgar Rice Burroughs y, especialmente, H. G. Wells. No obstante, casi no se conocen adaptaciones de las novelas de ese género aún embrionario durante ese período. Habrá que esperar al desarrollo de esa literatura desde fines de los años treinta y su cristalización recién en la década de 1950 para que se puedan hallar traslados a la pantalla.

Fuera del campo de lo fantástico, tampoco se perciben manifestaciones pandémicas en otras cintas mudas. Un hecho tan notorio como la llamada gripe española de 1918 no parece haber tenido casi repercusiones en las películas de la época, salvo el hecho de afectar la producción y el cierre de salas. En Hollywood, con una actividad fílmica ascendente después del triunfo en la guerra, hubo una seria contracción y se tuvo que esperar hasta 1920 para que la producción se restableciera del todo. Esa contracción afectó también a otras cinematografías e incluso puede ser

EN *THE LAST MAN ON EARTH*
(1924), EL MUNDO
SUFRE UNA EPIDEMIA DE
"MASCULITIS" QUE DEJA INFÉRTILES
A TODOS LOS HOMBRES,
SALVO A UNO.

una de las razones por las que la dinámica del cine argentino y mexicano de la segunda mitad de la década de 1910 se viera interrumpida. Un asunto por investigar.

¿Qué películas silentes presentan casos de epidemias? Unas pocas registradas son las que siguen. Por una parte, *The Last Man on Earth* (1924) es una curiosa comedia en la que el mundo sufre una epidemia de "masculitis" que deja infértiles a todos los hombres, salvo a uno perdido en una isla.

Foto: *The Last Man on Earth*
Esta es una de las raras incursiones argumentales en los años veinte en el motivo



Fuente: IMDb

que nos convoca en este número de *Ventana Indiscreta*.

Por otra parte, *Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)* y *Fausto (Faust: Eine deutsche Volkssage, 1926)*, dos célebres películas del periodo alemán de Friedrich Wilhelm Murnau tienen como uno de sus motivos las pestes desatadas, en un caso, por el primer vampiro emblemático de la historia del cine que fue *Nosferatu*, aunque el nombre del personaje como tal es el conde Orlok (Max Sreck); y en el otro, por el demonio Mefistófeles (Emil Jannings) que irradia una plaga destructora que le sirve de motivo para entablar un pacto con Fausto (Gosta Ekman). Las pestes no son el motivo central, pero a falta de otros ejemplos, sirven para dar cuenta de la aparición de esas penurias en el marco de una cinematografía que tuvo al expresionismo como una de sus corrientes estéticas en la que anidaron los fantasmas de una época en la vida alemana marcada por la derrota en la Primera Guerra, la crisis económica y social y el pesimismo ante un futuro incierto.

En los años treinta y cuarenta: de la epidemia de masculitis al mundo dentro de cien años

Igualmente, hay muy poco que destacar en las décadas de 1930 y 1940. Los relatos de ciencia ficción siguen siendo escasos, a no ser que se trate de las fantasías espaciales de Flash Gordon y Buck Rogers, protagonizadas por Buster Crabbe para la Universal entre 1936 y 1940, que han tenido una clara influencia en la onda que inaugura *La guerra de las galaxias (Star Wars, 1977)*. Es curioso que dos comedias retomen el tema de la masculitis, una dirigida por Alfred Werker en 1933, *It's Great to Be Alive*, y la otra, del mismo año, *El último varón sobre la tierra*, de James Tinling, que son *remakes* de la producción de 1924, las dos con Raúl Roulien en el rol principal. La segunda es la versión "hispana" de la primera, con el mismo actor protagónico, pero acompañado por intérpretes de habla española y otro director. Como se puede inferir por el brevísimos resumen argumental antes enunciado, no existe en ellas el componente de angustia que suele estar presente cuando de infecciones se trata, por consistir en una propuesta humorística y el interés de la película reside básicamente en las licencias que la producción de Hollywood se tomaba antes de la aplicación rigurosa del Código Hays de autocensura que empieza a aplicarse en 1934. A partir de ese año, la masculitis no hubiese podido dar sustancia argumental a ninguna película por más de dos décadas.



Fuente: IMDb

Foto:
El séptimo
sello

El título más significativo en el campo de la ciencia ficción de los años treinta es *Lo que vendrá o El mundo dentro de 100 años (Things to come, 1934)*, que se inspira sin acreditarla en una novela de H. G. Wells, y que muestra, en medio de una larga guerra desoladora, la aparición de una plaga que amenaza destruir a los pequeños reductos de sobrevivientes. Otro que merece destacarse es el filme checo *La peste blanca (Vilá Nemoc, 1937)* del actor y realizador Hugo Haas que entre 1951 y 1962 dirigió catorce largometrajes en Hollywood, también protagonizados por él en una etapa muy activa de su carrera. En *La peste blanca* se cuenta la historia de la epidemia de una enfermedad parecida a la lepra en medio de una guerra.

En la década de 1940, con la contienda bélica que se lleva de encuentro un lustro, casi no hay películas que se exhiben en asuntos de plagas, salvo la británica *Un día inolvidable (So well remembered, 1947)* que tiene como uno de sus ejes argumentales una plaga de difteria.

En los años cincuenta: las epidemias que vienen de otros mundos

Será en los años cincuenta que el panorama se modifique con la sedimentación adicional de la experiencia traumática de la cercana Segunda Guerra y el período de la Guerra Fría. La década se inicia con un conocido thriller de Elia Kazan, *Pánico en las calles (Panic in the streets, 1950)* en el que se intenta detener a un asesino que puede propagar la peste bubónica en Nueva Orleans. No hay difusión de la plaga, pero la amenaza sobrevuela todo el tiempo. Es, además, el único título prominente de estos años que muestra el desafío epidémico desde una perspectiva realista.

Luego, la representación de la epidemia se traduce en las figuraciones metafóricas de la ciencia ficción representadas, por una parte, en las versiones hollywoodenses de bajo presupuesto, muy solicitadas en estos tiempos, y por

otro en las fabulaciones japonesas de la compañía Toho. Las primeras, las norteamericanas, tienen como culminación expresiva a la cinta de Don Siegel, *Muertos vivientes* (*Invasion of the body snatchers*, 1956), con la insidiosa penetración de alienígenas en el cuerpo de los seres humanos de un pueblo y la potencial expansión que sugieren las perturbadoras imágenes finales en la carretera. La amenaza de un hongo procedente del espacio exterior es el centro argumental de *X7, el rey del espacio* (*Space master X7*, 1958). En *Kronos* (1957) una máquina alienígena trata de extraer energía de la tierra amenazando la existencia de los seres humanos. En *Not of this earth* (1957) de Roger Corman, un vampiro de otro planeta, que se quita los anteojos oscuros al acercarse a sus víctimas, empieza a extraer sangre en Los Ángeles para revitalizar a su raza en peligro de extinción. En *El fin del mundo* (*The day the world ended*, 1955), también de Corman, un grupo de sobrevivientes trata de ocultarse para salvarse de la “pandemia” de la radiación nuclear que se extiende después de una guerra. Otra de Corman: en *Planeta infernal* (*It conquered the world*, 1956), un murciélago alienígena llega a la tierra con la misión de aplicar un dispositivo de control emocional a los seres humanos. Otra variante argumental del infatigable Corman es *El ataque de los monstruos* (*Attack of the Crab Monsters*, 1957).

En la británica *El vampiro atómico* (*Fiend Without a Face*, 1958), un ser monstruoso creado en un laboratorio se multiplica y empieza a destruir a quienes encuentra a su paso. En las también británicas *Pánico mortal* (*The Quatermass Xperiment*, 1955) y *Vasallos del mal* (*Quatermass 2*, 1957), de Val Guest, en cambio, los alienígenas ingresan subrepticamente a nuestro planeta con la intención de apoderarse de los cuerpos humanos.

Si bien los efectos especiales de carácter óptico o el diseño de algunos monstruos o seres extraterrestres, vistos desde la perspectiva actual, resultan muy primitivos, y más aún por la escasez presupuestal de la mayor parte de esas producciones, hay un lado *naif* que compensa esa impresión y, en algunos casos, un componente inquietante o perturbador que, ciertamente, alcanza sus cimas en relatos como *Muertos vivientes*, *Pánico mortal* o *Vasallos del mal*.

En el Japón son circunstancias particulares las que merecen señalarse pues influyen sin duda en la línea de películas sobre monstruos marinos que alcanzan a tener



Foto: *Invasion of the body snatchers*, dirigida por Don Siegel en 1956

una inusitada internacionalización, convirtiéndose en el filón más taquillero del cine nipón de esa década. Esas circunstancias o esos factores *extracinematográficos* que influyen decisivamente en la imaginación de esas obras derivan de la derrota del Japón en la segunda guerra, del holocausto de Hiroshima y Nagasaki, y también de la condición altamente sísmica de la isla para señalar las que son, en principio, más notorias. Las películas japonesas tienen como punto partida a la célebre *Godzilla* (*Gojira*, 1954), en la que un ser de proporciones enormes emerge de las profundidades marinas de las costas japonesas, a causa de una radiación atómica, y en ellas hay dos nombres decisivos: el director Ishiro Honda y el artífice de efectos especiales Eiji Tsuburuya, responsables de una amplia franja de los herederos fílmicos de *Godzilla*.

Aunque con una cobertura de apoyo comparativamente superior a los relatos de ciencia ficción norteamericanos de los cincuenta, *Godzilla* y sus sucedáneos se valen de la tecnología disponible en esos años con abundancia de maquetas y ampliación de miniaturas, y con un considerable soplo de imaginación.

Este ciclo de películas de la empresa Toho, que se prolonga en una primera etapa hasta los años setenta (luego vienen otras etapas, hasta el presente) y que influye en producciones norteamericanas que llegan a nuestros días, constituye una versión distinta a la que domina el panorama de la ciencia ficción “epidémica” norteamericana de esos años: mientras que en esta la amenaza proviene, principalmente, de otros mundos, en la japonesa deriva de experimentos científicos que, de manera coincidente, se asocian a los que en estos días se esgrimen como argumentos contrapuestos a los que en la pandemia que padecemos en estos tiempos sostienen el gobierno chino y la OMS. Por cierto, los experimentos científicos, intencionales o no, que esparcen algún virus, infrecuentes en los años cincuenta en la producción angloamericana, van a ser frecuentes en la ciencia ficción de esos países en las décadas siguientes.

EL CONTAGIO SE ASOMA DE MANERA
ALARMANTE EN *LA AMENAZA
DE ANDRÓMEDA* DE ROBERT WISE,
POR LA MUTACIÓN DE UN SER ALIENÍGENO
QUE HA SIDO TRAÍDO
A LA TIERRA POR UNA MISIÓN ESPACIAL
CON PROPÓSITOS CIENTÍFICOS.

Un caso particular y atípico es el *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), del realizador sueco Ingmar Bergman, ajeno absolutamente a la producción genérica industrial, y situada en una Edad Media donde la peste negra se extiende, sin que sus efectos estén visualmente mostrados, más allá de las resonancias que tiene en la vida de los artistas ambulantes que se desplazan en su carromato y del personaje de la muerte que juega ajedrez con el caballero Antonius Block de regreso de las cruzadas, interpretado por el recientemente fallecido Max Von Sydow.

**En los años sesenta y setenta:
los virus están entre nosotros**

En la década de 1960 se incorpora de modo más explícito, aunque casi siempre ligado a los relatos de ciencia ficción, el motivo de la epidemia que destruye a la humanidad y deja unos pocos grupos de sobrevivientes, pero ya no (o mucho menos) de origen alienígena. En esa línea está *Traspasando la barrera del tiempo* (*Beyond the Time Barrier*, 1960) en la que la radiación atmosférica genera una plaga que causa esterilidad y que se extiende por todas partes. En esa línea está también la primera adaptación de la novela *Soy Leyenda* (*I Am legend*), de Richard Matheson, que fue la coproducción italo-norteamericana *Seres en las sombras* (*The Last Man on Earth*, 1964), con Vincent Price como el resistente no contaminado en un universo asolado por una extraña plaga que convierte en una suerte de zombies-vampiros a los humanos. Más adelante, en 1971, *La última esperanza* (*The Omega Man*, 1971) vuelve, esta vez con Charlton Heston, a recrear la misma novela.

Foto:
*La guerra de
las galaxias*

En esta misma década le toca a la Hammer, que ya lo había hecho antes con los dos primeros *Quatermass* pero en blanco y



Fuente: IMDb

negro y en clave de ciencia ficción, aportar en color algunas de sus fabulaciones más ligadas al género de horror que al de ciencia ficción. De hecho, el horror va a crecer en los años sesenta en desmedro de la ciencia ficción, muy adelantada en la década anterior, y lo seguirá haciendo en la siguiente, ya en competencia o en fusión con una ciencia ficción expectante. Dentro de la copiosa producción de la Hammer, sirven como muestra de la presencia de plagas y pestes *La maldición de los zombies* (*The Plague of the Zombies*, 1966) y *El reptil* (*The Reptile*, 1966), ambas dirigidas por John Gilling en 1966.

No podía faltar el norteamericano Roger Corman y lo hace esta vez dentro del ciclo de sus películas que adaptan libremente relatos de Poe, con *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death*, 1964), en torno a la expansión de la llamada muerte roja durante la Edad Media, y con el rol protagónico de Vincent Price, habitual cabeza de reparto del ciclo Poe de Corman. Pero no es la única: en una realización de 1960 de Corman que no pertenece al ciclo Poe, una extraña epidemia asola una isla y amenaza proyectarse a todo el planeta en *La última mujer en la tierra* (*The Last Woman on Earth*, 1960).

Un título que, en rigor, no es el relato de una epidemia propiamente dicha, sí lo es en un sentido más flexible, lo constituye *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), de Alfred Hitchcock, el único de su filmografía de carácter propiamente fantástico, aunque la fantasía se invista aquí de una vero-

similitud de características realistas, pues se ignora por completo cuáles son las razones que explican los ataques de las aves y el modo en que se producen estos escapa a las retóricas habituales del subgénero de los animales embravecidos o destructores. Y, claro, si hubiese que escoger la gran película sobre el tema de las plagas en los años sesenta, sin duda esa sería *Los pájaros* por mas *sui generis* que resulte como parte de la filmografía de las epidemias en el cine.

Finalmente, hay un corto de 28 minutos del francés Chris Marker, *La jettée* (1962), un trabajo de carácter experimental en torno a una sociedad destruida por la tercera guerra mundial, con el avance de la contaminación y la destrucción de la especie humana. Por cierto, se trata de una incursión absolutamente atípica en el terreno de la ciencia ficción, pero no deja de ser muy valioso creativamente, además de una referencia obligada en manifestaciones tan plurales como las del género fantástico.

El contagio se asoma de manera alarmante en *La amenaza de Andrómeda* (*Andromeda Strain*, 1971), de Robert Wise, por la mutación de un ser alienígena que ha sido traído a la tierra por una misión espacial con propósitos científicos. *La amenaza de Andrómeda*, con mayores recursos de producción, anticipa una veta de la ciencia ficción que pocos años después levantará vuelo. Es más bien una excepción en un panorama en el que prevalecen los virus de naturaleza terrestre. Otra excepción es *Usurpadores de cuerpos*

Foto:
La maldición de los zombies



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

(*Invasion of the Body Snatchers*, 1978), un remake del filme de Don Siegel de 1956.

A fines de los sesenta se da a conocer un nuevo realizador con un filme que se convierte en un hito del género de terror: es George A. Romero con *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1969) que torna en una línea temática del horror a la violencia ejercida por la voracidad de los zombis. Esa misma voracidad que se expresa en el interior del gran centro comercial (metáfora de la voracidad del consumo) en *El amanecer de los muertos vivientes* (*Dawn of the Dead*, 1978). El zombi como plaga o epidemia incontrolable se instala en estos relatos eléctricos de Romero. No hay zombis, en cambio, en *Colapso: exterminio brutal* (*The Crazies*, 1973), también de Romero, en la que un virus derivado de un arma biológica causa la muerte y la locura en un pueblo.

Del canadiense David Cronenberg son dos de los mejores filmes sobre contagios de los años setenta: *Parásitos mortales* (*Shivers*, 1975) y *Rabia* (*Rabid*, 1977). En *Parásitos mortales*, los habitantes de un condominio se ven atacados por parásitos genéticamente modificados que los van exterminando, convirtiéndose en una plaga que se va haciendo incontrolable. En el caso de *Rabia* estamos ante una modalidad de “zombismo vampírico” que se vale de diversas cavidades morderoras en la onda de esas hendiduras anatómicas que el precursor de la estética de la “nueva carne” impuso en sus filmes.

Foto:
Otra imagen de la película de Don Siegel sobre usurpadores de cuerpos

En *El cruce de Cassandra* (*Cassandra Crossing*, 1976) un tren es sometido a estricta cuarentena debido a una extraña enfermedad de origen desconocido que se esparce. La alemana *Nosferatu el vampiro* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), un remake muy libre de la antigua cinta de Murnau, le da pie a Werner Herzog para recrear de manera personal la visión que su antecesor ofreciera en el *Nosferatu* silente, incluyendo, por cierto, el asunto de la peste. Y se trata como en *El séptimo sello*, *La jetée* o *Los pájaros* de las décadas previas, de un filme de autor muy diferenciado y ajeno a las coordenadas de género que otros realizadores de fuerte personalidad como David Cronenberg o George A. Romero mantuvieron, sin menoscabo de sus rasgos personales, en sus filmes fantásticos.

Como una inusitada epidemia opera el ser mutante de origen extraterrestre que devasta la tripulación de la nave espacial en *Alien - El octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de enorme influencia en los vectores del horror y la ciencia ficción en los años siguientes.

También, en 1979, el mexicano Felipe Cazals se basa en un relato escrito en colaboración con Gabriel García Márquez para filmar *El año de la peste* (1979), esta de origen terrenal, basada libremente en *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe. Con esta incursión latinoamericana cerramos este texto y le dejamos la posta para el panorama mucho más abultado de las últimas décadas a otros colegas de *Ventana Indiscreta*. ◻

MÁSCARAS

las epidemias en los géneros cinemato- gráficos

★ BALDOMERO RUIZ ORTIZ*

Este artículo busca dilucidar las principales características de las crisis epidemiológicas en distintos géneros cinematográficos. A manera de hipótesis, se plantea que en los filmes estudiados sobresalen dos lecturas sobre la naturaleza de las enfermedades. La primera, de corte fantástico, tiene la influencia del romanticismo. En este universo de la ficción habitan personajes monstruosos que le dan rostro a la enfermedad: el diablo, la muerte, vampiros y zombis. La segunda vertiente no incorpora elementos sobrenaturales; en cambio, enfatiza el aspecto dramático, heroico y trágico de la lucha contra infecciones, a las que se combate con las armas de la ciencia.

* Académico de tiempo completo en la Universidad del Valle de México, campus Coyoacán.

de la MUERTE:



En la cinematografía de ciencia ficción se encuentran algunas de las imágenes más contundentes de la destrucción propiciada por una epidemia. Este género tiene un amplio catálogo de ciudades arrasadas por microorganismos que dejan a su paso catástrofes de tintes medievales en el seno del mundo contemporáneo. Sin embargo, la construcción de ficciones sobre epidemias no solo ha sido un motivo de la ciencia ficción; otros géneros fílmicos han mostrado diversas facetas de las crisis provocadas por patologías misteriosas. El cine se constituye, entonces, como un caleidoscopio que ofrece diversas perspectivas de la batalla entre la humanidad y las enfermedades infecciosas.

Los géneros fantásticos

El cine llevó al siglo xx el espíritu romántico que prevaleció en un sector del arte decimonónico. La filmografía expresionista abrevó de ese influjo y le dio un nuevo brío de carácter tenebroso, enigmático y diabólico. Las epidemias que aparecen en *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) y *Fausto* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*, 1926), dos obras cumbres del expresionismo, demuestran que el poder de la ciencia es insuficiente ante una enfermedad de origen maligno y sobrenatural.

Nosferatu, una adaptación de la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker, presenta al vampiro como una personificación de la peste. La plaga se extiende en los lugares que visitan el espectro y las ratas que lo acompañan. Por su parte, la película *Fausto* adapta la monumental pieza teatral de Goethe, publicada en 1808. En las primeras escenas de la cinta, el Diablo provoca la peste y Fausto comprueba que el conocimiento de toda una vida de estudio es insuficiente para hallar la cura. Por lo tanto, hace un pacto satánico que no solo resuelve la epidemia, también le da juventud, fama y poder a cambio de su alma.

La peste es la enfermedad epidémica por antonomasia. En Occidente, las imágenes y relatos de la peste son, en buena medida, una herencia de la cultura medieval. Como ejemplo están las *danzas de la muerte* o *danzas macabras*, un género literario y pictórico popular en la Baja Edad Media. Su auge coincidió con momentos de crisis demográficas como la que ocasionó la peste negra en la década de 1340. Las *danzas macabras* tenían una función aleccionadora debido a que los personajes prototípicos de la cultura medieval —desde los campesinos hasta los nobles y los papas— aparecían bailando al compás de la muerte.

Las películas *Nosferatu* y *Fausto* se produjeron cuando la peste había perdido su halo misterioso. El microorganismo de la peste fue descubierto en 1894 y el hallazgo permitió delimitar que el proceso de infección comienza cuando las pulgas de las ratas infectadas pican a poblaciones humanas.

El surgimiento cinematográfico de la peste como una enfermedad de origen sobrenatural se explica por el contexto social de las películas expresionistas. El final de la Primera Guerra Mundial llegó con la derrota alemana y el desmoronamiento de su proyecto imperial. En su ensayo sobre el cine clásico alemán, Lotte Eisner (2013) advierte el impacto que tuvo la guerra en el ánimo colectivo: “La hecatombe de jóvenes prematuramente segados parecía nutrir la indomable nostalgia de los sobrevivientes. Y los fantasmas que habían poblado el romanticismo alemán se reavivaban como las sombras del Hades después de beber sangre” (p. 13).

Nosferatu y *Fausto* dan testimonio de la dimensión perturbadora y amenazante que prevalece en la realidad cotidiana del mundo moderno. En la obra de prestigiosos directores como Werner

Herzog e Ingmar Bergman e, incluso, en la de un director de producciones populares como Roger Corman hay ejemplos de películas que siguen la estela fantástica de Friedrich Murnau a la hora de escenificar una epidemia.

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*, 1957) y *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death*, 1964) en lugar de colocar en el mundo moderno una epidemia antigua, transportan a sus espectadores al mundo medieval. La película de Bergman ha sido interpretada como una ilustración de los efectos de las plagas antiguas para un público que vivía en un contexto histórico en el cual la guerra nuclear podía convertirse en una nueva peste destructora. A su vez, *La máscara de la muerte roja*, una adaptación del cuento homónimo de Edgar Allan Poe, brinda una lección similar a las de las *danzas macabras*: nadie es capaz de burlar la muerte, ni siquiera el despiadado príncipe que protagoniza el filme.

Por su parte, Werner Herzog estrenó *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979). Esta versión del clásico de Murnau demuestra el poder de la peste en las imágenes del vampiro, su ejército de ratas y los supervivientes que se entregan al bacanal en las plazas públicas, junto a los féretros pestilentes, los roedores y el ganado que deambula en las calles. La película compone, de este modo, una *danza macabra* en la cual los condenados a muerte pasan de la incertidumbre a la certeza, del terror a la resignación, del duelo a la lúgubre celebración.

El *Nosferatu* de Herzog esboza dos interpretaciones antagónicas de la enfermedad. La primera proviene de Lucy, la esposa del agente inmobiliario que es víctima del vampiro. Después de leer un libro que su marido recibió de los campesinos de Transilvania, Lucy cree que *Nosferatu* provoca la peste. Por su parte, el doctor Van Helsing, un hombre ilustrado, rechaza categóricamente la hipótesis: “Vivimos en la era de las luces. Las supersticiones que usted menciona han sido refutadas por la ciencia”. Sin embargo, Van Helsing se equivoca. También en la era moderna la peste se manifiesta como un poder demoníaco.

En el cine de ciencia ficción ese poder maligno suele ser una consecuencia del desarrollo científico. También este género se ha nutrido del romanticismo; uno de sus principales antecedentes es la historia de *Frankenstein* que Mary Shelley publicó en su novela de 1818. La ciencia ficción comúnmente trata a las bacterias y los virus como los nuevos monstruos de Frankenstein: los microorganismos diseñados en laboratorios escapan al control de sus creadores para destruir a una civilización que intenta controlar las fuerzas de la naturaleza. El catálogo de películas es amplio, pero resultan ejemplares *Day of Resurrection* (*Fukkatsu no hi*, 1980), *12 monos* (*Twelve Monkeys*, 1995) y los filmes de

zombis que usualmente combinan la ciencia ficción y el terror.

El filósofo Jorge Martínez Lucerna (2010, p. 69) dice que la primera gran película de zombis es *Muertos vivientes* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). Esta cinta trata sobre la incursión de una entidad —posiblemente alienígena— que suplanta los cuerpos de los habitantes de un suburbio californiano. La película ejemplifica la paranoia social ante la invasión de un agente invisible capaz de tomar los cuerpos de las personas sin que lo perciban.

Otro referente del cine de zombis y epidemias es la primera adaptación de la novela *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson. Se trata de *Seres en las sombras* (*The Last Man on Earth*, 1964) en la cual una guerra bacteriológica entre China y Estados Unidos transforma a las personas en vampiros. El único superviviente, un científico inmune a la bacteria, pasa las noches en su casa, convertida en un bunker, mientras los vampiros acechan su refugio. La situación se invierte durante el día cuando el científico sale a cazar a los infectados. Los vampiros de *Seres en las sombras* se parecen más a los muertos vivientes

LAS CRISIS SANITARIAS SON UNA
INSPIRACIÓN PARA EL CINE APOCALÍPTICO.
LOS VIRUS DAN UN MARCO DE
VEROSIMILITUD A LAS FICCIONES
DE CATÁSTROFES EPIDEMIOLÓGICAS.
ESTAMOS ANTE UN ESCAPARATE
DEL IMAGINARIO SOCIAL QUE EXHIBE
LAS ANGUSTIAS DE UNA SOCIEDAD GLOBAL.

de George Romero que al distinguido conde Drácula de Béla Lugosi o Christopher Lee.

George Romero creó los zombis más paradigmáticos: una multitud de muertos que se levantan de sus tumbas con el impulso insaciable de comer carne. Este engendro del consumo que se mueve en masa es el monstruo

Foto:
Nosferatu



Fuente: IMDb

más fiel al espíritu del capitalismo. En *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) la “epidemia” zombi se asocia con la radiación nuclear, pero en películas posteriores Romero relaciona los virus con los zombis. En *Colapso: exterminio brutal* (*The Crazies*, 1973) el derrame accidental de un arma biológica, el virus “Trixie”, provoca que los habitantes de un apacible condado norteamericano se conviertan en asesinos. En *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, 1978) el origen de los zombis es un misterio, pero las autoridades especulan que se trata de un virus.

En esos años, David Cronenberg dirigió *Parásitos mortales* (*Shivers*, 1975) y *Rabia* (*Rabid*, 1977). En la primera cinta los habitantes de un edificio se infectan de un parásito que los transforma en maniáticos sexuales. En *Rabia*, como resultado de un experimento, una mujer es portadora de una enfermedad que provoca una variante de la rabia. La chica seduce hombres para penetrarlos con un agujón y alimentarse de su sangre. Vistas de manera retrospectiva, estas películas se anticipan a una época de angustias sociales en torno al sida.

Foto:
Fausto

En el cine contemporáneo los zombis son una imagen metafórica de los virus. Ambos se presentan como entidades sin vida, pero son capaces de destruir con eficacia los organismos —sociales o biológicos— que invaden. En *Resident Evil* (2002), *Exterminio* (*28 Days Later...*, 2002), *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, 2004), *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 2007), *Guerra mundial Z* (*World War Z*, 2013) y *Estación zombie* (*Busanhaeng*, 2016) aparecen zombis con un poder de conquista global. Estas películas componen una versión estridente de lo que Susan Sontag (1984) denominó la *imaginación del desastre*.

Las crisis sanitarias del mundo globalizado son una inspiración para el cine apocalíptico de epidemias y zombis. Los virus del sida, ébola, influenza o SARS le dan un marco de verosimilitud a las ficciones de catástrofes epidemiológicas. Estamos ante un escaparate del imaginario social en el cual se exhiben, con el filtro de los géneros fantásticos, las angustias, deseos y terrores de una sociedad global siempre al borde de la autodestrucción.



Fuente: IMDb



Los géneros realistas

La *imaginación del desastre* no solo usa géneros fantásticos para especular sobre los efectos de las epidemias. La otra máscara de la muerte tiene una apariencia realista, pero también es una expresión de la fantasía. Pocos podrían explicar mejor esta diferencia que Edgar Morin (2011): “Lo que distingue la película fantástica de la realista es que en la primera percibimos la metamorfosis y en la segunda la sufrimos sin percibirla” (p. 62).

Las epidemias de la vertiente realista forman parte, entre otros géneros, del cine negro, el melodrama, el *thriller* y la ciencia ficción que no integra elementos mágicos en su diégesis. Mientras el universo fantástico atiza el temor a la otredad con las transformaciones monstruosas —el enfermo deja de ser persona y pierde la empatía del espectador—, en los géneros realistas es más común que las epidemias lleguen del extranjero. De este modo, inmigrantes, turistas y refugiados se convierten en un peligro para la salud pública.

Dos películas del cine negro ilustran lo anterior: *Pánico en la calle* (*Panic in the Streets*, 1950) y *Mensajera de la muerte* (*The Killer That Stalked New York*, 1950). En ellas el rastreo epidemiológico es también una persecución policiaca. En *Pánico en las calles* se busca al asesino de un marinero extranjero que era portador de la peste. En *Mensajera de la muerte* el paciente cero

Foto:
Rabia

de un brote de viruela llega desde Cuba a Nueva York con un paquete de joyas de contrabando. En oposición, los héroes son los médicos que identifican la enfermedad e intentan detener el brote con el apoyo de la policía.

La imagen heroica de los científicos que combaten las enfermedades infecciosas tiene un referente en las biografías que Paul de Kruif escribió en *Los cazadores de microbios* (1926). La película *Arrowsmith* (1931) posee el estilo épico con el que de Kruif narra la vida de los titanes de la microbiología. En algún momento de la trama, el doctor Arrowsmith renuncia a la investigación para dedicarse al trabajo clínico, pero su ánimo cambia cuando asiste a una conferencia titulada “Héroes de la salud”, dictada por un investigador que, por el tema de la charla, evoca a Paul de Kruif y, por su experiencia epidemiológica, se perfila como un valiente “cazador de microbios”.

En *Arrowsmith* hay una incompatibilidad entre el destino glorioso que la ciencia le depara al protagonista y su sencilla vida como hombre de familia. La resolución del conflicto tiene un carácter trágico, pues las mayores hazañas del científico llegan al mismo tiempo que la pérdida de los integrantes de su familia. De este modo, se erige una imagen sacrificial del personaje.

Muchos héroes científicos del cine cometen una transgresión en aras del bien público. Este



Fuente: IMDb

Foto:
Mensajera
de la muerte

modelo infractor y benefactor tiene un antecedente mítico: la historia de Prometeo, el titán que desafía a los dioses para conceder a la humanidad el dominio del fuego. En el caso de Arrowsmith, la transgresión sucede en las Antillas donde intenta probar un suero contra la peste. Los administradores de la isla rechazan la propuesta de aplicar el medicamento solo a la mitad de los pacientes para medir su eficacia. Ante la negativa, sin que las autoridades se enteren, el doctor realiza su experimento en una comunidad nativa.

La peste también es el *leitmotiv* de libros que han sido llevados al cine en Latinoamérica. Uno de ellos es *Diario del año de la peste*, novela de Daniel Defoe, 1722, que narra la magistral crónica ficticia de la epidemia de Londres de 1665. Esta narración sirvió como inspiración para *El año de la peste* (1979), la cual trata sobre un feroz brote de peste neumónica en el México contemporáneo.

Tres tipos de personajes ilustran el panorama catastrófico de la película: los gobernantes que se empeñan en ocultar la epidemia; las autoridades médicas que se someten, en su mayoría, a las directrices políticas de ocultamiento y la ciudadanía que, ante la falta de información confiable y de un servicio de salud eficiente, esparce rumores y acude a los remedios de charlatanes.

El año de la peste es un *thriller* de ciencia ficción con un componente de crítica política, pues el filme hace la advertencia de que, en caso de la

llegada de una epidemia virulenta, los ciudadanos de un país como México estarían en las manos de líderes políticos inmorales y negligentes. El resultado de aquella ineptitud es más dañino que la peste.

La amenaza de Andrómeda (*The Andromeda Strain*, 1971) también mezcla el *thriller* y la ciencia ficción. Esta adaptación de la novela homónima de Michael Crichton (1969) es una de las más espeluznantes narraciones sobre epidemias. Parte de su efectividad radica en presentarse como la crónica de una crisis que amenazó a la seguridad nacional estadounidense a partir de la llegada de un microorganismo alienígena. El narrador introduce la historia como un suceso verdadero y el espectador se convierte en testigo de un reporte que ha documentado los hechos.

La amenaza de Andrómeda es otra de las ficciones que capitalizan el miedo a la guerra nuclear y bacteriológica durante la Guerra Fría. Sin embargo, el surgimiento o resurgimiento de diversas enfermedades infecciosas de tipo viral —ébola, sida, gripe aviar— se ha convertido en uno de los principales estímulos para contar historias sobre estas enfermedades o para especular sobre la llegada de variantes más agresivas.

El sida es la fuente del conflicto en decenas de melodramas que exploran el duelo, la tristeza y la voluntad de vivir de los personajes. *And the Band Played On* (1993), *Filadelfia* (*Philadelphia*, 1993)

y *El club de los desahuciados* (*Dallas Buyers Club*, 2013) son ejemplos relevantes.

El virus *motaba* de la película *Epidemia* (*Outbreak*, 1995) provoca fiebres hemorrágicas. Este thriller plantea que el virus llega desde África a Estados Unidos por la importación ilegal de un mono capuchino. La trama tiene familiaridad con un evento real de alarma sanitaria por el brote de ébola en los monos de un laboratorio de Reston, Virginia, en 1989. El suceso fue popularizado con un estilo alarmista por Richard Preston en el libro *Zona caliente* (1994).

Las enfermedades respiratorias por infecciones virales han inspirado películas como *Contagio* (*Contagion*, 2011) y *Virus* (*The Flu*, 2013). Ambas tienen un antecedente en la pandemia de influenza del año 2009. En la primera, el brote comienza en Hong Kong y llega a Estados Unidos por medio de una mujer que visitó la región. En la segunda, una epidemia de influenza se propaga en Corea del Sur a partir de la llegada de un grupo de inmigrantes ilegales.

La mayor parte de estas películas reproducen el modelo asociado a la figura benefactora y sacrificial de Prometeo. Los científicos se preocupan por la salud pública y, en su afán de ayudar, rompen reglas de distintos tipos: procesos de investigación, medidas de seguridad personal,

leyes civiles y militares. En *Epidemia* (*Outbreak*, 1995), el héroe es un científico militar que desafía a su mando para salvar a las víctimas del virus. En *Contagio* (*Contagion*, 2011), la científica Ally Hextall viola el protocolo de investigación y prueba ella misma su vacuna.

Varias películas de la vertiente realista recurren a una estrategia similar a la de Daniel Defoe en el *Diario del año de la peste*: contar una ficción con apariencia de verdad a partir de un suceso real. Incluso las películas que más se apegan a los hechos históricos suelen construir sus narraciones con estructuras genéricas. Por ejemplo, *And the Band Played On* está basada en un trabajo periodístico, pero es un melodrama; por lo tanto, es un producto de la fantasía humana como las películas de vampiros. El cine no es un espejo de la realidad; en todo caso, es una proyección del imaginario social que utiliza el disfraz de los géneros para expresar con diferentes tonalidades las fantasías de la imaginación humana. ◻

Referencias:


- Esiner, L. (2013). *La pantalla diabólica. Panorama del cine clásico alemán*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Martínez, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*, Barcelona: Gedisa.
- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral.

Foto:
Nosferatu



Fuente: IMDb





Prohibido cruzar la frontera: algunos encierrros en la pantalla grande

No necesariamente tiene que desatarse alguna pandemia en el mundo para que alguien decida confinarse. Para el cine, las razones de un encierro pueden ser variadas. Desde algo tan habitual como una reunión hasta algo tan insólito como el mismísimo fin del mundo. A continuación, varios casos emblemáticos del encierro reflejado en pantalla.

★ CARLOS ESQUIVES

La trinchera "perfecta"

El encierro es el acto más inmediato que el humano adopta cuando se trata de improvisar una estrategia para mantenerse con vida ante la alerta de peligro. En una situación inusual, Kevin McCallister, en lugar de escapar, opta por atrincherarse en su propia casa para enfrentar a unos ladrones en *Mi pobre angelito* (*Home Alone*, 1990). Una situación más extraordinaria acontece en *La Purga* (*The Purge*, 2013), en donde Ethan Hawke es un padre de familia que ha convertido su domicilio en un fuerte impenetrable que le permitirá sobrevivir a la celebración anual en que asesinos, violadores y demás tienen carta blanca para cometer sus fechorías. En tanto, en una situación más bíblica, Seth Rogen y compañía en *Este es el fin* (*This Is the End*, 2013) prefieren mantenerse en casa drogándose o peleando por la última barra de chocolate mientras acontece el Apocalipsis. A propósito, el género de terror o fantástico no se cansa de repetir este acto de aislamiento. Cada vez que alguna presencia irreal e inexplicable se manifiesta, el o la protagonista no duda en encerrarse, sea en su propia habitación, el baño, el almacén o incluso en una morada ajena. Lo ha hecho Ash en *Muerte diabólica* (*The Evil Dead*, 1981), tal vez porque adquirió esa idea de la protagonista de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968), pero lo seguro es que John Carpenter sí pensó en el maestro del cine zombi al realizar su filme de culto *Asalto al presidio 13* (*Assault on Precinct 13*, 1976) y decidir encerrar (irónicamente) en una cárcel a policías y ladrones ante el acecho de unos mercenarios sanguinarios. Es el encierro en tiempos de anarquía. Viceversa, en un tiempo en que no existe el derecho a rebelión, están las películas en que la autoridad paternal opta por enclaustrar a sus hijos con el fin de sobreprotegerlos. Es el caso de *Dogtooth* (*Kynodontas*,

2009), aunque no está de más poner en conocimiento que antes del griego, dicho experimento ya lo había hecho un mexicano en *El castillo de la pureza* (1972). Los patriarcas, aquí, más que salvadores, son una clase de carceleros.

Encerrándose con el enemigo

Menudo dilema cuando te encerraste con el enemigo bajo el mismo techo. Es la disyuntiva de la madre e hija y un trío de ladrones en *La habitación del pánico* (*Panic Room*, 2002), en donde ninguno decide abandonar una residencia por conveniencia. El hecho es que al menos aquí las víctimas tienen en conocimiento la presencia del enemigo. Caso contrario, en *La Morgue* (*The Autopsy of Jane Doe*, 2016) ni el padre ni el hijo se han percatado de que una presencia hostil se refugia en su negocio familiar, una morgue que, ciertamente, se niegan a abandonar en valor de cumplir con una importante disección. En una posición más absurda está la joven pareja de *Actividad paranormal* (*Paranormal Activity*, 2007) que, a pesar del hostigamiento fantasmal y la advertencia de un exorcista, decide mantenerse en casa. A propósito de estas situaciones, el espacio en donde sucede el encierro, casi siempre se convierte también en un escenario que inaugura una cacería. En ese sentido, se reducen las posibilidades de sobrevivencia del escapista ante el ajustado territorio. Por otro lado, así como hay tramas de víctimas siendo cazadas, están los casos de los que se niegan a ser víctimas y se ponen a buscar al asesino. *Pánico en el Transiberiano* (1972) combina el género detectivesco con el terror, a propósito de un dúo de curiosos pasajeros de un tren en marcha comprometidos en dar con un escurridizo asesino de un aspecto incógnito. Es la premisa que en su momento fundó *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, 1951), solo que en esta historia



Fuente: IMDb

la trama acontecía en una base científica ubicada en el Ártico, posteriormente inmortalizada en el *remake* de John Carpenter (1982) y, por su lado, revisitada en *Alien - El octavo pasajero* (1979) desde una nave que se desplaza en el espacio exterior. En estas películas vemos situaciones en las que cualquier miembro de la tripulación, sea de un tren, una base científica o una nave espacial, podría ser el huésped o refugio provisional de un ser amorfo, ese enemigo cazador de humanos de origen inexplicable. Adicionalmente, estas búsquedas serían menos estresantes de no ser porque



hay un confinamiento obligatorio de por medio. Pasa que el encierro grupal crea tensiones y, en consecuencia, enemigos. El humano es sensible a la privación de su libertad y desconfiado por naturaleza, y eso ya lo dejó muy en claro Quentin Tarantino en *Reservoir Dogs* (1993), *Los 8 más odiados* (*The Hateful Eight*, 2015) o en la escena del bar francés en *Bastardos sin gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009). El perímetro limitado vuelve violenta a la gente, por algo el “Salón de Guerra” en *Doctor Insólito* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying*

Foto:
La naranja mecánica

and Love the Bomb, 1964), literalmente, se convierte en un área de guerra.

El retiro

Aprovechando la mención de ese clásico de culto, no siempre el encierro colectivo deriva en el caos. Claro ejemplo acontece en el gemelo serio de *Dr. Strangelove*. En *Punto límite* (*Fail Safe*, 1964), también tratamos con una tensión nuclear en plena Guerra Fría, la cual obliga a un grupo de autoridades estadounidenses a reunirse en privado en un “salón protocolar”, aquel que invoca a la

calma en lugar de hacer sonar las trompetas de la guerra, ello gracias a la conducción de la siempre apacible sabiduría de Henry Fonda, quien años atrás ya había sido un orientador del consenso en *12 hombres en pugna* (*12 Angry Men*, 1957), otro gran filme de Sidney Lumet, en donde la reclusión en un cuarto judicial ayuda a un jurado a orientar su compromiso público y desfasar sus prejuicios sociales frente a un proceso que pondría la soga al cuello a un presunto asesino. Y ya que comentamos reuniones a puerta cerrada, las hay



también de las que son iniciativa para tratar temas más personales. Un ejemplo es el reencuentro imprevisto entre tres amigos en la habitación de un hotel en *Tape* (2001). Aquí la reunión es una trampa maniatada por su organizador con el fin de retomar una etapa que él no ha superado. Es el encierro que obliga a destapar una confesión, sentimiento que parece recaer en el protagonista de *The Man From Earth* (2007), olvidada película de culto en donde una revelación pone en jaque las ideologías de todos los presentes. Similar situación acontece en *La celebración* (*Festen*, 1998), aunque

esta vez la confesión es por iniciativa propia. Es la fiesta familiar que se convierte en escenario perfecto para la depuración emocional de uno de sus presentes. De pronto, el encierro, sea en grupo o con otra persona, para algunos es un encuentro con fines terapéuticos. El enclaustramiento en *Las lágrimas amargas de Petra Von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) es una salida a la depresión. Un intento por escapar del mundo, mientras no llegue alguna visita. En extensión, el encierro por razones anímicas implica también el retiro. Sucede en *Persona* (1966) y

Foto:
La habitación del pánico

otras historias más sobre conflictos de identidad y frustraciones sentimentales que son constantes en la fílmica de Ingmar Bergman. Pasa también en *Queen of Earth* (2015), de Alex Ross Perry, director ferviente al cine del sueco.

La locura ha tocado la puerta

El cine de Ross Perry no solo le reza a Bergman, sino también a Roman Polanski, a propósito de ser autor de historias sobre personas que se aíslan del mundo para mantenerse a salvo del acoso o la hostilidad de la

sociedad, pero que en su lugar el efecto de la clausura no hace más que incubar o agudizar la locura. Ahí está *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), *Callejón sin salida* (*Cul-de-sac* 1966), *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), *El inquilino* (*Le locataire*, 1976) y demás filmes del director polaco. Son tramas que contienen retiros frustrados, un encierro que condena a los desocupados de la mente, aquella que te hace ver cosas, abrazar rutinas extrañas e incluso despertar el lado perverso de tus filias. Es lo que experimenta el James Stewart de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), quien de prestigioso fotógrafo pasa a convertirse en un burdo mirón. El aburrimiento y el encierro son una mala combinación. Bien lo tipea Jack Torrance en *El resplandor* (*The Shining*, 1980): “Tanto trabajar y tan poco jugar hacen de Jack un chico aburrido”. Es puro aburrimiento ante la falta de inspiración estando en un hotel retirado del mundo, y especialmente si tienes por compañía a una legión de ánimas. Entonces es cuando el buen Jack se convierte en una persona agresiva. Así les pasa a otros reclusos. Los que te caían bien, sean familiares o colegas, te exasperan, te desconcentran, no dejan que cumplas con tu trabajo. Es lo que siente uno de los miembros de la tripulación espacial en *Estrella Oscura* (*Dark Star*, 1974), esa versión cómica —y también con cuota filosófica— que se inspira en *2001: Odisea del espacio* (*A Space Odyssey*, 1968). Caso contrario, pasa además que el abuso de trabajo o concentración desde algún cubil distorsiona la realidad de algunos. El matemático de *Pi* (Darren Aronofsky, 1998) tiene todas las razones para sospechar que el Gobierno conspira contra él y su teoría del mercado bursátil; pero, en efecto, la exigencia de labor y el encierro ha agrietado su mente y tranquilidad. Por mucho que el individuo se refugie en casa, los síntomas sociales y políticos siempre logran atravesar las

paredes, alcanzar y golpear contra los postergados. Es el testimonio de la protagonista de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), mujer que un día decidió revelarse contra el sistema correccional de una sociedad que asume a las mujeres como un mero conducto para la maternidad o un remedo más de Julia Child. Es el encierro o condena impuesto por lo social.

Los castigados

El encierro contra voluntad es la forma más villana del estado en cuestión. En *Funny games* (1997), un dúo de adolescentes, posibles fanáticos de la pandilla de Alex y sus druggies en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), toman por rehenes a una familia impulsados por la violencia que la misma sociedad ha estimulado en su generación. En otro caso, es también un síntoma coyuntural —ya no de la nueva modernidad, sino de la Segunda Guerra Mundial— el que impulsa al cuarteto de italianos de *Salò* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) a encarcelar y someter a un grupo de jóvenes al culto de la depravación sexual y la esclavitud. Es el estado de coacción en su máxima demencia tomando como víctimas a una selección que, por cierto, no es al azar, sino a conveniencia de los verdugos en virtud de extender su creación o divertimento. En continuación a esa línea argumental, se suma *El cubo* (*Cube*, 1997), película que daría el impulso creativo a la hostigante saga de *Saw* (2004). En estos filmes vemos un territorio delimitado, minado por acertijos, trampas y llaves que invitan a los castigados a convertirse en escapistas a contrarreloj en pie de escatimar el sufrimiento que les infiere su cárcel. Por el contrario, en *Batalla royal* (*Batoru rowaiaru*, 2000) los multados con el encierro tienen una sola regla, además de una sola arma: el último en sobrevivir en una isla boscosa

se ganará el derecho a recuperar su libertad. Algunos de los personajes, todos ellos niños de secundaria, correrán por sus vidas, mientras que otros optarán por apelar a las normas de la selección natural. Es, literalmente, una película de sobrevivencia en una situación de encierro, aunque a campo traviesa. Esa “ventaja” no es una opción en el encierro al que se le somete a James Caan, el prestigioso escritor de *Miseria* (*Misery*, 1990), dado que su celadora se ha asegurado la manera en que su rehén y autor favorito no salga de su habitación sin antes no haber terminado una novela pendiente. Castigado hasta finalizar su tarea. En tanto, en *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, 1985) un grupo de adolescentes amonestados por su autoritario prefecto no abandonarán un aula hasta terminar un informe. Decíamos que el encierro colectivo provocaba hostilidad, pues a veces pasa todo lo contrario. John Hughes reúne a cinco jóvenes que aparentemente son diferentes entre sí, pero tienen un antecedente en común. El encierro como escenario para que personas disímiles se (re) conozcan y se comprendan, así sean reos de una misma celda, caso *El beso de la mujer araña* (*Kiss of the Spider Woman*, 1985) que reúne a un militante castrista y un gay, o sean reos y carcelarios, caso *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, 1975) en donde se crean lazos afectivos entre captores y rehenes dentro de un banco. Para los confinados, el encierro a veces se convierte en área de terapia. Un espacio en donde encuentras la comprensión a partir de la empatía del otro. Pero lo que sí sale de total comprensión es el encierro que acontece en *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), un castigo absurdo que ya no viene de un carcelero cualquiera, sino de uno que se ubica fuera de la ficción. Me refiero al director. Es su acto de venganza contra la burguesía. ◻

VOICE-OVER ★



EL MAÑANA TERMINA HOY:

sobre ciertas visiones

APOCALÍPTICAS del cine

★ ALEJANDRO NÚÑEZ ALBERCA

Películas de autor como *El caballo de Turín*, cintas de género como *La carretera* de John Hillcoat o una película peruana como *El limpiador* de Adrián Saba hablan del fin del mundo bajo ciertas preocupaciones singulares, como el temor a dejar de desear, el miedo a la soledad o la no aceptación de convivir con una muerte que se torna cada vez más familiar.

n *Cultura y explosión*, el académico eslavo Iuri Lotman se enfrenta, entre otras cuestiones, a la posibilidad de mirar el *presente desde el futuro*, a partir de acontecimientos que podrían en algún momento ocurrir. Es una posibilidad real cuyo asidero se encuentra tanto en el interés académico como en la inquietud humana más elemental. Refiere a una atención particular por esas imágenes del mañana propias de la ciencia ficción y que en no pocas ocasiones operan como profecías autocumplidas. Proyectar(se) el futuro no es sino revelar una vía posible, fantástica o realista, pesimista u optimista que el artista traza hasta su actualidad, solo para descubrir (allí y no en otra parte) los secretos que se esconden frente a él. Cuando Godard, en *Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1966)*, se imagina un futuro marcado por el liderazgo de las máquinas, por la unidireccionalidad alienante del pensamiento y la eliminación sistemática de la desviación y la libertad, en realidad está hablando de temas que le eran actuales.

Reafirmar aquella función metonímica mediante la cual el texto se hace portavoz de su cultura es, en realidad, una querella complementaria para rescatar su relevancia y su lugar en toda comunicación. El texto fílmico no es un garabato a descifrar, sino que llega a nosotros presentándose como cualquier otro interlocutor. El diálogo resultante está lleno de pulsiones, fantasías apocalípticas y miedos que no se admiten, no tanto por el mañana como por el mundo de hoy.

El caballo de Turín: esa nada que crece

La anécdota es bien conocida entre los filósofos profesionales y en formación: un día, Friedrich Nietzsche cruza caminos con un chofer, quien intentaba hacer avanzar a su caballo. Ante la terquedad del potro, al hombre empieza a azotarlo y el filósofo se abalanza sobre el animal, sollozando, susurrándole algo que pocos saben confirmar. El incidente puso fin a uno de los pensadores más sagaces del siglo XIX. Aquellos que lo conocieron aseguran que Nietzsche jamás fue el mismo y su muerte en vida se prolongó por casi una década, hasta que su cuerpo finalmente pereció a su estado residual.

La película de Béla Tarr sugiere enormemente (aunque, estrictamente hablando, nunca lo confirma) que el caballo que vemos en pantalla es el mismo que se encontró Nietzsche, en Turín, quizá a unas horas del incidente, quizá uno, dos, diez años después. Pero su imponente inicial contrasta enormemente con el resto de la película, la cual sigue a un padre y su hija mientras repiten el mismo día una y otra vez. Afuera de su casa, una tormenta se mantiene de principio a fin del metraje. Los visitantes a su granja son escasos, pero los hay. A veces traen problemas, a

veces un ecléctico mensaje, como pregoneros de la desdicha o profetas hoy tomados por charlatanes.

No es un gran terremoto, una guerra, una crisis económica, ni siquiera una pandemia lo que agobia a los personajes de Tarr. Igual que Nietzsche, la muerte en vida no requiere de causas claras, pero sus efectos son ineludibles a medida que transcurre el tiempo. De hecho, sería una imprecisión afirmar que se trata de una película en la que “nada pasa”, crítica recurrente en la filmografía de su director. Como uno de los máximos exponentes del *slow cinema*, Béla Tarr no desviste a su película de acontecimientos tanto como se esfuerza por camuflarlos. La condición imperante en la diégesis es justamente esa pérdida de sentido. Pero, ¿cómo debemos entender el *sinsentido*? Entre las respuestas posibles está esta: aquello que no se dirige a nada, o, incluso, que solo se dirige a sí mismo, en una circularidad perpetua y agobiante que convierte al inicio y al fin en lo mismo. Es este el verdadero sentido del fin del mundo, un mundo sin comienzo ni final, condenado a ser eterno.

Una vez la repetición se impone, poco queda por hacer. Mejor dicho, queda por hacer lo mismo. Levantarse, ir por agua, hervirla, cocinar papas solo para devorarlas al instante. Mirar por la ventana, recordar que el mundo todavía no se acaba. De hecho, es un mundo en el cual no queda trascendencia alguna, ni grandes relatos ni farsantes que prometan llevarnos a la luna o a la victoria, solo un nihilismo pasivo que se limita a satisfacer las necesidades más inmediatas. Es la sensación de un mundo que se derrumba y cuya materialidad corroída es todo lo que subsiste, cachivaches y escollos con los que se supone la vida debe continuar. El mismo año de su

EN LA CARRETERA,
ANTE LA PRECARIEDAD DEL
PRESENTE Y LA DESESPERANZA
POR EL FUTURO, EL PASADO
REGRESA CON MÁS FUERZA
QUE NUNCA. EL RECUERDO,
AUNQUE AMARGO,
SE CONVIERTE EN EL ÚNICO
LUGAR SEGURO.



estreno, salió a la luz un libro del filósofo Jacques Rancière, dedicado íntegramente a la obra del cineasta húngaro. En él, hallamos este sentimiento magistralmente resumido:

El tiempo después del final no es el tiempo uniforme y moroso de quienes ya no creen en nada. Es el tiempo de los acontecimientos materiales puros a los que se enfrenta la creencia durante todo el tiempo que la vida pueda soportarla. (Rancière, 2013, p. 15)

La cita defiende un punto central en el pensamiento de Rancière: contrariamente a lo que su formación y su cine pueden llevar a pensar, capturando aquello que “sigue a la catástrofe del soviétismo”, *El caballo de Turín* (A torinói ló, 2011) no es una película sobre el fin de los tiempos, del mismo modo que Tarr no es un cineasta del fin del mundo. Se trata, más bien, de personajes paradójicamente errantes, arraigados en una misma circularidad a tal punto que lo cotidiano ha terminado alienándolos: primero, de los otros; luego, de sí mismos. Bajo esa lógica, cualquier lugar es un lugar *otro*, porque la extrañeza no es ya constatable con el auxilio de los sentidos, sino algo que se lleva y se sopesa, en los rincones imaginarios donde empieza a anesthesiarse

el alma. Porque, incluso cuando el padre y su hija intentan dejar su hogar, se ven obligados a emprender el camino de vuelta, como si detrás de las colinas el mundo fuese igual de extraño, lo cual no quiere decir que se halle físicamente extinto. Son todavía seres de la tierra, arraigados en el mismo suelo infértil al que regresan por más mancillado que esté.

Incluso el cuerpo termina entre esa parte del mundo que se olvida, que se siente *otra*. Ya cerca al final, padre e hija se hallan sentados a la mesa, frente a lo que termina siendo su obligatoria última cena. Ella no intenta siquiera comer la patata hervida y él se rinde luego de unos intentos. La oscuridad que ha avanzado desde el inicio de la película ha hecho inútiles todas las lámparas en su casa, la luz que nos permite verlos no pertenece a la diégesis. Afuera, la tormenta sigue su curso. El viento no se detiene. La inmovilidad de los personajes, claro está, no debe confundirse con una mera falta de apetito pasajera. No es una elección de no comer, es, muy por el contrario, la *incapacidad de querer*. En palabras de Ferguson (2010), el abandono del propio cuerpo no es sino la consecuencia inmediata de “la pérdida o la ausencia de interés por la vida” (p. 75), un *desinterés desinteresado* que caracte-

Foto:
*El caballo
de Turín*



Foto:
El limpiador

riza la pérdida de esa “orientación primaria hacia el mundo” (p. 76). El cuerpo, que hoy en día se ha vuelto indisoluble de la experiencia del *sí mismo*, termina siendo indiferente, hasta *inapropiable*. Si la movilidad corpórea es ante todo expresión de una voluntad encarnada, su antítesis es lo que clausura la película: el estatismo inmotivado, la vida que se escapa sin terminarse.

La carretera: los buenos no comen gente
“*He aquí al niño...*” Con esa frase, Cormac McCarthy da inicio a *Meridiano de sangre* (*Blood Meridian*), novela antiwestern que sirve de pariente cercano a *La carretera* (*The road*, 2009), pese a hallarse distanciados por más de tres décadas. La descendencia, los rincones de la civilización y la teodicea recorren de un extremo a otro su obra. En *La carretera*, esta última noción es clave: “Si él no es la voz de Dios, Dios jamás habló”, dice el personaje de Viggo Mortensen, refiriéndose a su hijo. Ambos recorren un Estados Unidos arrasado por un cataclismo, con bandas de otros sobrevivientes merodeando llanuras y ciudades sin vida. Su única protección es un cuchillo y un revólver con dos balas (una para cada uno) que el padre siempre lleva consigo.

La instrucción que guía a la pareja es por demás ambigua: dirigirse al sur, al océano, donde esperan sobrevivir al invierno. Fue ese el consejo de la madre antes de su partida y, aun así, el recorrido no es más esperanzador.

La búsqueda de McCarthy por lares inhóspitos lo llevó eventualmente a la literatura distópica, adaptada por John Hillcoat con mayor o menor éxito hace más de una década. Si los personajes de *El caballo de Turín* no podían alejarse de su hogar, los de McCarthy no dejan de moverse. Son nómadas fatigados, que hurgan en mansiones abandonadas o bosques resguardados por caníbales, con la esperanza de encontrar algo de alimento. A lo largo de su obra, el autor de *Hijo de Dios* (*Child of God*) ha manifestado una y otra vez esta fascinación por los *sin tierra*, las formas de vida anacrónicas, los desplazados, los hombres de frontera, “fugitivos de todo orden, extranjeros en cualquier país”, como bien habla el narrador en *Suttree*. En su literatura, así como las películas que la han llevado al cine, la tierra nunca acoge a quienes la recorren. La permanencia en un mismo lugar es una condena a muerte en medio de una región hostil. Echar raíces demanda siempre una resistencia, una voluntad, una fuerza completamente ajena a los cuerpos de los protagonistas, azotados por el hambre y el frío.

Ante la precariedad del presente y la desesperanza por el futuro, el pasado regresa con más fuerza que nunca. El recuerdo, aunque amargo, se convierte en el único lugar seguro. Por eso Hillcoat interrumpe su metraje con los recuerdos del padre, quien todavía guarda consigo las imágenes de la madre del niño. Detienen el paso

en la casa donde creció, reacomoda los cojines de su sala y se sienta, se mira en el reflejo, como si pretendiera volver al tiempo antes de la crisis. Su negativa por ceder al canibalismo no es más que una rememoración de valores anacrónicos, aferrándose a un pasado donde los humanos se diferenciaban claramente de los monstruos. Así es más sencillo recordar que, pese a todo, siguen siendo “los buenos”, incluso si, producto de un lapsus o una reacción instintiva, se asesina a alguien cuyo único delito es tener hambre. En el mundo de *La carretera*, también llamada *El último camino* (*The road*, 2009), el infierno son los otros, ningún hombre justo está libre de convertirse en bestia. La oscuridad exterior se manifiesta y amenaza con volverse un espejo.

Dentro de todo, el final de la película es bastante extraño. Rodeado por el océano (nada azul, por cierto), uno de los protagonistas ve una especie de futuro al cual aferrarse y cae en cuenta que su soledad en el mundo puede ser combatida. McCarthy, quien rara vez nos da la oportunidad de experimentar la esperanza, sorprende con esta decisión sugiriendo una luz al final del túnel, una vida después del fin del mundo, incluso si está condenada a asumirse por inercia, con cautela e indecisión. Queda algo, aunque no sea mucho.

El limpiador: compañía para el fin del mundo

Hace casi una década, Adrián Saba nos presentó un retrato de la ciudad de los reyes que hoy en día resulta incómodamente próximo. La Lima de *El limpiador* (2012) es ligeramente más gris que su equivalente real, ligeramente más alienante e impersonal. El virus que agobia a la población no da tiempo de luchar o de curarse. El diagnóstico es prácticamente una sentencia, el acta de defunción viene al reverso de la boleta del consultorio. Insensibilizado por la muerte que ve a diario, el limpiador Eusebio se refugia en ese rol que lo mecaniza y lo lleva a repetir su praxis: recoger el cuerpo, limpiar la casa, sacar las cosas, quemarlas. Repetir, a sabiendas de que un mayor esfuerzo no detendrá la enfermedad, semejante al sentimiento del absurdo que Camus exploró hace más de medio siglo. La escena inicial muestra a un joven fumando un cigarrillo al lado de una vía relativamente transitada. En un momento, el chico decide caminar entre los autos y el incidente termina con su vida. Luego nos enteramos que su pareja había muerto por la pandemia.

Pero a diferencia de lo que ocurre con esta primera secuencia, gran parte de la película se sostiene en personajes que no han perdido la

Foto:
El caballo de Turín



Fuente: IMDb



fe en lo que viene, al menos no del todo. Eusebio busca al padre de Joaquín al mismo tiempo que intenta acercarse al suyo, a quien evidentemente no ve hace tiempo. Le lleva flores, le habla con el corazón en la mano y en lo que aparenta ser un reencontrado arrepentimiento. Por otro lado, el niño cabeza de cartón no se ha rendido ante la muerte, se protege de mil formas posibles, incluso a sabiendas de que su edad es barrera suficiente pues, según dicen, el virus no ataca a los jóvenes. Reza cuando siente que algo anda mal. Sin duda, sabe más de lo que su cuidador le deja ver, incluso cuando este se enferma y se despide de él sin decirle que se trata de un adiós.

Pero la muerte alrededor de los protagonistas tiene menos que ver con la imagen física de la pandemia que con la ausencia de esas grandes masas de gente propias de toda megaciudad. Saba sitúa la historia en escenarios extensos, con una cámara distante y casi siempre fija en su eje, cubriendo la totalidad del espacio vacío en el cual se mueven sus personajes. La soledad es un hecho visual, constatable y

Foto:
*El caballo
de Turín*

melancólico. Eusebio, antes de su encuentro con el niño, no tiene reparos en desayunar mecánicamente ante su televisor, limpiar y deshacerse de las pertenencias de los moribundos, luego volver a dormir y preparar el día siguiente. Aun en compañía de Joaquín, las estaciones de metro están desoladas, igual que el planetario o la piscina en la que comienza su ruina. “No me gusta que todo esté cerrado”, dice Joaquín en protesta a un mundo puesto en pausa. El espacio que descubre la cámara de Saba es lo suficientemente amplio como para nunca llenarse, casi como si se burlara de los personajes que ha convertido en sus prisioneros.

Sutilmente, la película captura otro de los rasgos más longevos de la crisis: la desesperación existencialista, la fobia a la *nada*, la relación ante una realidad absurda (similar a la de Orán de la novela de Camus). El personaje de Miguel Iza es quizá el emblema máximo de esta ruptura. Su rol de hombre de ciencia lo sume en la primera fila de guerra ante el enemigo invisible. Cuando todo el arsenal fracasa, regresan las explicaciones esotéricas, enigmáticas y místicas, cualquier cosa vale para que el mundo vuelva a sernos inteligible, para que Sísifo vuelva a sonreír. De pronto, la enfermedad parece llena de secretos, más fáciles de descifrar con la ayuda de una página de internet que con un laboratorio de vanguardia. Cualquier plaga del pasado (por más distante que sea) vuelve para revelarnos lo que en su momento fallamos

MÁS PROVECHOSO ES TOMAR LO QUE NOS DEJAN ESTAS FABULACIONES, SIN QUERER AGOTAR POR ELLO SU SENTIDO: NUESTRO TEMOR A NO PODER QUERER O A ALIENARNOS POR COMPLETO DE NOSOTROS MISMOS, ASÍ COMO EL MIEDO POR NUESTRA DESCENDENCIA.

en aprender. Los apóstatas regresan arrepentidos a la fe. Las más excéntricas figuras de la política y la religión se abalanzan sobre la opinión pública, invadiendo los medios masivos con la certeza de tener ellos la respuesta y, cuando no, la fecha exacta en que nuestra especie termina. ¿En verdad se le puede pedir al doctor que no se aturda? ¿Que recuerde el nombre del limpiador? En esta vorágine de falsas explicaciones y muerte, ¿le queda otra opción que vivir en un eterno presente, sin memoria y confundido ante su ordenador?

La historia del futuro

¿Dónde empieza el fin del mundo? En un primer instante, cualquier respuesta parece válida. Da igual ver los indicios del apocalipsis en la alienación existencial de uno mismo, en la pérdida de interés general por el mundo, en el declive del cuerpo civil luego de algún cataclismo o en la rutinaria existencia en que nos sume un virus invisible. Quizá el fin de los tiempos nos obsesiona porque, de principio, nos es inaccesible. Nada fascina más que lo que está

fuera del alcance. Pocos humanos tendrán acceso al fin de su civilización, tan difícil de imaginar como las sociedades más antiguas y, no obstante, un ejercicio igual de intrigante.

Más provechoso es tomar lo que nos dejan estas fabulaciones, sin por ello querer agotar su sentido: nuestro temor a *no poder querer*, alienarnos por completo de nosotros mismos; miedo por nuestra descendencia y el futuro que estamos dejando en sus manos, una vez nosotros ya seamos polvo; pavor a la soledad, a la repetición o, más cabalmente, a acostumbrarnos a convivir con la muerte, a que esta pierda toda su pesadez, su sentido. ¡Hela ahí la mirada al *presente desde el futuro*! Estos miedos son tan contemporáneos como las películas que los encarnan, miedos que no se esfuman solo por advertirlos, es verdad, pero que resultan de un examen más que revelador. Un camino fértil por el cual empezar a construir esa historia del futuro. ◻

Referencias

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
 Ferguson, H. (2010). *La pasión agotada*. Buenos Aires: Katz.
 Lotman, I. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
 Rancière, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de la plata.

Foto:
La carretera



CONFINAMIENTOS, CONTAGIOS SOBRENATURALES Y MIEDOS REALES: una lectura a partir de *La cosa*

La película *La cosa* de John Carpenter, realizada en 1982, es un referente de la ciencia ficción. A pesar de ser una película de otra época, dialoga con nuestro presente. Nos permite repensar ideas sobre una sociedad conflictuada, que padece una entidad que se transmite de un cuerpo a otro y que pone en juego su supervivencia.

★ LUIS FELIPE RIVERA NARVÁEZ*

* Filósofo y magister en Literatura Hispanoamericana.

ropongo una lectura de nuestro actual presente a partir de *La cosa* (*The Thing*, 1982) de John Carpenter¹ en la medida que esta película, y en esta hora de crisis global, permite repensar ideas sobre una sociedad enfrentada a sí misma y sobre una entidad que supone un reto para la propia supervivencia humana. En ese sentido, pretendo observar en *La cosa* la manera en que se articulan los miedos reales de nuestro presente con la pulsión ficcional de imaginar posibles contagios sobrenaturales. Recordando una vez más que la ciencia ficción y el terror, desde el séptimo arte, pueden seguir dándonos indicios para percibir las distintas asimilaciones e interpretaciones de antiguos fantasmas (pos) apocalípticos.

¹ John Carpenter es un director estadounidense considerado una leyenda viva del cine de género. Durante los años setenta y ochenta llevó a cabo emblemáticas cintas de terror y ciencia ficción como: *Estrella oscura* (*Dark Star*, 1974), *Halloween* (1978), *La niebla* (*The Fog*, 1980), *Escape de Nueva York* (*Escape from New York*), *La cosa*, *Starman: El hombre de las estrellas* (*Starman*, 1984), *Príncipe de las tinieblas* (*Prince of Darkness*, 1987), *Sobreviven* (*They Live*, 1988), entre otras. Su cine suscita, hasta el día de hoy, mucho apasionamiento por su atractivo estético y mensaje social.

Miedos reales y ficciones de terror

Desde el año pasado la humanidad viene batallando contra un letal virus, el conocido COVID-19; este hecho ha generado drásticos cambios en nuestras vidas cotidianas y en nuestras sensibilidades. Radicales cambios en nuestra cotidianidad debido básicamente al confinamiento y al distanciamiento social como formas de evitar el contagio. Ambas medidas de protección han creado una realidad con nuevas reglas de comportamiento que ponen al sujeto frente al otro bajo la lógica del cuidado, es decir, de asumir que distanciarse socialmente, por ejemplo, se debe a la protección tanto propia como de los demás. Pero recordemos que cuidado también se puede entender como recelo o temor; por este motivo, podemos hablar, así mismo, de una cierta sensibilidad de miedo frente al otro. De esta manera, las nuevas y terribles



Fuente: IMDb

circunstancias nos han llevado a desconfiar del otro, o mejor dicho, de la salud del otro.

John Carpenter examina, entre otras cosas, justamente esta dinámica del miedo al otro y del recelo ante el contagio en su terrorífica película *La cosa*. Pensar inmediatamente en el cine de ciencia ficción o de terror y, sobre todo, en aquel cine que ha indagado las diferentes imágenes de lo (pos) apocalíptico en este contexto actual remite a un imaginario cinematográfico global creado a partir de distintos miedos reales: como la bomba atómica en el contexto de la Guerra Fría o los distintos efectos perjudiciales que traería el cambio climático, por dar dos ejemplos claves². Por otro lado, *La cosa* no es en sentido estricto una película de corte (pos) apocalíptico, aunque es notorio que el planteamiento de un ambiente aislado (la Antártida) genera la sensación de habitar una realidad de ese tipo. Esta atmósfera de aislamiento gélido en la película ayuda más bien a generar una sensación de desasosiego, lo cual es propio de una película de terror, sumergiéndonos así en un contexto donde la tensión por la sobrevivencia de los personajes va creciendo gradualmente.

Sobrevivir es exactamente una de las ideas claves de esta película de Carpenter, cuestión que se vuelve rápidamente en el motivo central de la historia y razón de ser

Foto:
La cosa

del liderazgo de uno de los personajes: el piloto MacReady (Kurt Russell). Este personaje es presentado desde el inicio como una persona práctica y de carácter resolutivo, pero también capaz de imponerse a la fuerza si se da el caso. Tomar el control de una situación extrema y liderar a un grupo de hombres no parece ser un problema para MacReady, el dilema es más bien no saber a qué cosa se enfrenta o, mejor dicho, quién es *la cosa*. Ese ser alienígena que puede asimilar y copiar un

² Enumerar todas las películas que han transitado por la construcción de mundos (pos) apocalípticos (ya sea por el miedo a la bomba atómica o por el cambio climático o por otras razones) desborda los límites de nuestro texto. Pero podemos citar algunos casos como: *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968), *Mad Max* (George Miller, 1979), *12 monos* (*Twelve monkeys*, Terry Gilliam, 1995), *Waterworld: Mundo acuático* (*Waterworld*, Kevin Reynolds, 1995), *El día después de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), *Niños del hombre* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), *El libro de los secretos* (*The Book of Eli*, Albert y Allen Hughes, 2010), *Mad Max: Furia en el camino* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015), entre otras muchas.

cuerpo humano o cualquier ser vivo, y que se convierte en una amenaza para este equipo de investigadores atrapados en la Antártida. Por otra parte, para entender e interpretar esta ficción de terror hay que tener en cuenta primero esta tensión e incertidumbre que produce la presencia escondida de *la cosa*. Es decir, interpretar que esta incertidumbre tiene que ver con el asunto de la identidad y de la deshumanización expresadas en la sospecha compartida entre los personajes y en la monstruosidad impactante del alienígena. Una sospecha por la verdadera identidad de quien está a mi lado y una monstruosidad que grafica la falta de humanidad entendida como la hostilidad que se puede dar entre seres humanos. Por eso, consideramos que esta cinta de Carpenter no se limita solamente a impresionarnos con sus efectos especiales y su capacidad de generar suspenso, sino que nos entrega un mensaje desafiante sobre la propia imagen humana, una especie de imagen abominable de nosotros mismos.

Nuestra trágica situación actual ha desnudado aún más ciertos comportamientos que dejan en claro el nivel de codicia que está presente en nuestra sociedad global. Nos referimos a situaciones como la compra compulsiva y sin sentido de papel de baño en distintos lugares del mundo o el incremento de los precios por exámenes médicos, tratamientos y medicamentos por parte de diferentes empresas privadas ligadas a la salud. Lo cual configura lo auténticamente terrorífico que se da entre los hombres o, dicho de otra manera, la auténtica monstruosidad del ser humano. Una monstruosidad amparada en un sentido común neoliberal que hace del individualismo y la usura parte de su accionar y logra muchas veces derrumbar todo posible lazo de comprensión y empatía. En otras palabras, hablamos de un ser humano convertido en “una cosa”, sin dignidad, sin espíritu de piedad o compasión, he ahí el acercamiento con esta obra de ficción de Carpenter. Pues el monstruo o *la cosa* podemos ser también nosotros mismos, basta observar a los seres humanos bajo un contexto nuevo y alarmante para apreciar esta horrible transformación.

I know I'm human

“Sé que soy humano”. Estas palabras son pronunciadas por MacReady a sus compañeros para plantear que él se sabe humano y que algunos de ellos también lo son porque el alienígena necesita estar oculto primero antes de seguir desarrollándose. Pero hasta cierto punto, estas palabras son solamente un planteamiento hipotético, una idea guía para tratar de entender y enfrentar a *la cosa*. Por otro lado, y en armonía con nuestra lectura de la película, estas palabras pueden ir también más allá. Pues esta afirmación de MacReady concentra, así mismo, la defensa de su propia humanidad que está puesta en duda, una defensa que nos dice “yo no soy un ser degradado” y que observa al mismo tiempo a los demás tratando de suponer que algunos tampoco los son. El mensaje de fondo es sobre la propia degradación humana, sobre la sospecha de que algunos han dejado de ser seres humanos en un sentido también moral. Luchar contra *la cosa*, en ese sentido, es la lucha contra nuestro propio lado perverso y degradado. Es decir, *La cosa* de John Carpenter no es otra cosa que una cruda exploración de nuestro lado más oscuro. Una mirada a través de los códigos del terror cinematográfico de la propia monstruosidad y degradación humanas, un cuestionamiento estético del egoísmo individualista actual.

Hablamos de un terror del aislamiento y de la incertidumbre, de la sospecha y de la deshumanización. Elementos de *La cosa* que lamentablemente se ajustan, hoy más que nunca, a nuestro momento presente. Momento aparentemente sin precedentes y que nos ha obligado a repensarlo todo. A vivir una temporalidad común donde compartimos los mismos sentimientos de incertidumbre e intranquilidad frente a lo que vendrá, pues apreciamos el horror a escala global debido al carácter casi instantáneo de la información. Una especie de conjunto de vivencias distintas que se entienden o se asimilan como las posibles o próximas vivencias, naciendo de este modo diferentes miedos y también la deshumanización. En pocas palabras, hablamos de una realidad incierta y terrible que puede convertir a cualquiera en ese ser de moral degradada, en ese rostro sin cuerpo que camina como una rara araña.

La idea, para ser más explícitos, no es imaginar que vivimos en una película de terror o ciencia ficción, ni tampoco interpretar nuestra actual crisis global como la realización real de esas narrativas cinematográficas. La cuestión más bien es entender y observar como un producto cultural, como esta cinta de John Carpenter, nos interpela y nos hace pensar en nuestro estado presente. Por ende, y retomando todo lo anterior, *La cosa* cobra en estos momentos actualidad por su carácter visionario y sugestivo. Teniendo en cuenta también que nuestra interpretación se hace desde este particular momento que nos ha llevado a encontrar en lo mejor del cine de género un espejo en el cual reflejarnos críticamente como individuos y como sociedad global. Un espejo oscuro que utiliza magistralmente el suspenso y el terror como una forma de cuestionar nuestra integridad humana.

Por último, y a diferencia del final abierto y ambiguo de *La cosa*, donde nuestro protagonista MacReady y otro personaje llamado Childs (Keith David) descansan en la nieve como los dos únicos sobrevivientes humanos o tal vez no humanos, consideramos que nuestro presente puede aún encaminarse por rutas más claras y decisivas en su búsqueda por superar no solamente este problema concreto de la pandemia, sino también superar cada elemento que ha condicionado el devenir del ser humano en un ser distanciado de los otros. O, en otras palabras, creer, a pesar de todo, que mañana la humanidad pueda transformarse en algo mejor que una simple cosa. ◻



EL CINE: UNA REALIDAD posapocalíptica

★ ANA LUCÍA ALVA

Las películas *Stalker*, *Delicatessen*, *Snowpiercer* y *Viene de noche* imaginan una vida humana después de la crisis o del desastre, a partir de ciertas concepciones de nueva normalidad.

Es posible pensar en el cine como el arte y la herramienta precisa para la creación de mundos surreales, desde lo más simple hasta el entorno más extraño posible. Cada película de ficción tiene un universo en el cual nada es totalmente cierto o estricto, sino que todo lo que ocurre en esos universos utópicos es regido por sus propias leyes, lo cual deja la puerta abierta para la creación de cualquier tipo de realidad. Grandes obras cinematográficas provienen de tiempos en donde la sociedad ya no existe y la gente tiene que seguir para adelante como sea. Los cuatro largometrajes analizados en este artículo nos plantean, desde diferentes puntos de vista, una posible vida después del desastre y la catástrofe terrenal. Cada una de estas películas fue realizada en etapas marcadas de la historia mundial y por directores provenientes de culturas completamente ajenas entre sí, lo que da por resultado las proyecciones y visiones de mundos totalmente variados. Estas transitan de manera paralela a hechos importantes tales como el fin de los 70 y el conocido “giro epocal, inicio del mundo actual” según el historiador alemán Frank Bösch o a través del marcado comienzo de la década de los 90. Asimismo, figura también el 2013, año en donde la sociedad empezaba a dudar de aquella teoría, habiendo pasado el supuesto fin del mundo. Para finalizar, llegamos a un tiempo más cercano, el año 2017, nada más y nada menos que tres años antes del COVID-19 y de todo lo que estamos viviendo hoy en día.

En 1979, desde Rusia, el poético director Andrei Tarkovsky lanza su obra *Stalker* (1979) y con ella nos comparte su visión sobre una nueva vida. Tres hombres viajan a un territorio, conocido como La Zona, en búsqueda de una habitación que es capaz de cumplirle los deseos a cualquier ser humano. Durante las casi tres horas de duración, seguimos en la pantalla al Stalker, una especie de guía cuya tarea es llevar a los desesperanzados hacia La Zona y conducirlos a través de los peligros que este lugar trae. Los otros dos personajes, un escritor y un científico, acuden a él con la esperanza de encontrar un sentido para sus vidas. Con una narrativa contenida, Tarkovsky decide centrarse en el universo interior de sus personajes, construyendo lugares vacíos y manteniendo encuadres oníricos. De esta manera, nos permite confundirnos casi con alguna pintura para poder observar con cierta distancia los sucesos, tal como lo haría un

espíritu contemplativo. No se inclina hacia el género *fantástico* y prefiere dar este espacio para permitir que los tres hombres comiencen a hablar de sus filosofías vitales y así plasmar, en los diálogos, todo lo que llevan dentro. Este filme está constituido por tres etapas en las cuales varía el color; empieza con un tono sepia en la presentación, transmutando a blanco y negro durante el viaje, y llegando finalmente al color. Destacada por tener una mirada muy personal y mística, *Stalker* habla del futuro como un espacio para conectarse con uno mismo, explorar el alma y lograr concretar los deseos más profundos del ser.

Unos años después surge la obra francesa que golpeó fuertemente los noventa, *Delicatessen* (1991), una mezcla del colapso de la civilización y el canibalismo. El mundo está sufriendo una sequía de carnes de animal y la mayoría de la población está en búsqueda de ese tipo de alimentos. En un edificio en plena Francia de los años cincuenta, viven una serie de extraños personajes con características singulares. En la planta baja se encuentra una carnicería, liderada por el señor Clapet, quien es el encargado de llevar y vender la carne a todos los vecinos, pero ninguno sabe cómo este realmente la consigue. El carnicero atrapa a sus nuevos inquilinos como futuras víctimas y convierte su carne en la próxima comida. La película arranca con una introducción al personaje principal y la breve historia de un vecino que intenta escapar y termina siendo asesinado de todos modos. Esto no es nada más que una gran herramienta, ya que al entender desde el inicio la lógica de este personaje se implanta y vuelve verosímil la cotidianidad surreal que se mantendrá a lo largo del filme. *Delicatessen* es realizada por la dupla Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, quienes debutaron en 1991 y sorprendieron al espectador por su extraña creación. La *nueva realidad caníbal* de humor negro y extravagante elegancia francesa cuenta con una propuesta sumamente estética y narrativa, realizada en fílmico 35 mm y con una temperatura de color amarillenta, de aspecto “sucio y tenue”. En esta obra el colapso de la sociedad parte de la industria alimenticia. Todos los personajes están permitidos y acostumbrados a comer carne humana y, sin cuestionar su proveniencia ni los gritos en las madrugadas, harán lo posible para sobrevivir y lograr ingerir el alimento.

Al otro lado del mundo y con el paso del tiempo se realiza *Snowpiercer* (2013) por el conocido director coreano Bong Joon-ho.

Foto:
Viene de
noche



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

Tras un experimento fallido para combatir el calentamiento global, los únicos sobrevivientes son los pasajeros del tren "Sr. Wilford". Los viajantes atraviesan un mundo solitario, de hielo y nieve, mientras viven durante 17 años en aquel tren de motor eterno. La sociedad está separada por clases y es así como el filme narra la *rebelión de la cola* (último vagón del tren) contra la *burguesía*. Mediante la lucha por sobrevivir y romper con el sistema que se mantuvo durante todo este tiempo, logramos cruzar, permanecer y entender todas las instancias de dicho tren; así como las distintas clases sociales y la injusticia que todo esto desata. Esta película del año 2013 no solo está situada en un mundo poscatarsis, sino que también varía entre el exterior (la actualidad utópica, vacía y congelada) y la jerarquía interna que se creó durante todos esos años dentro de cada vagón, existiendo desde fiestas, acuarios, huertos, saunas, restaurantes, colegios, etc. Es así como la dinámica manera de contar que tiene Bong se ve destacada una vez más. Según sus predicciones, un experimento dispara el fin del mundo y los únicos sobre-

Foto:
Delicatessen

vivientes se rebelan contra su sistema opresor y empiezan a presenciar el fin del nuevo mundo también. "El tren es el mundo; nosotros la humanidad".

Por último y terroríficamente actual, en el 2017, Trey Edward Shults dirige la película *Viene de noche* (*It comes at night*, 2017) en donde el fin del mundo llega a través de una enfermedad desconocida la cual arrasa con casi toda la población. Una familia logra refugiarse dentro de un bosque y es a raíz de la unión con otra familia que logran permanecer todos juntos, encerrados, sin saber la fuerza maligna que asecha a los últimos humanos en la tierra. Conforme la cinta avanza, el suspenso y la desconfianza entre los convivientes aumenta, haciendo al espectador delirar de manera creciente, y obligándolo a inclinarse y dudar de los mismos personajes. El director norteamericano nos muestra una realidad de clave tonal baja, es decir, alto contraste y la utilización de muchas sombras, en donde los encuadres, casi simétricos, nos obligan a permanecer al tanto de los personajes y sus acciones, pudiendo sospechar de cualquiera. En esta versión de la *postmorte* vemos que no importa el "qué" o "cómo", sino que puede llegar a perturbar más la convivencia, los vínculos que se forman y la manera en la que los personajes intentan sobrevivir. El hilo se mantiene sin necesidad de explicar la situación actual de ese mundo y se utiliza esta vez al personaje del padre para marcar las reglas de aquella realidad que nos sugiere que hay algo de lo cual esconderse y protegerse, y que deja en claro que el proteger a su familia lo implicará todo.

En una disciplina tan versátil como el séptimo arte no existe censura ni límite alguno si de crear se trata. Es así como en estos largometrajes la percepción de la *nueva normalidad* es completamente distinta, yendo desde la sociedad y los vínculos de convivencia (tal como el mencionado filme *Viene de noche*), hasta la existencia de un único tren sobreviviente en el mundo, como sucede en *Snowpiercer* o, de una manera completamente tarkovskiana, una catarsis mundial que deja un espacio poético para conectar con lo más profundo de nuestro ser. A pesar de que estas películas provienen de diferentes partes del mundo y han sido realizadas dentro de un amplio periodo de tiempo; todas sostienen algo en común, han creado distintas posibilidades sobre uno de los más grandes miedos del ser humano: la vida posapocalíptica, empujando a los sobrevivientes a resistir ante cualquier condición dada. ◻

Parásitos mortales y Rabia: las

PANDEMIAS SEXUALES de CRONENBERG

★ DIEGO OLIVAS ARANA

En la primera etapa de su carrera, David Cronenberg creó relatos oscuros y sangrientos sobre virus y epidemias: *Parásitos mortales* y *Rabia*. Siempre es fascinante pensar nuestro presente a partir de las primeras películas del director canadiense y su visión del *body horror*.



arásitos malditos que acaban infectando a todo un edificio y transforman a sus residentes en zombis de gran apetito sexual. Una cirugía plástica experimental que deviene en una ciudad entera consumida por zombis rabiosos chupasangre. Escenarios límite donde convergen la ciencia ficción, el terror, el sexo y acaso cierto humor negro. *Parásitos mortales* (*Shivers*, 1975) y *Rabia* (*Rabid*, 1977) ocupan el tercer y cuarto lugar respectivamente dentro de la larga filmografía de David Cronenberg (Toronto, 1943), uno de los cineastas más audaces, originales y multifacéticos de los últimos tiempos.

Mucho antes de sus clásicos modernos como *La mosca* (*The Fly*, 1986), *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*, 1991) o *Una historia violenta* (*A history of violence*, 2005), Cronenberg realizó este par de películas que giran en torno a la enfermedad, el contagio y la sexualidad. Ambas fueron las que consolidaron la imagen del director como el creador del *body horror* (horror corporal), un subgénero del cine cuyos orígenes en realidad se remontan a clásicos de la literatura gótica como *Frankenstein* de Mary Shelley. El *body horror* suele concebirse como un matrimonio peculiar entre el terror, el *gore* y la ciencia ficción. Se centra en la alteración o deformación del cuerpo humano física o psicológicamente hasta alcanzar niveles de extrema perversión, siempre grotescos. La

Foto:
Rabia

naturaleza de esta corrupción fluctúa entre enfermedades, el sexo aberrante y violento, mutilaciones, experimentos científicos, mutaciones o transformación en zombis. Algunos exponentes conocidos fuera de las obras del canadiense son el anime *Akira* (1988), el sci-fi de horror *Mal gusto* (*Bad Taste*, 1987) o la cinta de acción y crimen *Ichi the Killer* (*Koroshiya 1*, 2001). Una plétora de posibilidades narrativas, todas con diferentes lecturas.

Tanto *Parásitos mortales* como *Rabia* son cintas precursoras de este tipo de historias. Nos hablan de la propagación de una enfermedad de forma salvaje y voraz —y muy sexual—, llegando incluso al grado de pandemia: ciudades, regiones o países arrasados por el mal. En los turbulentos tiempos de la pandemia global del COVID-19, es pertinente realizar un nuevo visionado de estas importantes primeras entregas de Cronenberg. ¿Qué trató de decir el director con estas historias tan carnales como siniestras? ¿Cómo podemos relacionarlas con la situación que vivimos en la actualidad? Hoy intentaremos ensayar una aproximación a estas respuestas, pero antes toca recorrer brevemente el argumento de estas películas.

Relatos enfermizos

Parásitos mortales arranca con una publicidad televisiva de Starliner Towers, un lujoso complejo de apartamentos en las afueras de



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

Montreal. Piscinas, familias, deportes: el lugar perfecto para vivir. Al trasladarnos allá, vemos a una emocionada pareja acercarse a la recepción para mirar los apartamentos. En otra parte del edificio, un hombre mayor empieza a golpear a una adolescente y luego la somete contra su voluntad: la lanza contra el sofá y la ahorca hasta matarla para, de inmediato, empezar a desnudarla. En otro apartamento, Nick Tudor (Alan Kolman) tiene un espasmo mientras se lava los dientes. Hurga en su estómago, extrañado. De vuelta a la escena del viejo, nos topamos con una imagen insólita: lo vemos con la parte superior del cuerpo descubierta y con una mascarilla cubriendo su rostro, abriendo el abdomen de la chica. Tras verter una suerte de pócima sobre ella, se suicida cortándose el cuello. Nick visita el apartamento y siente náuseas.

Llega la ambulancia y se llevan los cadáveres. Aquí entra nuestro protagonista, Roger St. Luc (Paul Hampton), el médico del edificio, quien revela que el asesino es el doctor Emil Hobbes (Fred Doederlein). St. Luc contacta a Rollo Linsky (Joe Silver), un colega de Hobbes que le informa que ambos estaban en un proyecto de investigación secreto, experimentando con un parásito que pueda "hacer algo útil" y crezca asumiendo la función de un órgano humano. En otras palabras, una alternativa para los trasplantes de órganos. St. Luc lo mira con descreimiento.

Nick se ve cada vez más decaído. Preocupada, su esposa Janine (Susan Petrie) acude al doctor

St. Luc. Vemos a Nick sufrir todo tipo de convulsiones que culminan en un potente vómito desde el balcón. Lo que emerge de él es el parásito, que cae en el paraguas de una anciana y se arrastra rápidamente para esconderse entre los arbustos y desaparecer en las cañerías. La criatura ha regresado a casa de Nick, quien deambula frenético, adolorido y lleno de erupciones. Le empieza a hablar al parásito, asegurándole que desde ahora serán buenos amigos. Ha perdido el juicio.

Linsky se reúne con St. Luc y le lee pasajes del diario de Hobbes. Le confiesa que la chica era su conejillo de indias: le implantó el parásito y ella entró en una vorágine de violencia pura, cual *berserk*. Hobbes no tuvo otra opción más que matarla. St. Luc empieza a comprender qué está pasando en el edificio. Linsky le advierte que si la gente tiene un comportamiento raro, compulsivo y muy sexual, entonces están infectadas.

Desde aquí todo se sale de control. Distintas escenas nos muestran el avance del parásito y la transformación entera de los inquilinos del edificio. La enfermera Forsythe (Lynn Lowry), el interés amoroso de St. Luc, quien apuñala hasta la muerte a un infectado que intenta violarla. Un Nick despojado de su humanidad intenta forzar a su esposa a tener relaciones sexuales, pero ella huye despavorida al presenciar el bulto viscoso en su abdomen. Linsky descubre con horror un gran número de parásitos congregados en el cuerpo de Nick, quien aprovecha una distracción para asesinarlo. Ha

Foto:
*Parásitos
mortales*

salvado a sus parásitos. Se ha convertido en una suerte de madre.

Hacia el final vemos la que quizá es la secuencia más recordada de la película, ese momento infernal en el pasadizo de baños privados. St. Luc sale del complejo e intenta huir, mas ve que los infectados surgen de todos los alrededores. Lo siguen en silencio y lo rodean hasta arrinconarlo y arrojarlo a la enorme piscina del edificio. Es una pesadilla. Ya infectada, Forsythe lo busca en la piscina y lo besa, transfiriéndole el parásito.

Los zombis cogen todos los vehículos disponibles y se dirigen a la ciudad, dispuestos a esparcir el parásito por todo el mundo. Escuchamos una emisión de las noticias donde informan de una ola inmensa de asaltos sexuales en Montreal que parece haberse originado en el vecindario de Starliner. La epidemia ha comenzado.

Rabia tiene por primera escena un accidente de tránsito en las afueras de Quebec. Una pareja de motociclistas es arremetida por una casa rodante y son trasladados de emergencia al establecimiento más cercano, la clínica Keloid. Hart (Frank Moore) parece haber sobrevivido sin problemas, mas su novia Rose (Marilyn Chambers) se encuentra en estado crítico. Necesita cirugía ya.

Mientras esto sucede, vemos al líder de la clínica, el doctor Keloid (Howard Ryspan) discutiendo con su colega Murray Cypher (otra vez Joe Silver) sobre la posibilidad de establecer una franquicia de cirugía plástica. Cypher insiste en que es una idea millonaria, pero Keloid demuestra recelo e inseguridad en torno a convertirse en lo que él llama “el “Coronel Sanders de la cirugía plástica”.

Foto:
La mosca

La operación se lleva a cabo. Dada la emergencia, Keloid decide realizar un procedimiento radical en Rose, empleando el novedoso “injerto de tejido neutro”, con la esperanza de que reemplace con éxito la piel y los órganos dañados. Un mes después, Hart es dado de alta mientras Rose permanece en coma. Una noche, Rose despierta de un grito y Lloyd (J. Roger Periard), uno de los pacientes de la clínica, la escucha y acude a su habitación. Ella lo abraza y le pide ayuda. Lloyd la abraza de vuelta, un tanto confundido, y en ese momento su cara se compunge, empieza a sangrar y se desmaya. Rose parece sentir placer sexual con el intercambio. Keloid analiza a Lloyd: está sangrando de un lado de su cuerpo y está en estado catatónico. Nadie sabe qué le pasó.

Rose escapa de la clínica y se esconde en un granero, donde tiene un encuentro con un viejo ebrio que intenta someterla sexualmente, mas Rose contraataca. Aquí se revela con un plano fugaz lo que está sucediendo: bajo su axila surge una suerte de apéndice, cual aguijón, que se clava en el cuerpo del agresor y le absorbe la sangre.

Desde aquí vemos dos progresiones del caos: por un lado la serie de acosos sexuales y ataques de Rose, quien empieza a sucumbir a esta condición vampírica; por el otro, las víctimas de Rose, convertidas en una ola de zombis abusadores que atacan a otras personas, contagiándolas y propagando la infección.

Todos van perdiendo la razón y explotando en frenesíes de violencia. Cypher y Hart llegan a la clínica para ver a Rose y a Keloid, pero se topan con un escándalo. Un oficial les informa que Keloid —víctima de Rose— mordió y atacó a



Fuente: IMDb



Fuente:IMDb

todo el personal. Cuando se aproximan al carro de la policía donde lo tienen capturado, Keloid emerge en la ventana totalmente iracundo y fuera de sí, babeando, con la piel pálida, virulenta y emitiendo alaridos, cual perro rabioso zombi.

Rose decide salir a dar un paseo por la ciudad, donde suceden más ataques y muertes. Luego busca refugio donde su amiga Mindy (Susan Roman), y llora frustrada por todo lo que ha causado. Hart llega donde Mindy y encuentra a Rose terminando de chuparle la sangre. Al ver el aguji3n en su axila, Hart comprende que ella es la portadora. Discuten: 3l le dice que se entregue y busque tratamiento y la culpa de causar la epidemia. Ella se niega a aceptar la verdad y lo arroja por las escaleras. Mientras Hart est3 inconsciente, Rose captura a un hombre y se alimenta de 3l. Pretende un experimento: encerrarse con este nuevo infectado y esperar a que despierte como zombi. Quiere probar si lo que dice Hart es cierto y si as3 es, mejor morir. Hart despierta e intenta disuadirla sin 3xito. El hombre infectado ataca a Rose. A la ma3ana siguiente, un grupo de soldados con trajes de protecci3n NBQ recoge el cad3ver de Rose en un callej3n y la arrojan a un cam3n de basura.

T3tulos enfermos, paisajes epid3micos

Estamos ante dos pel3culas muy parecidas. *Rabia* podr3a considerarse una secuela espiritual de *Par3sitos mortales*: pel3culas sobre epidemias de naturaleza sexual que tienen como punto de partida un experimento m3dico fallido o con efectos secundarios altamente insospechados. Si en la primera tenemos a par3sitos creados para sustituir 3rganos, en la segunda nos presentan a una mujer con un aguji3n chupasangre.

Ambas cintas marcaron el estilo del director, en especial *Par3sitos mortales*, que gener3 gran controversia en su pa3s de origen, dividiendo a la gente: algunos apreciaban su cr3tica a la sociedad y la consideraban una transgresora e inteligente obra de arte; otros la rechazaban, se3alando su gratuita exposici3n de violencia f3sica y sexual. Ahora, pensemos en los nombres de estas pel3culas. Una traducci3n literal de los t3tulos originales en ingl3s de ambas pel3culas ser3a "Escalofr3os" y, por supuesto, "Rabia", respectivamente. T3tulos m3s aceptables que acabaron prevaleciendo ante otras versiones acaso m3s sugerentes. El t3tulo durante el rodaje de *Par3sitos mortales* era "La org3a de los par3sitos sangrientos" y sus nombres alternos fueron "Los par3sitos asesinos" en Canad3 y "Vinieron de adentro" en Estados Unidos. *Rabia*, traducido en algunos pa3ses tambi3n como "Rabiosa", ten3a por t3tulo original "Mosquito", haciendo alusi3n a la protagonista y su obsesi3n por la sangre. As3, vemos que ambas denotan desde sus t3tulos — oficiales y alternos — el rumbo de sus historias: rabia, par3sitos, mosquitos; y las org3as reflejan enfermedad, virulencia, sangre y sexualidad.

¿C3mo dialogan ambas cintas con el sexo y epidemia? En *Par3sitos mortales* tenemos esa extra3a escena donde la enfermera Forsythe describe su sue3o: un encuentro sexual con un anciano agonizante que le genera repulsi3n y le dice, en otras palabras, que no se preocupe porque todo en la vida es sexual, incluso el dejar de existir. Estas extra3as l3neas nos hablan de un sue3o que conjura el erotismo y la muerte, y son muy sensibles a la interpretaci3n y al significado de toda la pel3cula.

Ciertamente, el sexo tiene una presencia muy fuerte en ambas obras, siempre con una carga

Foto:
Rabia

perturbadora, tensionada y digna de cualquier pesadilla. En una escena de *Parásitos mortales*, el protagonista entra a un apartamento donde presencia una relación incestuosa entre un padre y su hija, infectados, quienes le ofrecen participar. Cada apartamento o instancia del edificio es una dimensión diferente del infierno, donde los inquilinos enfermos se enfrascan en relaciones sexuales agresivas que no pocas veces incluyen asesinato o canibalismo. *Rabia* no se queda atrás: el mismo aguijón o apéndice que sale de la axila de Rose se asemeja tanto a un pene —al atacar— como a una vagina —cuando está adentro—. El placer orgásmico que ella siente al succionar la sangre e infectar a sus víctimas es más que evidente. En uno de los momentos más sugerentes de la película, Rose ingresa a un cine porno en Montreal y se sienta junto a uno de los parroquianos onanistas: se besan, lo masturba y acaba atacándolo. Otra referencia importante es la chica en la clínica leyendo *The Life and Work of Sigmund Freud*, la biografía de 1953 escrita por Ernest Jones sobre el célebre fundador del psicoanálisis, quien teorizó muchísimo sobre la sexualidad, la represión y los sueños.

La misma existencia del parásito entraña una significancia sexual. Vemos más sobre esto en los diarios de su creador, el doctor Hobbes. En el pasaje leído por Linsky al protagonista St. Luc, Hobbes afirma que el ser humano racionaliza demasiado todo y ha perdido contacto con su cuerpo y sus instintos, y por ello, ha creado la solución: un parásito cuyo origen es “una combinación de afrodisiacos y enfermedades venéreas que convertirá al mundo en una hermosa orgía sin sentido”. Las criaturas de *Parásitos mortales*

son grotescas, se arrastran y fuerzan el acceso al cuerpo humano como sea. Su viscosa composición evoca sin problemas a otra criatura fálica y parasitaria, el monstruo Aylmer de la posterior *Brain damage* (1988) de Frank Henenlotter, que generaba un placer psíquico y sexual al inyectar un jugo desde la nuca de sus víctimas. Ciertamente, la repugnancia de estos parásitos —elevada por el bajo presupuesto de la película, cuya falta de efectos especiales exagera su realismo— pasa a un segundo plano frente a su *modus operandi*: alimentarse de sus víctimas y transformarlas a su vez en calenturientos zombies imbuidos de un frenesí de violencia sexual. Y es que, si lo pensamos bien, vemos que en *Parásitos mortales* hay pocos asesinatos: la mayoría acaba transformándose en depredadores sexuales faltos de toda lógica.

Ahora bien, toca indagar en la enfermedad. *Rabia* posee un recurso fascinante: los noticiarios que explican la epidemia. En ellos entrevistan a Claude LaPointe (Victor Désy), un representante de la Oficina de Salud de Quebec, sobre el reciente “brote de rabia” local. LaPointe señala que es una enfermedad desconocida y que probablemente se trate de un nuevo tipo de rabia, luego habla de las muertes registradas, confirmando la seriedad de la situación. Todos los casos analizados presentan lo mismo: luego de la violencia y de morder a otros y contagiarlos, el usuario entra en un breve coma y muere. Un extraño fenómeno. Luego agrega que la vía de contagio es a través de la saliva. “No dejes que nadie te muerda”, finaliza.

El caos no tarda en empeorar. Las siguientes secuencias del noticiario revelan la postura de la Organización Mundial de la Salud, quienes

Foto:
Parásitos mortales



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

clasifican la crisis como Estado de Epidemia e incluso aseveran que la Ley Marcial en Montreal es una necesidad y que es mejor eliminar a las peligrosas víctimas, que “están más allá de toda ayuda médica”. Una enfermedad nueva, veloz propagación, muertes. Hasta mencionan una “vacuna preventiva” cuya eficiencia no es del todo segura y que todos aquellos que la reciban tendrán un carné plastificado que les permitirá salir a la calle cuando sea necesario. Sí, la cuarentena es obligatoria y todos deben quedarse en sus casas. Familias separadas en aeropuertos, militares rondando la ciudad, agentes de salud protegidos cual astronautas, rociando desinfectante en las calles. Toda la situación se traduce como una representación modélica de una epidemia. Asimismo, el hecho de que el origen de ambos problemas en estas películas sean accidentes de la ciencia médica dialoga muy bien con el miedo y las teorías conspiratorias que hoy en día se difunden sobre el nuevo coronavirus.

Así, encontramos en *Parásitos mortales* y *Rabia* historias en las que vemos por vez primera algunos de los temas más obsesivos para el

director: la incierta destrucción y transformación del cuerpo, y la relación del ser humano con la tecnología. Cronenberg se sirvió de dos películas en clave horror en las que acabó haciendo una afrenta directa a la sociedad actual. Por un lado, hay académicos que las consideran una crítica a la revolución sexual de los años setenta; otros ven en *Parásitos mortales* un reflejo profético a lo que sería la epidemia del sida (un hecho que más se ha conectado con otro clásico de Cronenberg, *La mosca*); y hoy cualquiera podría repensar ambas como películas de pandemia que dialogan perfectamente con la COVID-19.

Ya sea el edificio Starliner o la clínica Keloid, en ambas historias somos testigos tanto del colapso de una sociedad a través del caos de la enfermedad como también del inicio de un nuevo orden, aquel donde impera el virus. La “nueva normalidad” en la Montreal de estas películas acaba siendo otro inicio del fin, un escenario caótico regido por el “sálvese quien pueda”.

Martin Scorsese dijo alguna vez de David Cronenberg que “nadie hace películas como las suyas”. No se equivocó. ◻

Foto:
La mosca

WATCHMEN: sobre las **BUENAS** **INTENCIONES** y el **MIEDO**

En los momentos de crisis, sean personales o sociales, somos dados a mirar al pasado en búsqueda del instante en el que todo se quebró. El año 2020 será un período donde los que nacimos después de la década de los setenta sintamos el fin del mundo tan cercano como nuestros antepasados lo vivieron. Sí, de una manera u otra hemos sabido andar y reandar por estos desasosegados caminos. El universo *Watchmen*, que surge en el cómic y después fue adaptado al cine y la televisión, sirve como archivo y pronosticador al mismo tiempo.

★ JUAN CARLOS LEMUS POLANÍA*

* Twitter: @jclemus



Sabina

Simplificando se pueden mencionar los eventos que marcaron los setenta: la crisis del precio del petróleo, Vietnam (la calentura de la Guerra Fría), los ayatolás en Irán, el ascenso de Japón, dictaduras en Latinoamérica, terrorismo religioso, *Watergate*, apagón de Nueva York, crisis del dólar, avances en ciencia y técnica de impacto social —legalización del aborto, bebés *in vitro*, nacen las TIC—. La moral de la principal potencia occidental en el mismo camino que su moneda.

El 4 de mayo de 1979 la Gran Bretaña escuchó una adaptación de la oración a San Francisco de Asís de viva voz de la conservadora Margaret Thatcher. Armonía, verdad, fe y esperanza entendidas como las virtudes que ella abanderaba. Casi dos años después al otro lado del Atlántico, en enero, otro conservador —un vaquero que prometía levantar esa moral debilitada representada por Carter— señalaba al gobierno como el problema de la crisis en la que estaban. Para Reagan el Estado debía reducirse, gastar menos y privatizarse; el mercado, desregularse; los impuestos rebajarse. La política se sometió a lo económico. Llegaba la Dama de Hierro, la *reaganomics*. El neoliberalismo despegaba como ideología política y económica en Occidente.

Estrategia vieja de los gobiernos utilizar la mezcla entre la ansiedad y el miedo. Medias verdades y desinformación como forma de control de su población con los enemigos internos y externos siempre al acecho. En los ochenta los dos polos dominantes del mundo antes del “Fin de la Historia” generaban esas sensaciones en sus dominios debido a las armas nucleares de sus adversarios. Vivir bajo el miedo de la amenaza nuclear durante la Guerra Fría. Y no solo era el exterminio de la vida lo que

generaba desasosiego, la incertidumbre se veía también por cuanto ese enemigo ideológico podría acabar con un estilo de vida, el que acá se vendía como el de la libertad y cuyo ideal era el sueño americano.

En 1986 los británicos Alan Moore, escritor; Dave Gibbons, artista, y el colorista John Higgins tomaban estas ansiedades de la sociedad para deconstruir la figura del superhéroe encapuchado. A juego con el espíritu del tiempo¹ nacía *Watchmen*. Una historieta con la que el cómic se terminó de ganar la adultez; el término novela gráfica, que habían empezado a granjearse con la exposición en el Museo de Artes Decorativas de París en 1967, se popularizó. El tebeo se hizo de culto y esta fama generó inmediatamente ganas de adaptarla a las pantallas. Pero no fue si no hasta el 2009 que Zack Snyder, director de *300* (2007), la presentó en cine. Y en 2019 HBO hizo una serie de televisión como secuela bajo la mano del midas Damon Lindelof, director de *The Leftovers* (2011-2017).

¿Un mundo diferente?

Snyder realizó lo que el fanático de los cómics usualmente pide, más que la fidelidad se clama por la renderización. Historieta y película arrancan el 12 de octubre de 1985 según el diario de Rorschach / Walter Kovacs (Jackie Earle Haley). En la historieta faltan doce minutos para el fin del mundo como referencia gráfica a la amenaza de extinguirnos en una guerra nuclear y de allí surgían el principal miedo y ansiedad

¹ En los 80 este tipo de forma de narrar se empezaba a ver como un nuevo arte y en 1983, en el museo Whitney de Nueva York, presentó *Splat, Boom, Pow!*, una exposición que da cabida a artistas en los que el cómic es influencia primordial: Ray Charles, Andy Warhol, Roy Lichtenstein.

como determinantes tanto del cómic como de la obra de Snyder. Mientras tanto, la serie maneja los mismos sentimientos, pero es otro el motivo primordial, el cual genera la pérdida de los privilegios de los blancos en tanto que se intenta nivelar la balanza con los de raza negra.

Rorschach es el personaje que nos guía en la historia de Moore y en la de Snyder cuando investiga el asesinato de su excompañero, El Comediante (interpretado en la película por Jeffrey Dean Morgan); y nos presenta a los demás. Snyder usa los títulos iniciales para darnos un baño de nostalgia ochentera y contextualizar su propuesta: Annie Leibovitz, portadas de la *People* o *Life*. Bowie y Jagger afuera del Studio 54, y los Village People. Suena “The Times They Are A-Changin’” mientras imágenes de Castro, los hippies, Kennedy, Warhol en The Factory, la foto de los Watchmen —con el telón de los Minutemen y la bandera de Estados Unidos— dejan ver herencias, continuaciones y lo invariable.

Las narraciones del 83 y de 2009 van de la mano hasta el Capítulo XI de la historieta cuando el Dr. Manhattan (Billy Crudup) desaparece, y Night Owl (Patrick Wilson) y Rorschach descubren el complot de Ozymandias (Matthew Goode). En la serie televisiva de Lindelof son los diarios del difunto Rorschach los que se hacen la Biblia de la contrarrevolución racial a manos de la Séptima Kaballería en sus *Watchmen*.

No es que los demás vigilantes, los otros *Watchmen*, sean irrelevantes; sin embargo, es Rorschach el personaje trascendental en las historias que los congregan. Es en él donde los motivos emocionales en los que gravitan estas narraciones se ven más claros, el miedo y la ansiedad viven y crecen dentro de este personaje. Tanto por herencia, debido al maltrato y abuso infantil de su madre, como por lo devenido de esa

infancia y el odio a la forma de vida de su madre. Se lee en su diario: “Esta ciudad me tiene miedo. Lo he visto en sus ojos”. Por otro lado, están los afanes que Rorschach siente ante una sociedad que no atiende sus altos y maniqueos estándares morales.

En este 2020 volvemos a sentir el miedo tanto a la misma aniquilación como a lo desconocido. Angustia que viene siendo explotada por todo tipo de gobiernos para introducir nuevos héroes; y la sociedad ciega alabándolos como si fuesen sacados de tiras cómicas. Ejemplo: las tecnologías de vigilancia electrónicas presentadas como la panacea contra el COVID-19; la moneda de pago es nuestra privacidad, no obstante. Esta lucha se puede comparar, entonces, con la que tiene Rorschach y el desalmado violador de niñas al que nuestro héroe termina por asesinar. Un asesinato sigue siéndolo sin importar los motivos que lo producen. Hoy la sociedad no permite que las funciones de legislador, policía, fiscal, juez y ejecutor queden en solo unas manos.

Foto:
Watchmen

Así mismo, se concibe que, aunque insuficiente, precario y lento, el aparato debe operar para librarnos de la barbarie de individuos o gruperos paramilitares, así se disfracen y sean entendidos y vistos como héroes. En tiempos de COVID-19 se entendería como “la falsa elección entre salud y privacidad”, como lo plantea Yuval Noah Harari (citado por Carthaus, 2020). Mejor vernos espiados por ciertas tecnologías —cámaras de reconocimiento facial con detección de calor, teléfonos y aplicaciones que saben desde con quién y a qué horas dormimos hasta nuestro pulso y temperatura corporal— que morir por COVID-19.

Una falacia que el autor israelí desmonta cuando pide “empoderando a los ciudadanos”, más educación, y no “socavando en forma deliberada la confianza en la ciencia”. Información verídica y a tiempo generada por autoridades y medios de comunicación confiables en lugar del miedo sería lo ideal; pero para los Trumps, Bolsonaros, AMLOS, Erdogans, Modis, Jinpings, y su extenso club, el mantener una pobla-

ción ansiosa y vigilada presta a la manipulación es el camino ancho para su autoritarismo anhelado.

Smiley face: ellos nos conocen (y nosotros no)

La habitual incertidumbre vital toma esteroides en las redes sociales. Usadas orwellianamente, sin importar la ideología que gobierne, siempre está “el pueblo”² en boca y dedos de los políticos. Los medios de comunicación, natural contrafuegos, están siendo de poquísima ayuda al asumir con descaro posiciones políticas. Las redes sociales no existen en el universo *Watchmen*³; pero el populismo, el huevo de la serpiente a las que ellas empujan en nuestro presente real, es transversal en estas ficciones.

La tapadera de Rorschach, en el cómic y en el filme, es Walter

² Como se ve en la escuela de Thoper Abar de la serie de televisión *Watchmen*, cuando la madre de Angela / Sister Night (Regina King) da una charla y ya no es Nixon y sí Robert Redford el presidente por el partido demócrata en EUA.

³ En los 80 aún no se habían inventado y en la serie de HBO siguen sin hacerlo.

Kovaks, un indignado que camina con un cartel que dice “el fin está cerca”. Un lector de *New Frontiersman*, publicación cuyo eslogan es “In your hearts, you know it’s right” (“wing” agregada en grafiti en una pancarta) es la fusta de sus emociones. Este personaje representa la esencia del conservadurismo, la ansiedad que le domina proviene de que los cambios sociales que ve no son los que sueña. Similar al conocido *test* psicológico homónimo, Rorschach proyecta sus emociones en su máscara, pero no las maneja. Le son manipuladas. Y no solo él. Sentimientos, y no razones, hacen que Nixon siga siendo presidente de Estados

Unidos. En la película, Hollis Mason (Stephen McHattie), el primer Nite Owl, le cuenta a su sucesor, Dan Dreiberg, haber votado por él cinco veces y Dreiberg le contesta “era él o los comunistas”. Lo malo conocido por sobre lo bueno por conocer como *leit motiv* electoral.

La política movida por impulsos y sentimientos más que por racionalidad. Pulsiones aceleradas por los medios. En la historieta y película se está en 1985 y la *New Frontiersman* aboga por la vuelta de los superhéroes encapuchados por cuanto la Ley Keene los prohíbe y en el show de televisión los únicos héroes enmascarados

pertencen a la policía. Los otros medios en el 85 son el *New York Gazette* y la *Nova Express*, la revista opuesta a lo que lee Kovaks, tribuna del bien pensar progresista cuyos intereses se ven guiados por unas cuerdas de las que tira la chequera de Adrian Veidt / Ozymandias (Matthew Goode). Como la portada que relaciona al Dr. Manhattan con el cáncer de algunos de sus excompañeros. Y hasta a ese superhombre se le logra mover la fibra.

¿Cómo es posible que personas olvidadas por el sistema sean los sostenes del populismo de derecha en Occidente? Porque pasa lo mismo que en los

Foto:
Watchmen



populismos de izquierda: ahora ellos son incluidos y sienten que tienen voz. El ejemplo más patético, las elecciones brasileras en las que Bolsonaro ganó. Su contrincante del Partido de los Trabajadores es un PhD en historia. Quizá muy bien preparado para gobernar, el de PT no tiene las herramientas de comunicación para dirigirse a los que dice representar. Esos olvidados, políticamente hablando, son los miembros de la Séptima Kaballería de los que habla la serie de Lindelof.

Son el miedo a lo diferente, a los cambios en la estructura social y a las otras maneras de solucionar la vida donde



Fuente: IMDb

Rorschach se siente cómodo para juzgar a los demás bajo sus parámetros morales. Para este vigilante todos son, viciosos, putas, locos, o acomodados. En resumen, indecentes. Rorschach se pregunta, después de visitar a Dan, “¿Por qué una muerte [la de El Comediante] importa?” y él se contesta: “Porque está el bien y está el mal. Y el mal debe ser castigado”. Las preguntas me asaltan. ¿Quién define qué está bien y qué está mal? Y vale recordar que Rorschach se refiere al intento de violación de El Comediante a Sally Jupiter / Silk Spectre (Carla Gugino) como un desliz moral. ¿Quién debe castigar al que hace el mal?, y más importante aún: ¿cómo?

¿Qué le quedó a la base de la pirámide social? Ya que la izquierda no peleaba más por su dinero, llegó la tercera vía de Tonny Blair y Bill Clinton, el único refugio que les quedaba a ellos en lo político eran los personajes afines a su moral. Los menos desfavorecidos hoy se encuentran identificados con lo que más tienen en los estándares morales del conservadurismo.

Y la derecha no desaprovechó. Manipulación, los partidos conservadores se hicieron con “el pueblo”. Un aparato propagandístico elevado, como el que recuerda en un *flashback* la serie de HBO un comandante alemán mientras redacta el panfleto que será lanzado desde el aire a los contingentes de estadounidenses negros en la Segunda Guerra Mundial: “Los mentirosos periódicos ingleses y americanos les dijeron que los alemanes deben ser borrados de la faz terrestre por el bien de la humanidad y la democracia. Pero yo les pregunto, chicos ¿qué es democracia?”.

La *New York Gazette* titulaba el avance soviético en Afganistán el 31 de octubre de 1985 y el vendedor de periódicos pedía ayuda divina cuando la potencia norteamericana está en estado de indefensión. Su hombre

hecho dios se había terminado de desconectar de la humanidad y construía su palacio de silicio en Marte. Todo por cuenta de Ozymandias, sus investigaciones sobre la personalidad de sus excompañeros y la exacerbación de sus sentimientos. Para el 1 de noviembre el matutino se preguntaba por la inminente guerra: *War?* Marianetas, todos, como bien se ve en los episodios de HBO, como Angela Abar y sus compañeros policías cuya labor parece ir en una buena dirección, pero todo controladamente desde arriba, el senador Keene, que quiere hacerlos terminar en otra.

Concluyendo. Nada nuevo es que empresas y gobiernos recogen información, mucha de ella que nosotros consentimos dar de buena gana en las redes sociales, de esta forma ellos nos conocen mucho mejor que nosotros mismos y son capaces de controlarnos. El miedo, la forma más simple. Y así lo hace Ozymandias cuando sus pulpos gigantes aparecen en Nueva York, Moscú, Londres. Es por el miedo a un ataque extraterrestre o extradimensional, como se le conoce en la serie, que se logra la paz en el mundo. Excelso logro, pero es un fruto manchado. Uno al que aún se le debe pagar tributo tres años después cuando, de vez en cuando, llueven del cielo pequeños animales marinos. Cada tema que concierne a nuestras libertades y derechos civiles que se decida hoy, será definitorio en el futuro y se dejarán notar. Tanto como las esquivas de aquel aciago 11 de septiembre que aún las sentimos en las costillas a través de cada manoseada que nos dan en los aeropuertos. ◻

Referencias

Carthaus, A. (2020). Yuval Noah Harari on COVID-19: “The biggest danger is not the virus itself”. *Deutsche Welle*. Recuperado de <https://www.dw.com/en/virus-itself-is-not-the-biggest-danger-says-yuval-noah-harari/a-53195552>

Esta es una aproximación a dos capítulos de la serie televisiva *La dimensión desconocida*, llamados "El efecto placebo" y "No todos los hombres", a propósito de su trama apocalíptica. Se aborda el miedo a los contagios virales, sea desde la fantasía extraterrestre o a partir de una mirada hacia la violencia de género.

CONTAGIOS del FUTURO en *The Twilight Zone*

★ ELTON HONORES*

* Profesor del Departamento de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Una de las series de televisión más influyentes en la cultura popular es, sin duda, *The Twilight Zone* (en adelante TTZ), creada por el escritor y guionista Rod Serling (1924-1975) y que se transmitió por la cadena norteamericana CBS entre 1959 y 1964 en cinco temporadas. Esta primera etapa compuesta por 156 episodios autoconclusivos —principalmente con guiones del propio Serling, Richard Matheson y Charles Beaumont— es considerada como la etapa clásica de esta serie que con el tiempo se ha transformado en un programa de culto.

Serling creó TTZ por la necesidad de materializar sus guiones con crítica social que estaban siendo rechazados por los productores debido a cuestiones políticas. Como sostuvo Serling: “Si las cosas no pueden ser dichas por un republicano o un demócrata, pueden ser dichas por un marciano” (Sterling, citado por Aguilar García, 2006). La ciencia ficción y lo fantástico encubren en TTZ una serie de temas sociales derivados de la Guerra Fría, como la amenaza nuclear y el miedo hacia una tercera guerra mundial; o propios del capitalismo norteamericano como el racismo y la violencia, además de la paranoia y la alienación, la discriminación y la xenofobia. Es así que la expresión “TTZ” es metonimia de otro espacio, un mundo alterno parecido al nuestro pero con un elemento anómalo e imposible, propio de las pesadillas, en el que el individuo entra en conflicto con esa realidad que lo disuelve, en otras palabras “un mundo paralelo relacionado con la actividad onírica, un mundo de viajes en el tiempo, de trasvase de límites, de visitas a otros planetas, de segundas oportunidades, de mundos agorafóbicos o claustrofóbicos” (Font, 2009).

El éxito de la serie se basa en esta combinación del discurso social encubierto o revestido de ficción fantástica, así como por los finales desconcertantes, junto con la advertencia del propio Serling. Como sostiene Lluís Vilanova (2016): “En *La dimensión desconocida* abundan las historias protagonizadas por tipos corrientes, narradas en un tiempo presente, en las que el elemento extraordinario aparece a menudo de forma abrupta, sin justificación, lo que convulsiona la existencia del protagonista violentamente” (p. 171).

Dado el éxito de la serie, ha habido intentos de actualizarla en décadas posteriores, pero sin alcanzar el prestigio de la emisión original. Así, tenemos una segunda etapa (1985-1987) —con tres temporadas— que contó con directores de la talla de Wes Craven, Joe Dante, William Friedkin, Atom Egoyan, Peter Medak; y en algunos de los guiones con George R. R. Martin. La tercera etapa (2002-2003) bajo la producción de Jim Rosenthal e Ira Steven Behr, este último, guionista de la serie noventera *Star Trek: Deep Space Nine* (1993-1999), tuvo solo una temporada y contó como narrador y anfitrión al actor Forest Whitaker, en reemplazo de Serling. Y la cuarta etapa (2019-2020) que tiene como uno de sus productores ejecutivos

Foto:
The Twilight Zone



a Jordan Peele, quien tuvo un auspicioso debut como director de cine con *¡Huye!* (*Get Out*, 2018), al que se sumó *Nosotros* (*Us*, 2019), ambos vinculados al terror y la ciencia ficción. Peele es también narrador y anfitrión de la serie.

El tema del apocalipsis o fin del mundo aparece con frecuencia a lo largo de las cuatro etapas de TTZ. Pero en las dos últimas se agrega la variante del contagio por un virus. Si bien la guerra bacteriológica puede rastrearse desde la Primera Guerra Mundial, el miedo al contagio —en la ciencia ficción— puede observarse con claridad en las películas de zombis de los años 70 y 80 o posteriormente en *12 Monos* (*Twelve Monkeys*, 1995) de Terry Gilliam, entre muchas otras más. En TTZ el miedo al contagio se recoge en la tercera y cuarta etapa.

1. “El efecto placebo”

“El efecto placebo” (“The placebo effect”, 2002) fue dirigido por Jerry Levine y está basado en una historia de Rebecca Swanson, con guion de Brent V. Friedman, quien también fue guionista del filme *Necronomicon* (1993) con Jeffrey Combs. La historia trata sobre un personaje hipocondríaco —encarnado por Combs—, un librero, quien padece un contagio “imaginario” provocado por un libro de ciencia ficción. Por ello, acude con la doctora Coburn (Sydney Poitier) para que lo cure.

El personaje hipocondríaco, y su constante miedo a padecer una enfermedad grave, se asemeja —en otras circunstancias— al paranoico, con sus delirios de persecución o desconfianza hacia los otros. Es decir, este personaje actualiza el ambiente original de TTZ. Por contraste, la doctora encarna la racionalidad científica, que descreo de la paranoia de su paciente y que ha optado desde el principio en tratarlo mediante un placebo, es decir, cualquier sustancia que resulta efectiva para el paciente, solo si este está convencido de su poder curador. Pero cuando llega esta nueva consulta tenemos que Harry Raditch (Jeffrey Combs) padece una enfermedad imaginaria que ha sido somatizada y que, como nos enteramos luego, ha sido provocada por la lectura de una novela *pulp* de ciencia ficción, titulada *Mission to Zebulon*. Como le dice a la doctora:

—Mi virus no es de este mundo.

—¿Su virus es del planeta Zebulon?

—No, es del libro, lea la contraportada. Está ahí.

—Esto es ridículo.

—Por favor, léala.

—“La misión a Zebulon da un giro desastroso cuando los miembros de la tripulación son atacados por un virus hostil cuyos primeros síntomas son hemorragias incontrolables y unos extraños bultos oscuros bajo la piel. Su única esperanza es encontrar un antídoto, algo que invierta el proceso, antes de que el virus destruya toda la sangre del cuerpo de sus víctimas”. Este es un virus de ficción, Harry.

—Le dije que no me creería.

Los primeros análisis de sangre no arrojan ninguna anomalía, así que no pueden determinar aún de si se trata de un virus o solo de una reacción alérgica. “Su optimismo es contagioso”, dice Harry, frase que ironiza tanto la actitud de la doctora hacia su paciente como el resultado inevitable de la enfermedad, y de lo “tóxico” que puede ser el entusiasmo permanente en tiempos de crisis. La doctora sigue creyendo que se trata de un problema que debe ser tratado desde la psiquiatría, pero la situación se agrava más: todo aquel que ha tenido contacto con Harry empieza a mostrar los mismos síntomas: ruptura del vaso en la esclerótica (capa exterior del globo del ojo), la no coagulación de la sangre, presencia de extrañas masas subcutáneas y aumento progresivo de la temperatura. A todas luces la enfermedad resulta real e incurable y no puede ser tratada como simple trastorno de la mente.

Cuando llega muerta la ayudante de Harry y la doctora muestra también los síntomas de la enfermedad imaginaria, todo el hospital es aislado y puesto en cuarentena. Se descubre que no se transmite por el aire y que es un virus de contacto, pero desconocen su origen. “La imaginación de Harry ha dado vida a este virus quizá, tal vez, lo que hay que hacer es usar su imaginación para crear la cura”, sostiene la doctora. Es así que tras leer en el diario la noticia del avistamiento de una lluvia de meteoritos, decide poner a prueba su solución. Le dice a Harry que uno de estos cayó sobre la tierra y que los residuos encontrados pueden ser un antiviral a su enfermedad.

Harry descreo lo dicho ya que sabe que un impacto de ese tipo podría provocar una glaciación en horas. Finalmente es convencido y se aplica la “cura” imaginaria. Tras unas horas los síntomas han desaparecido por completo en todos. Pero el miedo retorna en Harry:

—¿Y si recaigo? ¿Y si aparecen nuevos síntomas?

—Todo va a ir bien, Harry.

—¿Y el impacto del meteorito?

—Olvídese de eso, Harry, olvídelo.

—Ojalá pudiera.

Cuando la doctora se dispone a informar al mundo exterior sobre el resultado obtenido, no hay comunicación y lo que descubre al salir del hospital es que la Tierra enfrenta ahora efectos devastadores: está sumida en una glaciación producto de la caída del meteorito. “Harry lo ha hecho realidad”, dice.

Como vemos, la “vacuna” funciona en Harry, pero a veces la cura es peor que la enfermedad. El personaje retoma

poderes ya tratados en la novela *La rueda celeste* (1971) de Ursula K. Le Guin, en el que los sueños del personaje se hacen realidad. Aquí se trata de pesadillas, como en la serie original de TTZ.

Una interpretación posible de lo acontecido en “El efecto placebo” es considerar a Harry como un personaje-demiurgo capaz de hacer real sus miedos y fantasías, pero sin la confianza o conciencia plena. Es así que hizo real los síntomas del libro *Mission to Zebulon* y creyó firmemente en la caída del meteorito y en el antiviral que necesitaba. Pero esto solo provoca efectos apocalípticos en la tierra.

Ahora bien, si consideramos el espíritu de la serie original de Serling en el que el discurso social está revestido de ficción, tenemos en “El efecto placebo” un “virus” inventado que se difunde primero como ficción, y que luego las personas lo hacen real al creerlas, pero que en estricto no existe —así como el planeta Zebulon—. Pero más peligroso aún son las personas que leen, como Harry, por lo que sería mejor aislarlas del sistema, antes de que contagien a todo el planeta o lo exterminen: la imaginación es poder.

2. “No todos los hombres”

La cuarta etapa de *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, 2019) es la más polémica por una serie de razones (una de ellas, la falta de densidad psicológica de los personajes), la más clara es la inconsistencia en los desenlaces que impiden ubicar las historias en esa zona fronteriza tan frecuente en la TTZ original y en la interpretación antojadiza de Peele al final de los capítulos, al modo de moraleja y que desdice lo visto en la serie. Aun así, “No todos los hombres” (“Not all Men”, 2019) es quizá uno de los mejores episodios de esta última etapa. La idea para este capítulo pertenece a Simon Kinberg, Jordan Peele y Marco Ramírez, fue escrita por Heather Anne Campbell y dirigida por Christina Choe. Se cuenta la historia de Annie Miller (Taissa Farmiga), una empleada de una compañía que está desarrollando un nuevo bálsamo labial médico. La joven recibe la invitación para cenar de Dylan (Luke Kirby) —el nuevo director del proyecto— y ver, además, una lluvia de meteoritos. Esa noche, un meteorito cae en su patio, Dylan lo coge. Ese contacto será clave para lo que vendrá después.

De regreso en casa y en medio de la velada, empiezan a aflorar los deseos sexuales de Dylan, pero termina siendo rechazado por Annie, una chica tímida y callada. Cuando

ella se retira ve cómo Dylan empieza a volverse loco y romper cosas de su propia casa, quizás como frustración al encuentro sexual fallido. A partir de allí, la conducta de los hombres del pueblo se torna cada vez más agresiva y violenta. En ese marco, Annie será una víctima de ese orden trastornado, pero al final su condición pasiva cambia para tomar las riendas de su propio destino.

La historia sigue parcialmente a “The Lonesome Death of Jordy Verrill” (La solitaria muerte de Jordy Verrill) de Stephen King, incluido en *Creepshow: cuentos chocantes de terror* (*Creepshow*, 1982), dirigida por George Romero, en el que un campesino entra en contacto directo con un meteorito, pero los efectos en su cuerpo generan una metamorfosis al punto de llevarlo al suicidio. En el caso de “No todos los hombres” la metamorfosis producto de la caída del meteorito solo afecta a los hombres y los hace más agresivos, sexuales y violentos. Los hombres que no son sexualmente activos (acaso ancianos) parecen ser inmunes al virus, así como las mujeres y los homosexuales pasivos, como Cole (Percy Hynes White), sobrino de Annie.

El virus que trae el meteorito se transmite no solo por contacto directo, sino también por el agua, lo que hace más difícil su control. Se trata de una reacción hormonal, que como dijimos afecta solo a los hombres y homosexuales activos. El personaje central de Annie deja de ser sumisa y obediente al discurso social machista y terminará hacia el final por enfrentarse a su propio acosador, Dylan (quien está encadenado a la piedra extraterrestre, como forma de simbolizar el lastre de la violencia que no puede reprimir y también a formas anacrónicas del “romanticismo” obsesivo, en el que la mujer es un objeto de deseo pasivo sin poder de decisión ni voluntad, como “Hello” de Lionel Richie, una canción estrenada en 1983). En ese momento de clímax, Cole, a pesar de su homosexualidad pasiva entra en un estado de violencia, pero logra controlarse. Como dice hacia el final, se trata de una elección, es decir, a pesar de ser biológicamente un hombre, elige no ser violento. Es más “evolucionado” respecto del hombre común.

En esta nueva estructura social, la mujer racional recupera su primacía (solo usa la violencia para defenderse de la agresión masculina), los homosexuales pasivos están en segundo orden (reaccionan de modo instintivo a la violencia, pero en algunos casos pueden elegir rechazarla), mientras que los hombres ocupan el lugar más bajo y degradado (sucumben ante la violencia, sin racionalizarla, sino a partir de sus pulsiones tánáticas inmanentes y permanentes). Annie ya no será un mero objeto de deseo sin nada que decir, ni dejará que la “emparejen” con alguno, ni seguirá las reglas que determinan las convenciones sociales, sino que tomará el control y será capaz de luchar y vencer a su “acosador”. Queda claro que el capítulo sigue la agenda del discurso feminista. El final desconcertante y la advertencia final de la serie TTZ original de Serling se desvirtúa con las palabras de Peele, quien explica lo acontecido como una “plaga de conciencia”, es decir, el virus, más que un efecto real de la caída del meteorito, es un pretexto del hombre violento para serlo.

3. Conclusiones

En ambos casos, la ciencia ficción de TTZ muestra dos tipos de contagios virales provocados por un elemento



Fuente: bustle.com

externo que se presume como extra-terrestre (fuera de la Tierra), lo que hace más difícil su clasificación dentro del universo de virus conocidos. Así, hay desinformación sobre el virus y su forma de contagio. En “El efecto placebo”, el librero Harry contamina todo lo que toca, es una especie de Rey Midas inverso, que luego de haber integrado el virus y somatizarlo en su cuerpo lo devuelve al entorno a través del contacto. El virus ha sido anticipado a través de la ficción y es posible conectar su verdad con algún nivel conspirativo. Por el contrario, en “No todos los hombres” el virus “despierta” aquello que ya está incorporado a nivel genético en los hombres: la violencia. Es un virus selectivo en cuanto al género y la condición sexual activa o pasiva. La diseminación del virus en el entorno es rápida. Y revela que los hombres son de Marte y que se rigen por el dios romano de la guerra.

Asimismo, se trata de historias que concluyen con escenarios posapocalípticos. En el primero el mundo sucumbe ante una glaciación acaso irreversible que remite hacia el miedo actual al colapso ecológico y en el que solo los sobrevivientes al singular virus siguen con vida; mientras que en el segundo se abre la posibilidad de un nuevo orden

Foto:
The Twilight Zone

mundial en el que el hombre está condenado —hasta cierto punto— a su extinción producto de la violencia inmanente a su condición y que debe ser tratada y reprimida desde el punto de vista médico-químico, mientras se sugiere —en estado latente— una utopía feminista, con mujeres moral y psicológicamente superiores. ◻

Referencias

- Aguilar García J. (2006). Rod Serling, el primer habitante de “La dimensión desconocida”. *Crónica*. Recuperado de <https://www.cronica.com.mx/notas/2006/277962.html>
- Campbell, H. (escritora) y Choe Christine (directora). (2019). Not all men. En W. Anderson (productor), *The Twilight Zone*. Estados Unidos United Paramount Network.
- Font, D. (2009). En las redes del tiempo. *Formats. Revista de comunicación audiovisual*, (5), 1-7.
- Friedman, B. (escritor) y Levin, J. (director). (2002). The Placebo Effect (episodio de serie de televisión). En I. Behr (productor), *The Twilight Zone*. Estados Unidos United Paramount Network.
- Vilanova, L. (2016). En la dimensión desconocida. En S. Grau *Richard Matheson: el maestro de la paranoia*. Barcelona: Gigamseh (pp. 171-182).



Fuente: IMDb

Ricardo Bedoya: Las fases de las invasiones extraterrestres que describes en el libro encuentran similitudes con la irrupción de zombis —impulsados por virus y pandemias— en muchas ficciones actuales. ¿Los nuevos miedos producen nuevas amenazas? ¿Se puede homologar una con la otra?

Carlos A. Scolari: En el 2020, hablar de virus y pandemias en términos de ficción suena muy raro, sobre todo si tenemos en cuenta que la agenda mediática mundial cayó rendida a los pies de un coronavirus proveniente del Lejano Oriente... Podemos identificar similitudes y diferencias con las invasiones extraterrestres. Las grandes invasiones alienígenas de la década de 1930 estaban comandadas por orientales. El paradigma del invasor era el malvado emperador Ming de *Flash Gordon* (1980). Y esto no es casualidad: en ese momento histórico el gran enemigo de los Estados Unidos no era tanto la Alemania de Hitler sino Japón. El imperio oriental era la gran amenaza, el “peligro amarillo”, y la narrativa popular se limitó a trabajar ese miedo desde la ficción. Algo similar pasó con

Foto:
Pánico mortal

el coronavirus proveniente de China a comienzos del 2020: generó un miedo a “lo oriental” que llevó incluso a vaciar los restaurantes chinos en algunas ciudades occidentales. No es casual que Donald Trump, en su cruzada personal contra la nueva potencia hegemónica, se refiera al COVID-19 como el “virus chino”: de esta manera estaba activando memorias profundas de la sociedad estadounidense que incluyen desde el emperador Ming hasta el ataque a Pearl Harbor en 1941.

Obviamente, la gran diferencia entre las invasiones alienígenas y las virales es que las primeras están dirigidas por una inteligencia extraterrestre y las segundas emergen de la misma dinámica de los ecosistemas biológicos. Ahora bien, en algunos casos las invasiones alienígenas también siguen patrones casi biológicos

El regreso de los virus mutantes.

Invasiones, resistencias y pandemias.

DIÁLOGO ENTRE

Carlos A. Scolari y Ricardo Bedoya

Presentamos un adelanto de esta conversación que será publicada de forma íntegra en el libro de Carlos Alberto Scolari *No pasarán. Las invasiones alienígenas: de H. G. Wells a Steven Spielberg (y más allá)*, que será lanzado por el Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

(por ejemplo: cuando la invasión-migración está motivada por el agotamiento de los recursos de un planeta) o utilizan armas bacteriológicas durante la invasión. Un caso es la saga *The War Against the Chtorr*, una serie de novelas de ciencia ficción de David Gerrold. En ella los alienígenas comienzan a transformar el ecosistema terrestre para que “esté a punto” al momento de su llegada. Finalmente, no debemos olvidar la invasión de las “microscópicas esporas” interestaciales presentadas en *Pánico mortal (The Quatermass Xperiment, 1955)* o en *The Body Snatchers* (Finney, 1955) —posteriormente llevada a la pantalla grande como *Muertos vivientes (Invasion of the Body Snatchers, 1956)*— o los virus alienígenas descritos por Eric Frank Russell en el cuento *Impulse* (1938).

R. B: ¿Los imponentes extraterrestres de otros tiempos han dejado de ser (y parecer) lo que eran? Diera la impresión de que el pavor que causaba la fantasía de la invasión extraterrestre hubiera mutado. Acaso una película como *Muertos vivientes* resulta precursora de ese cambio. Las esporas llegadas del espacio exterior no lucían los

rasgos del monstruo. Nada que ver con las figuraciones clásicas de H. G. Wells-Byron Haskin o con las naves invasoras de la serie B de Fred F. Sears. Los insidiosos usurpadores se infiltran en los cuerpos de esos buenos ciudadanos estadounidenses para transformarlos desde adentro. Para convertirlos en extraños siendo siempre iguales. De alguna manera anticipan a los zombis —aunque sin sus apegos antropofágicos— de las películas de los últimos cuarenta años, desde George A. Romero en adelante. Y a los personajes de las películas de David Cronenberg, extrañados por sus propios e incontrolables organismos.

C. S: Ese es, sin dudas, un filón, el de los alienígenas que se alejan de la forma humana o reptiloide para adoptar las más variadas modalidades, desde la espora hasta el virus, el insecto o incluso

el invasor que es pura energía. En el capítulo 4 de *No pasarán...*, titulado “Breve tratado de anatomía marciana”, repaso estas diferentes formas que adopta el invasor. Sin embargo, el clásico alienígena con rasgos reptiloides o insectoides sigue plenamente vigente en obras relativamente recientes como *Día de la independencia* (*Independence Day*, 1996), en su secuela *Día de la independencia: contraataque* (*Independence Day: Resurgence*, 2016) o en *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 2005).

Coincido en que, cuando se trata de invasores virales, el universo de las invasiones alienígenas confluye con el mundo de los zombis. Quizá la diferencia se encuentra en que el zombi es un ser que, si bien se mueve en manadas, no deja de ser un individuo aislado sin vida social y que solo responde a su instinto; en cambio, los alienígenas que se han clonado dentro del cuerpo humano en esa maravilla de película que es *Muertos vivientes* forman parte de un organismo social superior muy sofisticado pero que ha eliminado cualquier atisbo de individualidad.

Y ya que hablamos de cuerpos y cruces entre géneros narrativos, no nos olvidemos de los vampiros espaciales. Como escribo en el libro, hay obras muy interesantes, como la novela de Colin Wilson, *The Space Vampires* (1976), que inspiró a su vez el largometraje *Fuerza siniestra* (*Lifeforce*, 1985). El cuerpo está siempre al centro de estos cruces, ya sea el cuerpo muerto del zombi que sigue haciendo de las suyas, el cuerpo clonado o copado por los invasores espaciales o el cuerpo eterno del vampiro. Todos estos cuerpos necesitan de otros cuerpos, ya sea para alimentarse, para reproducirse y ampliar la invasión, o para extraer su fluido vital. De todos ellos, sin dudas, la forma más inquietante es la del cuerpo clonado u ocupado por un alienígena: a diferencia del zombi o del vampiro, este cuerpo es físicamente idéntico al original y genera una agobiante sensación de incomodidad en sus familiares o amistades.

R. B: Me pregunto qué pasó en el ínterin. ¿Qué fue lo que limó los bordes amenazantes de los llegados de otros mundos hasta convertirlos en objetos de curiosidad de psicólogos y lingüistas, como en *La llegada* (*Arrival*, 2016)? ¿Será que la bonhomía de François Truffaut, en *Encuentros cercanos del tercer tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), extendió una carta de bienvenida, sin plazo de vencimiento, a los “niños salvajes” llegados de espacios desconocidos? ¿Tal vez esa cordialidad, sumada a la representación de un E. T. *El extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) entrañable, un chico más del suburbio, acaso con una apariencia extraña, pero nada amenazante, que solo es capaz de provocar un primer susto a Drew Barrymore, libró de asperezas a los seres de otros mundos? Recuerdo haber leído en la revista *Positif* un artículo que destacaba la apariencia excrementicia del extraterrestre que quiere regresar a su casa. E. T. como mojón. El ser llegado de arriba es tan humano en sus afectos (o tan trivial) que resulta homologado con aquello que expulsamos de las entrañas.

C. S: ¡Es muy freudiano ese artículo que mencionas! Me parece que el filón más tradicional —el del extraterrestre

como enemigo invasor— sigue gozando de una mala salud de hierro en la gran pantalla, basta pensar en *Día de la independencia: contraataque*. ¡Los invasores malos siempre están volviendo! Es como si no aprendieran de sus derrotas. Por otra parte, para seguir con el registro psicoanalítico, en esa película los humanos han perfeccionado sus sistemas de defensa planetaria después de la experiencia de 1996. Sin embargo, en pocos minutos, los alienígenas se cargan esa sofisticada red espacial que en teoría iba a proteger la Tierra. Como cantaba Silvio Rodríguez, “la mato y aparece una mayor...”.

R. B: Es una “humanización” que erradica las epifanías y deslumbramientos. *La llegada*, por ejemplo, imagina el costado ordinario de una situación extraordinaria. Las criaturas del espacio aparecen separadas de los humanos por una pantalla de vidrio y el encuentro con ellos se asemeja a una liturgia austera, despojada de cualquier solemnidad. Las fanfarrias usuales en el género al uso quedan a un lado; solo vemos gestos de contemplación y sentimos una extraña melancolía. Acaso por lo que se perdió: esos misterios que antes llegaban acompañados de pavor y violencia y que ahora pueden ser descifrados usando las herramientas conceptuales de la semiótica y echando mano al lirismo, a veces empalagoso, de las películas de Terrence Malick.

C.S: *La llegada* es una rara avis, una película que va a contramano de toda una tradición aunque la rebelión de un grupo de militares, que se hartan de tantos experimentos lingüísticos para encontrar un punto de contacto cultural con los alienígenas, nos lleva a un territorio bastante conocido. Ese resurgimiento del ADN destructivo lo encontramos en infinidad de producciones, desde *¡Marcianos al ataque!* (*Mars Attack*, 1996) hasta *El cazador de sueños* (*Dreamcatcher*, 2003). Obviamente, el antecesor de la reacción bélica enloquecida la refinó Stanley Kubrick en *Doctor Insólito* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1966), pero en casi todas estas historias, antes o después, aparece un general pasado de revoluciones con ganas de apretar el botón rojo y cortar por lo sano. Pero volviendo a *La llegada*, me gusta mucho ese tratamiento ordinario de un evento extraordinario. La vida es eso: un día te avisan que debes quedarte en casa porque hay cuarentena y sabes que nada volverá a ser como antes. ○



FELIZMENTE TÚ Y CONTIGO:
a propósito de
HAPPY TOGETHER
y la soledad de a dos

En una película como *Happy Together* (1997) de Wong Kar-wai (Shanghái 1958), se confirma la exterioridad del mundo interior: el universo gay debe buscarse tanto en lo físico como en las sensibilidades de sus protagonistas y, en último término, en los *no lugares* copados de ella.

★ CHRISTOPHER ROJAS

Fuente: IMDb

Introducción

El error frecuente en el que incurren las miradas contemporáneas reivindicatorias respecto a otras opciones sexuales es corporeizar las anatomías. A su vez, el ala más crítica y conservadora buscará lo propio, sexualizar los cuerpos y enclaustrar las sensibilidades dentro de parámetros clásicamente definidos.

Recordemos la famosa frase de Dante, personaje gay de la cinta *Martín (Hache)* (1997), luego de que quedara en evidencia que acababa de acostarse con una mujer: “Nene, yo no me acuesto con el cuerpo, sino con la cabeza”. Es decir, hay que hacerle el amor a la mentalidad, al pensamiento, mas no al cuerpo.

En ese sentido, la recuperación de la sensibilidad queda descorporeizada con la estrategia de descentrar las acciones y maximizar las sensaciones, a través de los lugares y las actuaciones de los personajes que discurren en las narrativas diarias.

El cuerpo de la ciudad y la ciudad corporal

Lo corpóreo de la ciudad y los cuerpos de los protagonistas levitan, deambulan; por un lado, un Buenos Aires fantasmático, ausente de toda categorización turística, debido a la destrucción de los propios símbolos clásicamente ciudadanos del lugar y, por otro lado, poniendo en suspenso los contactos, las personalidades y los elementos corporales, tal cual nos lo recuerda el historiador francés Serge Gruzinski (2000).

Ya el sociólogo norteamericano Richard Sennett (2016) había encontrado la relación inextricable entre el cuerpo y la ciudad, el vínculo entre uno y el otro. Las metáforas ciudadanas se corresponden y responden al funcionamiento de aquel. Por eso cobran sentido vocablos como arteria, circulación, vía, entre otros.

El cuerpo individual que se desplaza en la ciudad lo hace sobre ese otro gran cuerpo a escala mayor que sería el externo, sobre el cual los pequeños cuerpos transitan; recogiendo, trocando y mutando lo que encuentran a su paso y, de pasada, alterándolo. La ciudad como el cuerpo se altera y (des)arma, se (des)hace y (re)construye al antojo de los transeúntes. Esto último podría ser visto como una estrategia inevitable que el paseante se ve compelido a realizar. Transitar es habitar y vivir es desplazarse de un lugar a otro. La vida consiste en un movimiento imperecedero.

Diremos, con Isaac Joseph (2002), que el *flâneur* en la ciudad, a saber, aquel que se entrega al paseo disperso y cotidiano a modo de procurar cierto goce ocular, se pierde por los pasajes y vericuetos que ella esconde o no muestra. En palabras de Italo Calvino (2014), la otra ciudad, la invisible, se levanta cuando menos lo esperas, por azar, al anochecer, antes del alba, cuando muere la tarde. Se trata de ver y encontrar lo que normalmente se oculta ante nuestra mirada.

No olvidemos lo que nos recuerda, nuevamente Sennett (2019), en su último libro. A saber, la diferencia entre el caminante común y silvestre y la búsqueda intensa de uno mismo que emprende el *flâneur*. El primero se adentra en un viaje previsible, mientras que el segundo es amigo de la noche, encuentra placer en perderse por caminos insospechados.

Narrativas urbanas

Dicho lo anterior, el transeúnte urbano se desplaza por la ciudad, elaborando programas narrativos que, hay que decirlo, las más de las veces corresponden a meros efectos de improvisación. Se trata, en buena cuenta, de poner en suspenso la ciudad física y los bloques de concreto que ciertas positivities han querido e intentan imponer. Son los



tentáculos de las cartografías, los sueños de los geógrafos y las telarañas de unas topografías de turno siempre prestas a aplacar las alteraciones, los quiebres a la norma, las sacadas de vuelta al sistema de poder que ansía mantener en concierto una ciudad imaginada por él mismo.

Lo cierto es que el que deambula en la urbe hace alarde de un despliegue inesperado, descoyuntando así las juntas del sistema oficial. De ahí que el semiólogo italiano Rocco Mangieri (2006) nos hable



Fuente: IMDb

con justa razón de los guiones que el sujeto debe leer, interpretar y poner en práctica en la ciudad. Precisamente, porque ella es más un texto que caminos definidos a ultranza.

Así, debe ser leída; el filósofo alemán Friedrich Nietzsche (2016) diría interpretada. No habría nada fijo ni constante, sino meras especulaciones, reproducciones de algo. Es menester luego, llevar a cabo el ejercicio correspondiente de adentrarse entre los intersticios, de encarnarse en los espacios que las definiciones

Foto:
Happy Together

ígneas dejan al descubierto al querer mantenerse como tales.

Recordemos la sentencia borgeana en su célebre cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1984), a saber, los espejos y la cópula tienen algo de abominable, pues reproducen a la humanidad. Luego, espejo viene de especular, por eso el primero multiplica lo visto y lo sido.

Hay que decirlo, la vida urbana no sería sino un baile de disfraces, en el cual ningún disfraz es pleno. Circunstancia que el antropólogo español

Manuel Delgado (1999) describe como el despliegue de las máscaras confeccionadas por los usuarios y puestas en práctica en función de las necesidades del caso.

El espacio de los usos

La metrópoli mostrada en el filme hongkonés está construida sobre la base de los usos. Es un acercamiento al (des) carnamiento de sus habitantes y, consecuentemente, a la activación del modo *stand by* de los elementos físico-espaciales. Esta entrada hacia una mínima configuración de los espacios

LO CORPÓREO YA NO ESTÁ DONDE CREÍAN
Y AÚN CREEN ALGUNOS: EL PROPIO CUERPO.
AQUEL SE HALLA MÁS ALLÁ, EN OTRA ESFERA,
EN UNA NUEVA CONFIGURACIÓN.
PODRÍAMOS EVALUAR AL SUPER-HOMBRE
NIETZSCHEANO SEGÚN REFIERE PAULA SIBILIA,
A SABER, EL CUERPO MÁQUINA.

físicos pone de relieve los actos performativos, procurando colocarlos en primer plano.

El filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (2014) ya había causado revuelo al afirmar que si bien toda acción tiene lugar en un espacio, como es el caso evidente de, por ejemplo, la Segunda Guerra Mundial, eso no quiere decir que las acciones dependan o estén ancladas al espacio. Todo lo contrario, este estaría definido por aquellas. Lo que hacemos o dejamos de hacer (re) configuran las percepciones y experiencias del lugar. Y, en último término, los lugares son

representaciones simbólicas de los desempeños.

Los ecos resuenan en una ciudad fantasmática por tiempo indefinido, las categorías oscilan en vaivén y solo las actividades de los usuarios son las que la proveen de cierta constancia peculiar. En ese sentido, no es la piel de los personajes lo que vemos en el écran, sino el intercambio capilar de sus intersecciones. Lo innecesario de mantenerse bajo una piel que asfixia, atosiga al que la viste. Mostrar lo que de externo tendría lo interno y viceversa resulta más pertinente. Entonces son los

Foto:
Happy Together

granos angulados de la transpiración, los movimientos, los intercambios, los besos y las caricias que resultan de dinamitar los cuerpos.

Lo corpóreo, hay que decirlo, ya no está donde creían y aún creen algunos: el propio cuerpo. Aquel se halla más allá, en otra esfera, en una nueva configuración. Tal vez podríamos evaluar al superhombre nietzscheano según refiere la antropóloga argentina Paula Sibilía (2010), a saber, el cuerpo máquina, el cfborg contemporáneo, aunque eso sería consolidar una estructura más o menos fija.

Por su parte, Juan Martínez Lucena (2000) nos habla del fenómeno zombi que campearía las ciudades y definiría al exsujeto estándar. Recordemos que este deambula por las calles buscando qué consumir, ha perdido la razón, aunque un escopetazo en el cerebro le daría muerte. Es una masa informe, podrida y aletargada. Ni es cuerpo ni tiene vida. Reflejaría los restos de una ciudad donde el consumismo impera y ha desplazado la capacidad de ser autónomos.





Fuente: IMDb

Lugares y sujetos ausentes

Perderser en la ciudad implica derribar los límites físicos, ser traspasado por ellos. Cruzar de un lado al otro. De tal manera que al hacerlo (des) centremos aquellos elementos fijos e inamovibles. El forastero encarna a aquel que está de paso por la ciudad y al que la habita, de ahí que todos de algún modo representemos tal papel.

Son recién llegados los amantes asiáticos que se aman en un Buenos Aires no soñado, sino fabulado. Yendo a la deriva de un lugar a otro, desterritorializando la ciudad y sus cuerpos. Estos flotan, deambulan en un lugar, también ausente. Luego, son sus sensaciones lo que le da cierta consistencia pasajera al efecto de lo corpóreo. La sensibilidad de ellos se ve reflejada,

Foto:
Happy Together

fantasmáticamente, en espacios vacíos, volátiles y contingentes.

Hablamos de las presencias diversas que habitan y pueblan una ciudad sin tener consistencia. Existir no es una condición para ser en el mundo contemporáneo. Si algo podemos rescatar de las nuevas tecnologías y el consumo es precisamente que ambos les dan cierto matiz existencialista a los cuerpos; así confirmamos que en el devenir diario todos seríamos fantasmas hasta que consumimos o subimos una foto, pero luego de haberlo hecho, regresamos a nuestro estado inicial, a saber, presencias ausentes y ambulantes del sistema social.

Siguiendo ese orden de pensamiento, la pareja es porque

se ama, más aún, no puede no amarse, aunque al hacerlo, parte de ellos parta para no volver. Pues amar es dejar fluir, permitir lo inexorable y anticiparse a lo por venir. Al hacerlo propiciamos el surgimiento de una serie de elementos, entre ellos, el final. En palabras del poeta español Luis Cernuda (1995), tal cual ocurrió con los erizos, un día sintieron frío e inventaron el amor. Amar es entregarse y despojarse de lo que llevamos encima para que un otro ingrese y haga una fiesta con los jirones de nuestra piel.

Territorializaciones

Los habitantes, fatigados de estar sujetos a definiciones inamovibles, optan por apropiarse de los terrenos, previo vaciamiento de órganos que conforman la ciudad habitada.



Se trata pues de darle movilidad a los hitos pétreos que una fuerza académica insiste tanto en tornar sólidos. Luego, apoderarse de los terrenos, darle nuevos usos, (re)semanatizarlos. Para ello el filósofo francés Gilles Deleuze (2002) ofrece la noción de territorialización.

De ese modo, una habitación deja de ser tal, un *pub* se transforma en hotel, la calle deviene en lugar de trabajo y un auto es una morada en movimiento o el lugar donde las parejas se aman. Las posibilidades son trocadas y los usos también; no habría definiciones que apunten a lo diáfano, más bien

se trata de echar luz sobre aquellas áreas que en tanto escurridizas son pasadas por alto: el cambio, el movimiento, el instante, el (des)apego, el (des)amor. Miradas que, huelga decirlo, confrontan una óptica unilateral y objetiva. Y llevado al límite, ni siquiera se trata de plasmar la subjetividad del director, tampoco de los personajes, sino de (des)objetivar la subjetividad y dejar que las diversas subjetividades se manifiesten.

O, desde la óptica de Bauman (2003), acercarse, contemplar y describir cómo es que la ciudad se torna líquida y pierde consistencia. Podríamos

Foto:
*Happy
Together*

entender luego el deseo y temor de aquellos que pretenden fundar un aparato teórico sobre la base de conceptos estables, esperando que la realidad se adapte a ellos, obviando por completo que son las prácticas y dinámicas propias de lo social, la fuerza motriz que coagula en estabilidad aparente.

Cuerpos disfraz

El cuerpo termina siendo en buena cuenta un disfraz intercambiable; lo corpóreo es nada más que una posibilidad entre otras. De modo que las sensibilidades y el libre flujo de ellas confirman la no adherencia a algo físico, el minar y



Fuente: IMDb

hacer estallar las limitaciones epidérmicas para optar por algo más profundo.

Son un sinnúmero de capas las que cubren a los personajes en el mundo contemporáneo. Habría que hablar entonces de cuerpos vestido o cuerpos accesorio, posibilidades todas que solo confirman las prótesis tecnológicas que tanto fascinan y han venido a reemplazar a los usuarios de ellas. Pero también de las sensibilidades del caso, tal cual nos lo recuerda Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo* (2017): en el mundo contemporáneo lo íntimo debe ser mostrado y lo externo debe ser

ocultado. De tal manera que las sensibilidades han dejado de aflorar para devenir la piel misma, tal cual señalamos al inicio vía la mirada del vate. La piel termina siendo el lugar donde la sensibilidad deviene carne y se muestra mejor. El cuerpo tradicionalmente visto en tanto masa externa corresponde a una mirada moderna, renacentista y cartesiana que se ha desgastado y puesto en evidencia en el mundo contemporáneo.

En ese sentido, la película confirma la exterioridad del mundo interior: el universo gay debe buscarse no tanto en lo físico sino en las sensibilidades de sus protagonistas y, en último término, en los no lugares copados de ella. Recurramos al autor Marc Augé (1998) y recuperemos los espacios del anonimato, es decir, las estaciones de bus, supermercados, cajeros automáticos y todo aquel espacio donde predomine la ausencia de los que transitan y la liviandad de los intercambios.

Se trata de atravesar Buenos Aires sin ser bonaerense, de consumir sus productos culturales despojándolos de cualquier atisbo de identidad típica del lugar. De transitar los mestizajes correspondientes.

Colofón: ni juntos ni felices

Dos cuestiones finales, hay una asociación inevitable entre la canción *Happy Together* (1967) de la banda The Turtles y el título del filme, cuestión por demás confirmada por la letra, de ahí que no valga la pena explayarnos al respecto. Pero también encontramos la otra lectura, más irónica y por ello más dolorosa. Si bien las relaciones se aproximan, sobre todo a partir de la cuestión física, no debieran limitarse a ella. En efecto, confirmamos en la separación que extrañamos al cuerpo ausente y es ese sentimiento de otredad el vínculo necesario, por más doloroso que resulte, entre los personajes.

La experiencia nos enseña que el amor nos conduce, todo indica que no hay otra salida al respecto, a un entregarse a merced del otro. Agregaríamos nosotros, ya no a una (com) penetración, sino a un introducirse uno mismo en la vorágine del sentimiento. Suerte de contradicción evidente que levanta Rubén Blades con su famosa frase “Te odio y te quiero”. Dualidad que, vale la pena recordarlo, entraña el carácter contradictorio de toda relación y frente a esa figura, la salida no es otra que la soledad irremediable. A su vez, la otra perspectiva es aquella que levanta el vals *Ódiame* de Julio Jaramillo: “Odio quiero más que indiferencia / porque el rencor hiere menos que el olvido (...) / pero ten presente que / de acuerdo a la experiencia / tan solo se odia lo querido”.

La resignación luego ante lo inevitable, las parejas se separan con frecuencia, algunas se encuentran nada más que para distanciarse, otras siguen tomando en cuenta cuotas de odio y amor respectivos y aquellas que asumen el desarraigo sentimental como una condición natural e inevitable de su existencia.

El sonido de los cuerpos es la nostalgia del amor, estar irremediablemente juntos, no poder no estar sin el otro, tener que aceptarlo y agregarlo a nuestra vida, como una cicatriz que nunca termina por cerrarse. Decisión limítrofe ante la cual seríamos meras piezas para armar a la deriva de las circunstancias. Nuevamente Cernuda (1995): qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman. Embarcarse en las aventuras del amor es ya finiquitar algo, lo iniciado, lo recién comenzado. La soledad, luego, es la única vía, el camino no necesariamente para reducirla, sino para ampliarla más y adentrarse en ella. Podemos estar solos sin estarlo, sin quererlo y sin saberlo.



Fuente: IMDb

Ni juntos ni felices, tal vez felices de haber estado juntos y tristes por ya no estarlo. Pero también cierta disposición al vacío y a la tristeza que la separación procura. Mirada sardónica y realista la que provee Wong Kar-wai. ¿Es la felicidad un estado anhelado o la tristeza irremediable e impenitente la que no tan en el fondo buscamos? Por eso *Happy Together* (1997) es, sobre todo, una película sobre la tristeza de tener que estar juntos, de no poder separarse aún, pero también un poco de no saber cómo vivir o qué hacer con nuestras vidas. Sea porque la vida es más llevadera de ese modo, sea porque no existe ni la felicidad ni la melancolía. ◻

Referencias

- Aristarain, A. (1997). *Martín (Hache)*. Madrid.
- Augé, M. (1998). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Borges, J. L. (1984). *Ficciones*. Bogotá: Oveja Negra.
- Calvino, I. (2014). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Canclini, G. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Cernuda, L. (1995). *La realidad y el deseo*. México D. F.: FCE.
- Deleuze, G. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, M. (1999). *Animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- Joseph, I. (2002). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- Kar-wai, W. (1997). *Happy Together*. Shanghai.

Foto:
Happy Together

- Kranzfelder, I. (2006). *Hopper*. Madrid: Taschen.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Mangieri, R. (2006). *Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez, J. M. (2000). *Ensayo Z. Una antropología de la carne perecedera*. Córdoba: Berenice.
- Nietzsche, F. (2016). *Fragmentos póstumos (1885-1889). Volumen IV*. Madrid: Tecnos.
- Sennett, R. (2016). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Sibilia, P. (2010). *El hombre postorgánico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2017). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Una aproximación
(personal) al

CINE MUNDIAL de la ÚLTIMA DÉCADA

★ GIANMARCO FARFÁN CERDÁN

Fuente: IMDb

Un viaje cinematográfico, a través de todos los continentes, convertido en una selección de películas estrenadas en los últimos diez años que pueden ser de interés para cualquier cinéfilo.

Para realizar esta aproximación (sin ninguna duda, se pueden elaborar otras más), he visto cuarenta y tres películas de veinticinco países de los cinco continentes: América, Europa, Asia, África y Oceanía. La mayoría de las cintas seleccionadas ha sido premiada en festivales de cine. En un segundo caso, han participado directores reconocidos o grandes actores. Y bajo una tercera condición, los filmes han sido dirigidos por cineastas prometedores o poseen guiones bien trabajados.

De estos cuarenta y tres largometrajes, son diez los que están dirigidos por mujeres: Rossana Díaz Costa (Perú), Lucrecia Martel (Argentina), Agnieszka Holland (Polonia), Jimena Montemayor Loyo (México), Lucía Fernández (Uruguay), Kathryn Bigelow (Estados Unidos), Haifaa Al-Mansour (Arabia Saudita), Claire Denis (Francia), Alice Rohrwacher (Italia) y Mati Diop (Francia-Senegal).

Realizaré un análisis por cada continente, película por película, para descubrir qué temas son los que más les preocupan.

América

Los veintiséis filmes revisados provienen de nueve países de este continente: Perú (7), Estados Unidos (7), México (3), Argentina (3), Uruguay (2), Colombia (1), Ecuador (1), Bolivia (1) y Chile (1).

Para el caso peruano, se aprecia el tema de la migración hacia otros países en *Norte* (2019), de Fabrizio Aguilar. Y se nota el efecto destructor del terrorismo en dos generaciones de compatriotas en *Viaje a Tombuctú* (2013), de Rossana Díaz Costa. Asimismo, el trabajo para encontrar al cabecilla del grupo terrorista Sendero Luminoso se muestra en *La hora final* (2017), de Eduardo Mendoza. Mientras que *Perro guardián* (2014), de Bacha Caravedo y Chinón Higashionna, expone la violencia engendrada en la mente de un militar que combatió a los terroristas y, años después, se convierte en un sicario. Por otra parte, *Caiga quien caiga* (2018), de Eduardo Guillot, describe la decadencia moral y política que instaló el fujimontesinismo en el país durante más de una década. Y en *Rosa Chumbe* (2015), de Jonatan Relayze, se ven los problemas que el alcoholismo y la ludopatía ocasionan en una policía que, además, tiene una pésima relación con su hija. Excelente actuación de Lilibian Trujillo como la protagonista. Aparte, en *Wiñaypacha* (2017), de Oscar Catacora, hay una revaloración de la lengua aimara, a través de la historia de una pareja de ancianos que vive en un pueblo muy alejado de la sierra peruana y que espera el regreso de su hijo.

En Argentina hay numerosas películas de gran nivel, pero he elegido tres: *El clan* (2015), de Pablo Trapero; *Un cuento chino* (2011), de Sebas-

tián Borensztein y *Zama* (2017), de Lucrecia Martel. La primera cinta trata sobre el escalofriante caso de la familia Puccio ocurrido en los años 80, en la época que se pasa de la dictadura militar a la democracia (gran actuación de Guillermo Francella como el siniestro patriarca). El final es brutal e inesperado. Y la segunda película aborda el tema de un inmigrante chino (Jun), que es ayudado por un ferretero argentino (Roberto, interpretado por Ricardo Darín) a encontrar a su tío en Buenos Aires, luego de mil peripecias. Resultado: no resulta imposible la solidaridad entre hombres de culturas diferentes. Original y divertido guion.

Existe en *Zama* (2017), de Lucrecia Martel, una exploración seria de las ambiciones políticas y personales de un grupo de hombres en la época virreinal. De corte histórico, tiene una puesta en escena asombrosa y varios momentos extraordinarios. Uno de ellos: cuando los nativos cazan



Fuente: IMDb

a los conquistadores en el campo. Asimismo, Daniel Giménez Cacho interpreta con brillantez al corregidor Diego de Zama, desde que ostenta cierto poder en su círculo hasta que lo pierde todo (incluso, ciertas partes de su cuerpo). El filme es la decadencia física y psicológica progresiva de Zama. Como siempre, Martel hace gala de su capacidad fabulosa para narrar historias, crear atmósferas, dirigir actores y sacar lo mejor de ellos. Ella es, muy probablemente, la mejor directora latinoamericana contemporánea.

De Bolivia, la cinta *Muralla* (2018), de Gory Pariño, muestra el condenable tráfico de menores que ocurre en dicha nación. Fernando Arce interpreta a un hombre desesperado por conseguir dinero para operar de emergencia a su hijo comete un crimen: secuestra a una niña y la vende. No existe redención para esto (aunque intenta rescatar a la menor) y el ajusticiamiento público significará su muerte inmediata.

En Colombia, *La Sirga* (2012), de William Vega, revela lo que sucede con una joven mujer que ha sido desplazada de su pueblo de origen a causa del conflicto armado interno de su país.

De Chile, *Violeta se fue a los cielos* (2011), de Andrés Wood, desarrolla una intensa biografía de la multifacética y mítica cantautora Violeta Parra. Memorable actuación de Francisca Gavilán como la compositora de *Volver a los 17 y Gracias a la vida*.

Mientras que en Uruguay *23 segundos* (2014), de Dimitry Rudakov, puede considerarse una película inclusiva, ya que asistimos a la vida cotidiana de un hombre con cierta debilidad mental, pero que busca el amor a su manera. Y al final lo encuentra. Magnífica actuación de Hugo Piccinini como el protagonista, Emiliano. De este mismo país, *Welkom* (2015), de Lucía Fernández y Rodrigo Spagnuolo, es acerca de una comuni-

Foto:
El irlandés



Fuente: IMDb

cadora holandesa que va a trabajar a Uruguay y encuentra un final letal. Además, se muestran las consecuencias de la ludopatía, cuando el tío del protagonista, Aníbal, entrega el auto de su sobrino a unos delincuentes como parte de pago de una deuda que les tenía.

De México, *Museo* (2018), de Alonso Ruizpalacios, trata sobre el robo de valiosas piezas arqueológicas del Museo Nacional de Antropología, en diciembre de 1985. Resulta un poco desconcertante ver a Juan Núñez (Gael García Bernal) aprovechándose de la muy frágil personalidad (quizá hasta con una debilidad mental leve) del inocente Wilson (Leonardo Ortizgris) para presionarlo a cometer el histórico robo.

Hay que agregar a este recuento *Restos de viento* (2017), de Jimena Montemayor Loyo. Aquí Carmen (Dolores Fonzi), una mujer con dos hijos (Ana y Daniel), tiene muchos problemas para superar la reciente muerte de su esposo a causa de un infarto. Descuida su casa, la crianza de sus hijos, sus amistades, bebe mucho licor y se auto-medica demasiado. Hasta que un día tiene que superar el hoyo en el que está inmersa. Dramática y profunda actuación de Dolores Fonzi. Una dirección de fotografía (de María Secco) muy hermosa en los pocos momentos de armonía

Foto:
Roma

familiar que suceden en la cinta. Montemayor da cuenta de un gran tacto para tratar las aristas del duelo sin caer en sentimentalismos. Y el espíritu del padre fallecido, que se disfraza y visita la casa para jugar con sus hijos se vuelve entrañable en diversos momentos.

Y otro filme muy importante es *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, que está ambientado en el México de 1970. Se evidencia una dirección magnífica, que logra una fluidez narrativa sorprendente en numerosas escenas, a pesar de tener muchísimos actores participando en ellas. También se observa una revaloración del mixteco (las dos trabajadoras del hogar dialogan en esta lengua durante sus labores), además de enseñar la cotidianidad de Ciudad de México en blanco y negro (con lo cual se transmite una sensación de atemporalidad de la realidad social mostrada). Es una película sobre muchos temas: la ruptura familiar, la infidelidad, el buen trato a las trabajadoras del hogar, las protestas estudiantiles, la capacidad de resiliencia de los seres humanos ante situaciones trágicas, entre otros. Yalitza Aparicio realiza una conmovedora actuación como Cleo. En resumen, es una poderosa historia, narrada con maestría, de la que se puede analizar mucho más. Una de las cintas imprescindibles de la década.



Fuente: IMDb

En Ecuador, *Pescador* (2011), de Sebastián Cordero, se basa en los avatares de Blanquito, un joven pescador que ve la oportunidad de ganar dinero y ser independiente realizando negocios con drogas.

De Estados Unidos (el mayor productor de películas de América y el tercero a nivel mundial, luego de la India y Nigeria), *El irlandés* (*The Irishman*, 2019), de Martin Scorsese, destaca sobre todas las demás. Es la mejor cinta del año pasado y una de las mejores de la década. Robert de Niro, Joe Pesci, Al Pacino y Harvey Keitel demuestran aquí los fenomenales actores que son, en una historia donde la mafia y la política van completamente de la mano, hasta mimetizarse. Son tres horas y media de duración, pero llevadas con un pulso y un ritmo perfectos, además de un guion fantástico. El final que muestra al sicario Frank Sheeran (Robert de Niro) anciano y solitario nos recuerda que la maldad no paga bien, aunque la hayas cometido por tu familia. Scorsese nos tiene acostumbrados a grandes películas: *Toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980), *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990), *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1993), *Casino* (1995), entre otras, y aunque va a cumplir 78 años en noviembre, todavía se esperan nuevas entregas cinematográficas de este legendario director.

Otra cinta estadounidense notable es *La mula* (*Mule*, 2018), de Clint Eastwood, otra leyenda del cine. Protagonizada por él mismo, trata sobre Earl Stone, un hombre que trabajó demasiado en su vida e hizo a un lado a su familia por ello. Ya en su vejez, al conseguir un trabajo como transportador de droga, o "mula", intenta resarcir, con el dinero ganado, los profundos vacíos emocionales que dejó en su entorno familiar (el cual, en algún momento, llega a detestarlo).

Whiplash (2014), de Damien Chazelle, es otro filme de fuerte recordación. Aquí, el profesor de jazz, Terence Fletcher (J. K. Simmons) llega a presionar y maltratar hasta el límite de su resistencia psicológica al joven baterista Andrew Neiman (Miles Teller). Los amantes del jazz aprecian este filme, aunque terminen odiando al ofensivo, violento y pedante profesor. Excelente y visceral actuación de J. K. Simmons, por la cual recibió 39 premios en festivales y por parte de asociaciones de críticos de cine.

En *Figuras ocultas* (*Hidden Figures*, 2016), de Theodore Melfi, cautiva la historia de tres mujeres afroamericanas (Katherine, Dorothy y Mary) que llegan a trabajar en la NASA gracias a sus capacidades intelectuales, pero igual sufren la marcada discriminación racial que imperaba en la década de 1960 en la sociedad estadounidense.

De *Jojo Rabbit* (2019), de Taika Waititi, destaca su original y arriesgado guion, que llega, por

CÓMO UN CINEASTA EXITOSO,
PERO DEPRIMIDO Y CON PROBLEMAS
DE SALUD Y DROGAS, VUELVE A ENCONTRAR
MOTIVACIONES PARA SU VIDA,
PODRÍA SER EL RESUMEN DE *DOLOR Y GLORIA*
DE PEDRO ALMODÓVAR. LOS CONTINUOS
FLASHBACKS NOS LLEVAN A COMPRENDER
MEJOR LA NOSTALGIA QUE
SALVADOR SIENTE POR SU NIÑEZ.

momentos, al límite de lo verosímil, pero se entiende que es una metáfora de la maldad (encarnada en el personaje de Hitler) que acechó a miles de niños y adolescentes alemanes mientras eran formados para convertirse en crueles soldados nazis.

Una visión realmente inclusiva de la educación escolar es *Extraordinario* (*Wonder*, 2017), de Stephen Chbosky. En los tiempos actuales, donde el *bullying* es algo tan frecuente y peligroso en las escuelas de los cinco continentes, este filme demuestra que el respeto entre los estudiantes escolares es posible y necesario. Porque un niño con problemas físicos como August (el protagonista) no debe ser discriminado.

Por otra parte, *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, 2012), de Kathryn Bigelow, denota la importancia que tuvo para los Estados Unidos lograr la captura de Osama Bin Laden. A través de un ritmo narrativo enérgico, Bigelow introduce al espectador en el trabajo de inteligencia militar realizado para capturar al terrorista más buscado del mundo. El objetivo se consigue, en unos tensos y dramáticos minutos finales.

Europa

Las ocho cintas vistas pertenecen a Inglaterra (1), España (1), Alemania (1), Francia (1), Italia (1), Hungría (1), Polonia (1) y Rusia (1).

Muy cuestionador resulta el largometraje británico *Yo, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016), de Ken Loach, donde un hombre trabaja durante cuarenta años como carpintero, sufre un infarto, ya no puede laborar y sufre muchas trabas burocráticas del Gobierno para recibir un subsidio que le permita sobrevivir. En esa lucha diaria por su dignidad, se da tiempo para ayudar a una joven madre con sus dos pequeños hijos. Impactante historia, con momentos de hermosa solidaridad y pérdidas irreparables.



Fuente: IMDb

Foto:
El irlandés

Las vidas de un grupo de estudiantes cambian radicalmente en la cinta alemana *La revolución silenciosa* (*Das schweigende Klassenzimmer*, 2018), de Lars Kraume. Ambientada en 1956, once años después de la Segunda Guerra Mundial, refleja cómo los métodos de represión y coerción nazis se mantuvieron presentes, afectando hasta al sistema educativo y negando la libertad de opinión de los jóvenes.

Bastante interesante y reflexiva es la propuesta que trae *Lazzaro feliz* (*Lazzaro felice*, 2018), de Alice Rohrwacher. Este filme italiano expone la explotación laboral que sufren los pobladores de la aldea La Inviolata por parte de una marquesa. Lazzaro, el joven más trabajador de su pueblo, fallece accidentalmente por ir a buscar a Tancredi, el hijo de la marquesa, quien era su amigo. Décadas después, Lazzaro (su espíritu, en verdad) busca a Tancredi y a los pobladores de su aldea natal, quienes ahora viven en la ciudad. Despertará en ellos el deseo por volver al campo e intentará ayudar a Tancredi, que ahora vive en la ruina económica junto a su mujer. La violencia cotidiana de la ciudad (que podría ser de cualquier parte del mundo) no puede soportar a un ser tan solidario y honesto como Lazzaro. Entre bancos, edificios y avenidas todos se tornan salvajes. Por eso destruyen al protagonista. El final de la historia, con el lobo (que representa el espíritu del campo) saliendo de la ciudad, tiene un gran simbolismo, manifiesta una crítica muy válida al mundo contemporáneo.

Desde Hungría, *Drága Elza* (2014), de Zoltán Füle, desarrolla la historia de un soldado húngaro que debe sobrevivir como prisionero durante la Segunda Guerra Mundial y, en algunos momentos, pierde la cordura y habla solo (pero imaginando que conversa con un soldado más viejo). Llega a atentar contra su propia vida. Este filme grafica bien la honda ruptura psicológica que muchos soldados sufren durante cualquier guerra.

Cómo Salvador (Antonio Banderas), un cineasta exitoso, pero deprimido y con problemas de salud y drogas, vuelve a encontrar motivaciones para su vida, podría resumir *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar. Los continuos *flashbacks* nos llevan a comprender mejor la nostalgia que Salvador siente por su niñez, junto a su trabajadora madre Jacinta (Penélope Cruz), su padre, y hasta enseñándole a escribir a Eduardo (que era mucho mayor que él). Quizá la frase clave del filme es cuando Salvador le confiesa al médico, antes de ser operado: "Doctor, he vuelto a escribir". Eso lo hacía sentirse vivo de verdad.

En Francia, *Un beau soleil intérieur* (2017), de la directora Claire Denis, muestra las dificultades de una pintora de mediana edad (interpretada muy bien por Juliette Binoche) que busca un amor real, pero tiene bastantes problemas para encontrarlo. Uno tras otro, ella elige a los hombres equivocados.

Tigre blanco (*Belyy tigr*, 2012), de Karen Shakhnazarov, describe la obsesión de Naydionov, un experto conductor ruso de tanques, hacia el indestructible tanque alemán "Tigre blanco", que está arrasando con parte del ejército de su país. Incluso, cuando Alemania pierde la guerra y firma su rendición, Naydionov sigue esperando un nuevo enfrentamiento (casi lo vence la última vez que se encontraron) contra el mítico tanque germano. Hay grandes escenas de batallas y el protagonista queda con atisbos de locura como consecuencia de la guerra.

Una posición animalista es el que trae *Spoor* (*El rastro*) (*Pokot*, 2017), de Agnieszka Holland. Esta película polaca muestra la historia de la profesora Duszejko (impresionante actuación de Agnieszka Mandat), quien decide hacerse pasar por una mujer emocionalmente desbordada ante la policía mientras va matando a todos los cazadores de su zona, uno por uno. Además de vengar así el asesinato de sus perras, Lea y Bialka. Lo que empieza como una interesante propuesta animalista se convierte en un inesperado policial. La dirección de fotografía de Jolanta Dylewska

es muy buena (y especialmente bella cuando registra a la naturaleza sola, con la nieve, sus animales del bosque o sus atardeceres y amaneceres casi poéticos). También se evidencia el conflicto de la protagonista respecto a la opinión de la Iglesia sobre los animales y el valor que los seres humanos deben darles.

Asia

Las seis películas analizadas provienen de Corea del Sur (2), Kirguistán (1), Irán (1), Tailandia (1) y Arabia Saudita (1).

Queen of the Mountains (*Kurmanjan Datka*, 2014), también conocida como "La reina de las montañas", de Sadyk Sher Niyaz, narra la vida de la valiente y sabia líder de la tribu Alai, Kurmanjan Datka. Ella trata de mantener unida a su comunidad frente al ataque de otras y, después, ante el avance militar de los rusos. Hermosos paisajes y muy buenas actuaciones caracterizan este filme de Kirguistán.

Una separación (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011), de Asghar Farhadi, tiene un guion impresio-

Foto:
Un cuento
chino



ATLANTIQUE ES UNA CRÍTICA
SOCIAL A LA EXPLOTACIÓN DE
UN GRUPO DE TRABAJADORES
DE UNA EMPRESA
CONSTRUCTORA, QUE SE
CONVIERTE EN LA PACIENTE
ESPERA DE UNA JOVEN MUJER
POR EL REGRESO DE SU AMADO.

nante, con giros inesperados en la historia, que aumentan permanentemente el interés del espectador. Las actuaciones son notables en esta cinta iraní, donde los personajes nunca dejan de tener graves problemas. La influencia de la religión, la situación de la mujer en Irán, el orgullo como causante de la ruptura de una pareja, el sufrimiento de los hijos ante la separación de los padres, son los temas de este extraordinario largometraje.

Las restricciones diarias (en la calle, la casa y las escuelas) que viven las niñas y mujeres en Arabia Saudita se pueden apreciar en *La bicicleta verde* (*Wadjda*, 2012), de Haifaa Al-Mansour. Tiene un valor histórico: es la primera película filmada por una mujer en Arabia Saudita.

Una mala utilización de las altas capacidades intelectuales de un par de jóvenes (Lynn y Bank) es el meollo del filme tailandés *Bad genius* (*Chalard games goeng*, 2017), de Nattawut Poonpiriya. Ambos tratan de vender las respuestas a exámenes internacionales de ingreso para universidades norteamericanas. Hasta el estudiante más correcto puede volverse mercantilista y cínico frente al poder del dinero.

Okja (2017), de Bong Joon-ho, es una valiente protesta contra la experimentación y explotación de animales. En esta cinta surcoreana la cerda gigante, Okja, logra volver al campo, gracias al amor de la niña Mija y el trabajo coordinado de un grupo animalista. Los efectos especiales para darle vida a Okja son muy buenos y Tilda Swinton resulta realmente detestable en su doble papel de las hermanas Lucy y Nancy Mirando.

Otra película de Bong Joon-ho, *Parásitos* (*Gisaeng-chung*, 2019), fue una de las más comentadas por el público y la crítica internacional el año pasado. Una historia con momentos sorprendentes y de magnífica factura (como la inundación del barrio y la casa de los embaucadores Kim o la

pelea por el teléfono móvil en la sala de los Park), pero también con escenas poco creíbles (como la brutal caída por la escalera de la matriarca de la familia arribista, en donde no fallece ni se rompe el cuello, pese a lo salvaje del golpe contra la pared al caer). Una sátira sobre el arribismo, pero con un final trágico (los asesinatos consecutivos en el jardín de los Park convierten la cinta en un policial).

África

Las cintas estudiadas son de Senegal (1) y Sudáfrica (1).

Atlantique (2019), de Mati Diop, es una mezcla de muchas cosas. Esta cinta senegalesa empieza como una crítica social a la explotación de un grupo de trabajadores de una empresa constructora y se convierte en la paciente espera de una joven mujer, Ada, por el regreso de su amado. Con el detalle de que el hombre, Souleimane, ya ha fallecido en altamar junto a otros trabajadores al intentar irse a España para encontrar un mejor futuro laboral, y lo único que en verdad regresa es su espíritu. Por ratos, es un policial y en otros momentos emana puro romanticismo. Es una ópera prima de propuesta arriesgada, porque plantea fusionar muchos géneros. Un intento fracasado de inmigración es el telón de fondo de la historia.

La pena de muerte es debatida en el filme sudafricano *Guardián y verdugo* (*Sheperds and Butchers*, 2016), de Oliver Schmitz. El experimentado abogado John Weber (Steve Coogan) debe defender al joven guardia penitenciario Leon Labuschagne (Garion Dowds) que ha asesinado a siete personas. Película que visibiliza la dureza de la pena de muerte para los reos y los efectos psicológicos tan perturbadores y destructivos que pueden causar en los guardias. Temas morales y legales se abordan aquí, bajo un muy buen guion y convincentes actuaciones.

Oceanía

El filme revisado pertenece a Australia (1). *Snowtown* (2011), de Justin Kurzel, es una película que toca muchos temas desagradables: el abuso de menores, la violencia doméstica, el fanatismo y el asesinato. Está basada en un hecho real ocurrido en 1999 en Adelaida. La actuación de Daniel Henshall (por la cual recibió diversos premios) como el demencial y criminal padrastro John Bunting, logra que uno deteste al personaje cada vez más, conforme avanzan los minutos del filme. El joven Jamie (Lucas Pittaway, en gran actuación) y sus hermanos son víctimas permanentes de toda la maldad y la violencia que hay alrededor de ellos y de la cual no saben cómo escapar. La musicalización es amenazante y se conjuga adecuadamente con las imágenes, para crear la atmósfera de sordidez que impregna las dos horas de este viaje al infierno de la miseria humana. ◻

PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



1. *El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos*, Ricardo Bedoya Wilson, 2020, 520 pp.

2. *Mirador de ilusiones. Cuaderno de cine para la educación escolar*, Jorge Eslava, 2020, 514 pp.

3. *La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963*
Armando Robles Godoy / Selección e introducción:
Emilio Bustamante, 2020, 406 pp.

4. *Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico*, Jean-Paul Lafrance, 2020, 332 pp.

5. *La publicidad que nunca has visto (ebook gratuito)*
Luis Velezmoro Morales, 2020, 250 pp.

6. *El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio*,
Isaac León Frías, 2019, 352 pp.

7. *Proceso electoral 2016. Prensa peruana y redes sociales*,
María Mendoza Michilot, 2019, 346 pp.

8. *Comer, beber y hablar. Triangulación oral en la cultura limeña*,
Julio Hevia Garrido Lecca, 2019, 378 pp.

9. *Rutas de escape. Contra el conformismo digital en política, arte y educación*,
Umberto Roncoroni, 2019, 202 pp.

10. *Jodorowsky: El cine como viaje*, José Carlos Cabrejos,
2019, 218 pp.

FONDO EDITORIAL

Telf. 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libun (sede Universidad de Lima)

libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe



UNIVERSIDAD
DE LIMA



PRÓXIMO NÚMERO: CINE COREANO