

# INTERLATENCIAS



# INTERLATENCIAS

REVISTA: LAS LETRAS DEL CINE

## DIRECTORIO

Dirección General  
Susana Pedroza

Dirección Latente  
Arturo Gálvez

Editora en Jefe  
Berenice Méndez

Dirección de arte y diseño  
Atziri Ponce

Diseño y edición Epub  
Andrés Ramírez

### Colaboradores Interlatentes

Abraham Arellano  
Anaidd Villemière  
Arianne Ramírez  
David Gutierrez

Portada  
Jessica Fong

México, Febrero 2023.

Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright de esta revista, así como los autores originales del contenido, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, o por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares y autores del contenido de esta revista.

Todos los derechos reservados, incluido el derecho de venta, alquiler, préstamo o cualquier otra forma de cesión del uso del ejemplar.

D.R. © 2023 Interlatencias Revista: Las letras del cine.  
M.R. ® 2023 Interlatencias Revista: Las letras del cine.

Hecho en México.

# ÍNDICE

-  [interlatenciasrevista.com](http://interlatenciasrevista.com)
-  [interlatenciasmag](https://www.facebook.com/interlatenciasmag)
-  [interlatencias revista](https://www.youtube.com/interlatenciasrevista)
-  [interlatenciasmag](https://www.instagram.com/interlatenciasmag)
-  [interlatenciasr](https://twitter.com/interlatenciasr)
-  [interlatencias podcast](https://www.interlatencias.com/podcast)
-  [infointerlatencias@gmail.com](mailto:infointerlatencias@gmail.com)
-  [patreon.com/interlatenciasrevista](https://www.patreon.com/interlatenciasrevista)

- 07 La lección
- 09 El infinito en un junco
- 15 Fascismo y fantasía
- 25 Vendrán lluvias suaves
- 35 Dios y el Diablo
- 37 La estética del hambre
- 45 Autoretratos rotos
- 53 Reflexiones sobre El día que la tierra se detuvo
- 59 El encanto sonoro



# LA LECCIÓN

WISLAWA SZYMBORSKA

*Quién* El Rey Alejandro *Hace qué* Corta  
el nudo gordiano *Con qué* con su espada.  
Eso no se le había ocurrido *A quién* a nadie.

Había cien filósofos, ninguno lo pudo desatar,  
nada raro que ahora se escondan.  
Los soldados los pescan de las barbas  
de chivo, canosas, desquiciadas  
y estalla una estruendosa *Qué* risa.

Basta. El rey se asoma por debajo del penacho,  
se monta en su caballo y marcha  
*A dónde* a la guerra. Y tras él,  
entre el trompeteo de las trompetas y el tamborileo  
de los tambores,  
*Qué* un ejército compuesto *De qué* de nudos.



# EL INFINITO EN UN JUNCO

## LA AVENTURA POR LA ANTIGÜEDAD

**BERENICE MÉNDEZ**



**E**l cartel decía que la presentación del libro se haría en la biblioteca, lo dejé pasar. Día a día me topaba con algún anuncio más sobre dicha presentación. La portada del libro era suave y llamativa con un título totalmente abierto a ser leído: *El infinito en un junco*. En Twitter, la cuenta de la editorial universitaria anunciaba la presentación y poco a poco diferentes tweets de lectores fanáticos de la autora, comenzaron a atiborrar mi pequeña sección de sugeridos. Días antes de la

ceremonia que bautizaría el libro ante un auditorio nacional, chilango y, más específicamente, universitario, un aviso captó inesperadamente mi atención: ante un registro atiborrado y más personas queriendo hacer presencia, la ceremonia tendría lugar en una de las salas más grandes de la universidad. Así fue como el 30 de marzo del año pasado, alrededor de mil personas se congregaron en la presentación de un libro. Yo quería saber qué cautivó a la gente. Y lo leí.

Dividida en dos partes, la narrativa de este ensayo nos lleva a un viaje por la Antigüedad, un viaje que, si bien se jacta de ser ilustrativo y bastante enriquecedor, también es imaginativo y completamente lleno de aventuras. A pesar de ser en Egipto donde nace la idea del papiro, su uso y sus beneficios para la cultura, es en Grecia donde se dan los acontecimientos de asombro que cautivaron a los personajes antiguos. Desde reacias discusiones sobre el uso de la palabra escrita para resguardar la sabiduría de una cultura hasta las discusiones sobre el género de las personas que deberían acercarse a los pergaminos, son temas que nos acompañan en la lectura de este gran ensayo.

¿Qué lector no ha soñado con la biblioteca de Alejandría? Aquella biblioteca que nació en las ideas de un joven conquistador para reunir la colección de textos más completa del mundo. Recorrer sus pasillos llenos de textos, registros e historias sigue siendo parte de un sueño colectivo de lectores. Pues bien, esta biblioteca es la excusa que mueve a la escritora, Irene Vallejo, a sumergirnos en un mar de acontecimientos en torno a un elemento: el libro. Acompañando a Alejandro Magno por su aventura de conquista, aprendemos que también en la an-

tigüedad se contaba ya con ídolos y fanáticos, siendo el joven Alejandro un fan queriendo imitar la valentía de Aquiles en sus proezas conquistadoras.

Los libros nos recuerdan la humanidad de las personas del pasado y el conocer las formas de su resguardo puede ayudarnos incluso a conocer los principales problemas que les aquejaban; ya sean climas extremos con demasiado calor o humedad; constantes guerras y ataques que ponían en riesgo lo ya escrito en pergaminos por tacharse de infame o sacrílego; nuevos regímenes que prohibían la lectura de ciertos escritos, quemándolos o, incluso, desterrando al escritor como castigo a su producción. La basta información sobre las culturas antiguas que obtenemos de museos, libros de texto, documentales y programas, suelen transferirnos la idea de una antigüedad en constantes guerras y discordia entre los pueblos. Al leer a Heródoto, comprendemos que lo que ya conocíamos sobre el mundo antiguo, si bien no se encuentra muy alejado de lo que dicen los documentales y programas a grandes rasgos, también es en cierto punto algo equivocado. Partiendo de esta premisa es como conocemos los viajes que realizó y plasmó en sus libros de Historia, el joven Heródoto, bus-

cando siempre una mirada ajena, dejándonos conocer que ya en la antigüedad se pensaba en la otredad y en otras formas de ver a los demás. No quiero profundizar en más ejemplos para conceder al lector una lectura libre de *spoilers*.

Ir a una librería, biblioteca o librero que se tenga en casa para tomar un libro, abrirlo y leerlo individualmente es la cosa más normal que podemos ver en el ámbito literario, por algo en las bibliotecas se pide silencio para que cada uno se concentre mejor en su lectura. Pero ¿cómo imaginar un mundo donde la lectura conjunta era lo más normal? Actividad similar a lo que efectúan los cuentacuentos en actividades especiales que bibliotecas y escuelas realizan para los niños y las niñas.

Pero la cosa se pone mejor aún. Imaginar un mundo donde no hay libros y las historias se transmiten a partir de lo que una persona memoriza, nos lleva a muchos siglos atrás en la historia de la humanidad. Por algo se debía comenzar. El uso de la oralidad y su paso a la palabra escrita son los temas más interesantes que desarrolló este libro. La idea de que en algún momento a alguien se le ocurrió comenzar a plasmar en un

material disponible una historia, -ya sea en cuero, piedra, barro, papiro-, porque haya gustado de ella o significaba algo importante, es lo más revolucionario que le pudo haber sucedido a la humanidad. Se trataba de plasmar no solo historias, sino, ideas o datos, como explica Irene Vallejo que se hizo; los escritos más antiguos encontrados son cuentas, que dejaron no solo evidencia de la vida de esas personas, sino, un registro de su actividad.

El recorrido por las revoluciones silenciosas que generaron los libros deja el constante pensamiento (y cuestionamiento) de cómo se hacían las cosas antes. ¿Cómo se organizaban los bibliotecarios antes del orden alfabético? ¿Cómo se pasaban las páginas inexistentes de los pergaminos? ¿Existían los préstamos bibliotecarios? Cuestionamientos que se resuelven conforme se avanza en el libro, disfrutando a la vez de nuestro papel de espectadores por la historia. Claro que en la actualidad nos es imposible pensar en diferentes debates que se realizaron en torno a la palabra escrita, como la ardua pelea y las maldiciones que surgieron entre las personas que apoyaban la escritura y la distribución de pergaminos, de los que consideraban del todo antinatural este tipo de actividades.

Sin embargo, creo que todos concordaremos en lo que Irene Vallejo expresa, el libro es el artefacto revolucionario más perfecto y casi podría decir que es del que menos podríamos desprendernos, pues las grandes ideas que han servido a la evolución del conocimiento se han plasmado en los libros.

Desde que yo era pequeña e influida por lo que las personas decían, comencé a temer la lectura de los libros llamados, “clásicos”. Me intimidaban porque todos actuaban como si ese nombre, “clásicos”, les diera un poder sobre el conocimiento, siendo muchos de ellos presentados ante todos como libracos gordos y viejos, difíciles de leer, y el lector que se jactase de leerlos pudiera alardear de lo mismo como si hubiera descubierto la piedra filosofal. Durante mis lecturas tanto personales como académicas, temblaba al ver un “clásico” en mis manos, sin darme cuenta de que ya conocía la historia de muchos de ellos. Como menciona Irene Vallejo, los clásicos son historias que muchos ya conocemos. Retomando a autores como Ítalo Calvino, la escritora nos llena

de explicaciones (no por eso aburridas) de lo que es un clásico, siendo éste una historia que a pesar de los años, nos sigue hablando como si fuera lo más reciente, por eso nos emocionan tanto. Son historias que aún sentimos nuestras a pesar de los años, los paisajes y los horizontes. Siguen ahí y se han replicado en diferentes materiales, ya no solo el papel, sino que podemos verlos en las pantallas, las pinturas, entre otras plataformas.

Personalmente, la carrera universitaria me empujó a la lectura de los clásicos de manera en que ya no pudiera temerles, o al menos no a todos, sin embargo, la lectura de este ensayo me ha motivado a leerlos y releerlos por mi propia mano buscando una nueva historia o un nuevo significado. Los clásicos son aquellos libros y textos, - que no son lo mismo, pero son igual-, que han sobrevivido a través de los años no solo por su relevancia, sino, por el corazón de todos aquellos lectores que han decidido resguardarlos a través del tiempo y las dificultades, a través de carretas y tanques de guerra. Si algo deben los clási-

cos a los lectores es su supervivencia y continua salvación y reproducción.

Hablar de lectores, es hablar de aquellas personas que han soñado al leer un libro, sin importar la magnitud del libro escogido. Lectores que, como dice la autora, sienten que el contenido de un libro fue hecho para ellos. Durante la lectura de *El infinito en un junco*, no solo encontramos historias de libros, sino, de lectores que han cuidado, amado e incluso dado la vida por ellos. Pasamos desde historias de lectores que se comunican por carta, para hablar de libros de un continente a otro en medio de una guerra; hasta pueblos enteros que se dedican a guardarlos en medio del caos para que éstos no sean destruidos en las llamas de regímenes prohibitivos que detestan ideas contrarias a las suyas; incluso, pueblos capaces de aprender partes de libros para posteriormente reescribirlos. El amor que se le tiene a las historias se muestra infinito. Aquí también encaja la historia de algunos clásicos que tuvieron que luchar contra la adversidad para sobrevivir gracias a lectores aguerridos y

reacios a dejar ir las letras.

Finalmente (y no menos importante), Irene Vallejo rescata y pone sobre la mesa la discusión de las mujeres y el conocimiento para ayudarnos a quitar la venda de nuestros ojos sobre las mujeres y la Antigüedad. La historia de las mujeres y el conocimiento se ha desarrollado como dos líneas históricas que parecen no coincidir, sin embargo, siempre hay puntos de quiebre donde las líneas se unen. Conocer los nombres de más escritoras y poetas de la antigüedad que fueron llamadas nos deja dar un respiro. Gracias a la pluma de Irene, es que conocemos que el primer poeta del mundo fue una mujer desafiando los preceptos. De la Antigua Grecia y Roma se rescatan más nombres, sin embargo, sus obras sobrevivientes son precarias en comparación las de sus contemporáneos. El argumento en la actividad filológica de Irene Vallejo, combinada con su pasión por los libros, nos da como conclusión la idea de un mundo antiguo más diverso, diferente, e incluso más interesante de como lo pensamos.



EL HOMBRE PÁLIDO  
"EL LABERINTO DEL FAUNO"  
Guillermo del Toro 2006

ANA SALGUERO PALACÍN

# FASCISMO Y FANTASÍA

## LA CREACIÓN DE UN MONSTRUO EN EL LABERINTO DEL FAUNO DE GUILLERMO DEL TORO

ARTURO GÁLVEZ

¿Cuál es el papel de un monstruo en la ficción? Podemos verlo como un simple obstáculo que el protagonista debe superar. Es la manifestación del miedo, de los peligros que acechan nuestra existencia. También puede ser una advertencia, un espejo que nos muestra lo peor, lo que escondemos, aquello capaz de aterrar a todos los que están a nuestro alrededor. Los peores monstruos caminan a plena luz del día, saludan y sonríen, nos miran con complacencia,

nos desprecian. Una vez en sus garras solo se puede elegir entre la sumisión y la muerte.

Guillermo del Toro, en su película *El laberinto del fauno* (2006), dio vida a uno de estos monstruos. Su influencia afecta a todos los personajes. Es representado a través de distintas formas, una bestia con la apariencia de un hombre. Durante gran parte de la cinta lo conocemos como Vidal, un severo militar del ejército franquista, pero también podemos verlo a través de otros

ojos como una horripilante criatura de otro mundo. Presidiendo un suntuoso banquete, en una mesa vacía, hay una figura famélica con la piel amarillenta colgándole de los brazos y de un rostro incompleto, un ser maligno con un hambre insaciable. Ambos personajes, a primera vista, no tienen nada que ver uno con el otro. El hombre pálido pertenece a un mundo de fantasía, mientras que el capitán Vidal pertenece al mundo humano, pero a pesar de las apariencias, los dos son uno mismo. Esto es posible gracias a la naturaleza de la historia contada por del Toro, un relato que pertenece al género fantástico.

¿Qué es el género fantástico?

Comúnmente el término fantasía y lo fantástico se usan de forma indiscriminada al momento de hablar de películas, libros o ficción en general. En realidad, no todos los relatos en los que encontremos elementos de fantasía pueden considerarse estrictamente fantásticos. En el libro *Introducción a la literatura fantástica*, podemos en-

contrar el motivo de por qué esta distinción es importante. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1981, p.19)

La línea entre lo que es real y lo que no, nunca debe de quedar firmemente establecida en un relato para que lo podamos clasificar como fantástico. Un ejemplo de una historia que no entra en esta categoría es *El señor de los anillos* de Tolkien. En este mundo los personajes han aceptado que la magia existe, los monstruos son reales y esto jamás se pone en duda, por lo tanto, aquí estamos hablando de una historia que pertenece al género maravilloso.

El universo de Tolkien ha sido un referente para las obras denominadas como alta fantasía por años. Por lo tanto, podemos considerarla como una obra de fantasía, pero que no pertenece al género fantástico. Esto aplicará para cualquier relato en el que la fantasía no entre en conflicto con lo mundano: “lo fantástico siempre tiene como base la realidad, a la cual intenta desdibujar...” (Olvera, 2017, p.31).

Precisamente el conflicto entre fantasía y realidad es lo que podemos encontrar en el corazón de *El laberinto del Fauno*, razón por la cual era importante esclarecer el concepto de lo fantástico antes de comenzar a analizar la película y la forma en la que su monstruo funciona.

-Fantasía y realidad en  
*El laberinto del Fauno*

La película está ambientada en la España de 1944, cinco años tras la instauración de la dictadura de Francisco Franco. Nuestra protagonista es Ofelia, una niña que junto con su madre ahora debe vivir en el campo para estar con

su padrastro, el capitán Vidal, quien ha insistido en que Carmen, la madre de Ofelia, haga el viaje a pesar de su estado muy avanzado de embarazo. Desde aquí ya podemos comenzar a ver el planteamiento sobre el villano de la historia. La figura de la madrastra malvada, en este caso el padrastro, es sumamente reconocible como un elemento recurrente de los cuentos de hadas. El capitán Vidal también sirve como modelo para que reconozcamos las aspiraciones y prácticas del régimen.

Ofelia es una ávida lectora de cuentos de hadas, a pesar de que su madre cree que ya está muy grande para ellos, incluso le lee uno a su hermano mientras aún está en el vientre. El conflicto comienza cuando la pequeña descubre las ruinas que se encuentran en el bosque, ahí se encuentra con un extraño insecto que la sigue hasta su habitación y toma una figura similar a la de una de las hadas de sus cuentos. La niña sigue al hada hasta lo más profundo del laberinto, de noche, donde conoce al fauno. La criatura le revela a Ofelia que es en realidad



la reencarnación de una princesa y que, para regresar a su hogar, en el reino de la fantasía, debe superar tres pruebas.

A partir de aquí la película seguirá dos líneas argumentales, la historia de Ofelia que trata de cumplir su destino en el mundo de la fantasía y la historia de Mercedes, una sirvienta de la casa, que se encuentra ayudando en secreto a los guerrilleros mientras son perseguidos por Vidal. Estas dos líneas están íntimamente entrelazadas, pero en ningún momento se estorban. El límite entre la realidad y la fantasía permanece ambiguo hasta el final, dando pie a múltiples interpretaciones sobre todos los elementos de la película.

Por ejemplo, Labrador (2011) en su análisis de la cinta destaca el siguiente diálogo en el que Ofelia lee, en el libro que el Fauno le ha dado, los detalles sobre la primera prueba:

Al principio de los tiempos, cuando el bosque era joven, vivían en armonía los animales, los hombres y las criaturas mágicas. Se pro-

tegían los unos a los otros, y dormían juntos bajo la sombra de un frondoso árbol que crece en la colina cerca del molino. Ahora el árbol se muere, sus ramas están secas, su tronco viejo y torcido. Debajo de sus raíces ha anidado un enorme sapo que no le deja sanar. Habrás de meter tres piedras de ámbar mágicas en su boca y recuperar la llave dorada que oculta en su vientre. Solo así el árbol volverá a florecer. La autora ve este diálogo como una versión fantástica de la realidad que viven los personajes en la España de la postguerra. El sapo es Franco, pero también es Vidal, quien no es más que una extensión de su voluntad. Es el hombre que sueña con “una España limpia y nueva”. Esta es la primera vez en la que el monstruo es presentado en el mundo mágico, pero es en la segunda prueba de Ofelia donde podemos verlo en su forma más grotesca y horripilante.

-El hombre pálido

Los paralelismos entre el capitán Vidal y el hombre pálido nos dan un esquema completo sobre el personaje.

El monstruo se encuentra sentado a la cabecera de una mesa llena de comida, en otra escena Vidal se encuentra sentado en la misma posición en una cena organizada para su séquito. A Ofelia se le dice que no debe tomar ningún alimento de la mesa del hombre pálido, mientras que Vidal mantiene en su poder la llave del almacén donde se guarda toda la comida. Es importante recalcar que en este momento España está pasando por un duro período de hambruna y la gente del campo debe recurrir al ejército bajo estricta vigilancia para recibir suministros.

El hombre pálido estrictamente no tiene rostro, carece de emociones, de empatía. Sus ojos están en sus manos, Labrador (2011) interpreta esto como una representación de la maldad que no ve y no piensa, que solo actúa para ejercer actos de violencia. A mi parecer, los ojos en las manos también simbolizan la avaricia de la criatura, que desea atrapar y consumir todo lo que ve.

En el detrás de cámaras de la película, del Toro

menciona que originalmente el diseño del hombre pálido era prácticamente el de un anciano, antes de que decidieran removerle el rostro. Esto junto con las imágenes en las paredes de su guarida, donde se le ve devorando a otros niños ha llevado a múltiples comparaciones entre el diseño de la criatura y el cuadro de Goya, Saturno devorando a su hijo. Esta observación no carece de fundamentos, Calvo (2018) relaciona la pintura con la historia de España de la siguiente manera: “Quizás Saturno presente al monarca Fernando VII devorando a su pueblo, o quizás sea el pueblo devorándose a sí mismo, su futuro”.

Esta imagen del gobierno destruyendo a su pueblo encaja bastante con el régimen de Franco. Además, Saturno, o Cronos, es el dios del tiempo y curiosamente el capitán Vidal está obsesionado con el tiempo, con la puntualidad y con el reloj que recibió de su padre.

Uno de los soldados narra la historia del reloj en el siguiente diálogo: -Los hombres de la tropa de-

cían, que cuando el general Vidal murió en el campo de batalla, estrelló su reloj contra el suelo para que mostrara la hora exacta de su muerte, para que su hijo supiera cómo muere un valiente. - Cuando al capitán le preguntan sobre esta historia en público él dice que son habladurías, pero a lo largo de la película podemos verlo llevando siempre el reloj roto, constantemente lo limpia y en plena batalla lo mira

antes de lanzarse al peligro. La historia de Cronos es la de un padre que decide asesinar a sus hijos para evitar ser derrocado, pues él mismo acabó con su propio padre y desea perpetuar su reinado. A su vez, el capitán Vidal desea tener un hijo, pero solo para éste continúe con su legado, tal y como él busca alcanzar el ideal representado por su padre, el General Vidal. Más que tener un hijo que sea un nuevo individuo, Vidal



desea perpetuarse a sí mismo igual que el dios del tiempo.

-La muerte de una fantasía

Constantemente se pone en duda si los acontecimientos sobrenaturales vividos por Ofelia son reales o no. Del Toro menciona en una entrevista que el mundo imaginario puede ser más real que algunas cosas que los adultos toman como reales. Es fascinante observar la película desde esta perspectiva, porque, aunque el hombre pálido quizás no sea real el capitán Vidal sí lo es, y él también, en cierto modo, vive en su propia fantasía. Antes del nacimiento de su hijo el capitán estaba convencido de que sería un varón, a pesar de que no había forma de saberlo. Estaba convencido porque en su mente no había otra posibilidad de cumplir su sueño de perpetuidad. El propio mundo por el que Vidal lucha y mata, una España limpia y nueva, donde todos obedezcan y respeten su autoridad es una fantasía.

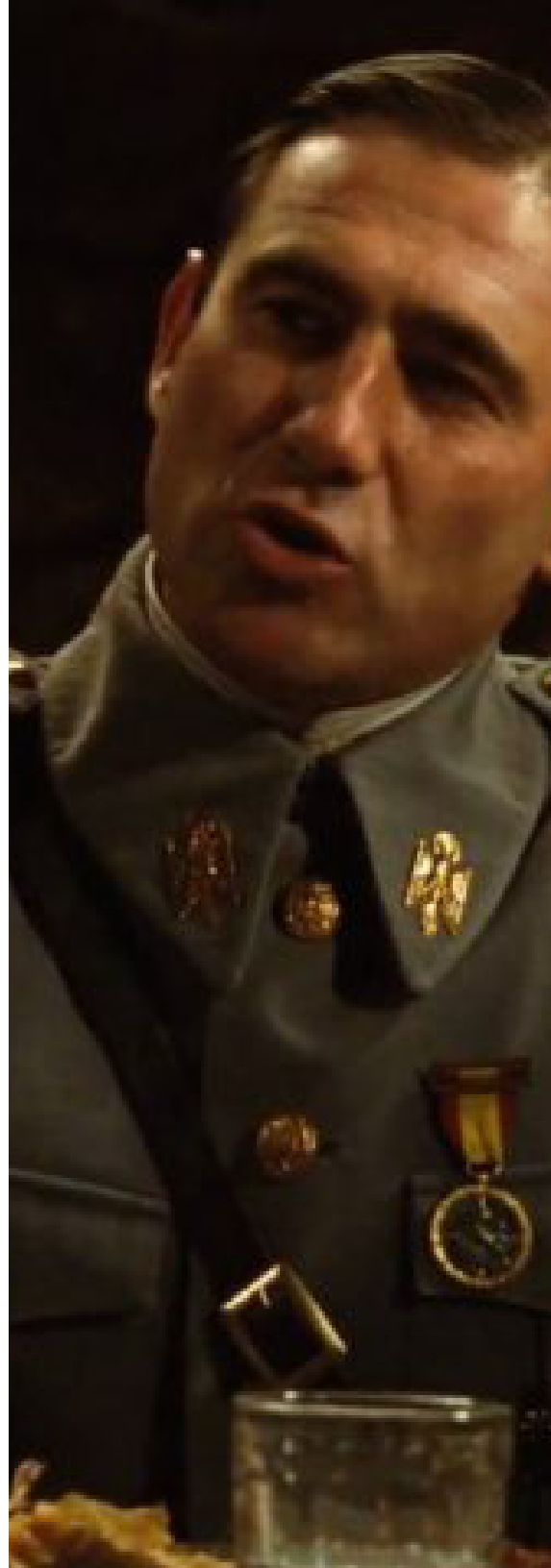
Carmen decide ponerse en peligro para ayudar a su

hermano y a los rebeldes, el doctor Ferreiro, el médico de la casa, se niega a dejar que un hombre sufra una tortura inhumana a costa de su propia vida y Ofelia decide intentar salvar a su hermano a pesar de las órdenes del Fauno, “fallando” la tercera prueba que requería un sacrificio de sangre inocente. Porque siempre habrá actos de desobediencia, constantemente los personajes emprenden actos de rebeldía no de manera egoísta, sino por el bien ajeno.

Al final, el capitán ve el objeto de sus aspiraciones en peligro cuando Ofelia se lleva a su hermano, y como siempre lo ha hecho, recurre a la violencia. Este evento no destruye la fantasía de Ofelia, la trasciende más allá de la muerte. Por otro lado, cuando Vidal se encuentra rodeado por sus enemigos, incluso tras tener que entregarle el niño a Carmen saca su reloj e intenta cumplir su propósito:

-Vidal: Decidle a mi hijo... decidle a qué hora murió su padre...decidle que yo...

-Carmen: No, ni siquiera sabrá tu nombre.



Con estas últimas palabras Carmen destruye el relato en el que Vidal pretendía immortalizarse. Ahora recibirá el mismo trato que le daba a sus enemigos, la muerte y el olvido. Una tumba sin nombre para un hombre sin rostro.

Referencias:

- Calvo, Miguel Santos, (2018) Saturno devorando a su hijo, La más negra de las pinturas negras, en Historia-Arte: <https://historia-arte.com/obras/saturno-devorando-hijo>
- Labrador, Julia María (2011), “La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro El laberinto del fauno” en Arbor, vol. 187 – 748, marzo-abril.
- Nerdwriter (2015), Pan’s Labyrinth: Disobedient Fairy Tale, [ video ensayo]: <https://www.youtube.com/watch?v=xbZ-NkMn3PvQ>
- Olvera, Jorge Vázquez, (2017) Aquella-re en los bosques narrativos. México: UNAM
- Todorov, Tzevan (1981), Introducción a la literatura fantástica, México: editorial Premia

# VENDRÁN LLUMAS SUAVES

## LAS INFLUENCIAS DE RAY BRADBURY EN FALLOUT 3

ANDRÉS RAMÍREZ

24



INTERLATENCIAS

25

**E**l terror de una guerra atómica surge después de ver el potencial de la bomba en la Segunda Guerra Mundial y se reforzó con la tensión entre Estados Unidos y Rusia en la Guerra Fría. La literatura no se ha desentendido de esta preocupación y paranoia, tanto en el pasado como en el presente e incluso en el futuro. Crónicas Marcianas de Ray Bradbury, es una obra de gran importancia en el género. La cual ha sentado las bases para la legitimación de un género que se ha considerado menor por mucho tiempo.

Sin embargo, estas historias han sido los antecedentes de gran parte del entretenimiento que hoy consumimos y que, por lo tanto, mantienen vivos y vigentes los temas usualmente abordados por la ciencia ficción.

En este ensayo nos interesa responder a las siguientes preguntas: ¿qué clase de relación existe entre el relato y el videojuego? ¿Podemos identificar una referencia directa del uno al otro? ¿Qué implica el dialogismo entre ambos? ¿Es necesario realizar este tipo de ejercicios comparativos? Las

INTERLATENCIAS

referencias que el videojuego mantiene con el texto de Bradbury son tanto directas como indirectas. Unas responden a la “tradición” de la ciencia ficción, es decir, a los temas desarrollados por ésta y que, por otro lado, es posible observar elementos que aluden directamente a la obra de Bradbury.

Para este análisis partiremos de la propuesta teórica de Gerard Genette sobre la transtextualidad en su libro *Palimpsestos* del cual rescatamos los términos como hipotexto, hipertexto y transtextualidad. Conceptos que vale la pena desglosar para una mayor claridad para el lector. El hipotex-

to es la fuente “original”, por denominarlo de algún modo, pues es a partir de éste que surgirá el hipertexto; este último, es el resultado de todos los elementos del hipotexto que el autor, o autores, retomaron en su obra sin que eso se confunda con plagio o apropiación; finalmente, la intertextualidad es esta relación que se crea entre el hipo e hipertexto al momento que el autor o autores deciden retomar elementos de otra obra en la suya.

Así mismo, además de la teoría de Genette, para un poco más de panorama del género, se consultó el libro de José Juan Plans, *La literatura de ciencia-ficción*. Por último,

cabe mencionar que la saga de *Fallout* cuenta con cinco números y, aunque nos referiremos a todos en general con fines de brindar un mejor panorama de la historia, nos enfocaremos en el tercero, *Fallout 3*.

Pues bien, como no hemos mencionado cuál es la historia de esta saga es necesario hacerlo. *Fallout* es un RPG (Role-Playing Game) de mundo abierto. Su universo sigue la misma línea temporal que el nuestro, aunque el punto de divergencia surge después de la Segunda Guerra Mundial. A partir de ese momento en el universo del videojuego se inicia una guerra por los

recursos del mundo generando tensiones principalmente entre Estados Unidos y China. Un 23 de octubre de 2077 cayeron las bombas a lo largo del territorio estadounidense, creando yermos y nueva fauna.

El jugador se sitúa doscientos años después de la caída de las bombas, nuevos grupos sociales se han creado y la civilización está tratando de renacer. En *Fallout 3* después de crecer en un refugio subterráneo, el padre del protagonista se va y nosotros tenemos que buscarlo en el “Yermo capital” en lo que alguna vez fue la ciudad de Washington D.C., esto en el año 2277.



“Vendrán lluvias suaves” (“There will come soft rains”, en inglés) es un relato que forma parte de la novela *Crónicas Marcianas*. En esta se relatan los sucesivos acontecimientos que orillaron a la humanidad a buscar una nueva oportunidad en Marte y, de igual manera, la interacción bruta con las especies nativas del planeta rojo.

El relato, ubicado con la fecha de agosto 2026, nos narra el quehacer de una casa inteligente a las afueras de una ciudad que podemos suponer que fue destruida por una explosión nuclear, “La casa se alzaba en una ciudad de escombros y cenizas. Era la única que quedaba en pie. De noche, la ciudad en ruinas emitía un resplandor radiactivo que podía verse desde kilómetros a la redonda” (Bradbury, p. 243).

En la casa no vive nadie más que la inteligencia artificial que alguna vez sirvió a la familia McClellan. Es interesante cómo para el lector es posible conocer algunos gustos de esta familia sin que esté presente. Conocemos que

tenían dos niños, un niño y una niña, que tenían horarios muy establecidos, que al padre le gustaba escuchar poesía en las noches y, más importante, que hacían actividades juntos; una familia típica estadounidense. De ellos quedan, como evidencia de su existencia, las siniestras sombras atómicas en un costado de la casa.

Tanto libro como videojuego, son ricos en elementos transtextuales que no sólo los relacionan entre ellos, sino que también crean conexiones con muchos otros. Nos referimos a que, por ejemplo, en el caso del videojuego podemos ser testigos de una gran ironía. Al vagar por el National Mall nos encontramos con el Monumento a Lincoln, el cual, se encuentra en ruinas y ocupado por esclavistas. Y así como este, encontraremos muchos otros ejemplos y momentos en los que las relaciones transtextuales mantienen un diálogo entre los mundos ficcionales y el mundo “real”. Es así como, en el caso del relato, encontramos al menos tres elementos transtextuales, de los cuales uno nos servirá para observar el dialo-

gismo entre ambos materiales.

Uno de estos elementos es la comparación que se utiliza para describir el incinerador de la casa. “De allí unos tubos los llevaban al sótano, y eran arrojados a la boca siseante de un incinerador que aguardaba en un rincón oscuro como un Baal maligno” (Bradbury, p. 245). Baal era un dios adorado por pueblos de Asia y era reconocido como un dios de la fertilidad, sin embargo, en el texto se menciona como un “Baal maligno”, que en vez de crear vida la destruye, convirtiendo el cuerpo u objeto en ceniza y humo. Aquí podemos observar lo que Genette denomina hipertextualidad y que será un eje conductor de este trabajo. Baal sería el pretexto sin el cual el texto no podría existir o ser tal cual es. Ahora, el siguiente elemento transtextual lo encontramos con la relación intertextual de Sara Teasdale, con naturaleza de cita en la recitación del poema de la poetisa (autora favorita del padre de la familia).

“There will come soft rains” es el título del poema y

también el del relato. La utilización de este poema crea una significación en el propio texto. Podemos notar una ironía muy sutil por la auto referencialidad creada en el mismo.

And not one would mind,  
neither bird nor tree,  
If mankind perished utterly;

And Spring herself, when she  
woke at dawn  
Would scarcely know that we  
were gone!

Y a nadie le importaría, ni pá-  
jaro o árbol,  
Si la humanidad pereciera  
completamente;

Y la primavera misma, cuando  
se despierte en la madrugada  
¡Apenas sabrá que hemos des-  
aparecido!

(Teasdale en Bradbury, p. 247)

Esta última parte del poema parece explicar la sensación de vacío, de silencio y el



continuo flujo del tiempo, sin importar los acontecimientos que para nosotros puedan parecer apocalípticos. A nadie le importará que la raza humana perezca inesperadamente.

Dejemos este tema por ahora. Habíamos mencionado que el eje sería la relación hipertextual. Bien, nuestro tercer elemento transtextual que encontramos en el relato y que lo relacionaremos con *Fallout* será el tema de la catástrofe nuclear. ¿Cómo podemos ordenar la relación hipertextual entre ambos? Es bastante sencillo: Juan José Plans después de dar

algunos ejemplos de novelas parecidas a la de Bradbury dice lo siguiente "...son exponentes de este temor a la guerra atómica. No sólo a la guerra atómica, sino también a sus consecuencias" (Plans, p. 112).

Por lo tanto, el texto de Bradbury es consecuencia de la muestra del poder de la bomba atómica en Nagasaki e Hiroshima, aunado a la carrera tecnológica en la Guerra Fría, en la que se probaron un sin número de bombas cada vez más potentes. Este temor de que en cualquier momento se podría acabar el mundo por un cataclismo nuclear

será el antecedente del relato, el hipotexto. De esta deriva el hipertexto, *Crónicas marcianas* y del cual también se nutre *Fallout*, recordemos que, en el universo del videojuego, existe un eco a la Guerra Fría con la tensión entre Estados Unidos y China, la diferencia es que, en ese universo, y al parecer igual en el del texto de Bradbury, las bombas sí se lanzaron.

Como se mencionó en el párrafo anterior *Fallout* toma la historia de la humanidad como hipotexto para la creación de su hipertexto, sin embargo, en mi opinión no sólo es la Historia universal la

que nutre el hipertexto del videojuego, también las novelas e historias de la ciencia ficción.

Hasta ahora hemos visto tanto la hipertextualidad como la intertextualidad, pero no hemos hablado de la relación entre texto y videojuego. Mencionamos que de los eventos históricos deriva lo escrito por Bradbury y que de los eventos históricos y las novelas de ciencia ficción (como la de Bradbury) surge el videojuego. Cabe preguntarse, en caso de que el videojuego es el hipertexto de las novelas de ciencia ficción ¿por qué se tomó el relato de la novela de Bradbury

y no cualquier otro texto de ciencia ficción? ¿Es sólo por la situación de catástrofe nuclear? La respuesta es un sí y no. Sí podemos partir de la situación de catástrofe nuclear, pero sería quedarse corto en la comparación. Y no fue al azar la elección del relato y es que la relación entre uno y otro está clara.

En Fallout 3, en el vecindario de Georgetown, se encuentra una casa con una placa que dice: “The McClellan family. 2026 Bradley Place. No solicitors please.”. Esto es significativo pues es una referencia directa al relato: el nombre de la familia y el número, en este caso es el número de la calle, que es el mismo al año marcado en el relato. Y no es todo, al entrar a la casa el jugador encuentra la habitación de los padres y la de los niños, una litera; y el último elemento para asegurar la intertextualidad es la aparición de un robot. Este robot es diseño propio del juego, es decir, es un modelo que aparece en varias ocasiones a lo largo de esta entrega y otras, pero lo interesante es que al activarlo se mueve a la habitación de los niños y comienza a

recitar el poema de Teasdale. Cabe resaltar que la casa no es como la describen en la narración, pero es lo de menos.

Es así como la intertextualidad y la hipertextualidad entre ambos se evidencia de manera deliberada y directa. Podemos plantear esto en niveles: 1) Fallout 3, 2) Vendrán lluvias suaves (relato) y 3) Acontecimientos históricos y Vendrán lluvias suaves (poema). La hipertextualidad está en todos los niveles, como una especie de efecto dominó o cajas chinas, lo que se prefiera: los acontecimientos históricos y el poema de Teasdale son el hipotexto de Bradbury y, al mismo tiempo, el texto de Bradbury se convierte en hipotexto para el hipertexto que es Fallout 3. Además, se encuentra la intertextualidad, igualmente, en un fenómeno de causa/efecto: el poema de Teasdale pasa a formar parte del relato de Bradbury, que al mismo tiempo pasa a formar parte de Fallout 3.

Pienso que a pesar de que la aparición de las referencias en el juego no afecta a la historia que se tiene

que cumplir para completarlo, sí son de importancia por lo que significan más allá de las misiones del juego. A partir de estos elementos podemos rastrear las influencias que subyacen, enriqueciendo la creación de los medios de entretenimiento, ya sea escritos, visuales o auditivos. A fin de cuentas, esto habla de una posible evolución del tema, nuevas aproximaciones que puede tener la ciencia ficción respecto a temas que podrían parecer “obsoletos”, pues no nos encontramos en una situación de crisis nuclear (hasta ahora).

¿Entonces qué es lo que podemos concluir? En primer lugar, la importancia de realizar este tipo de ejercicios analíticos deriva en que de esta manera podemos hacer un seguimiento del “cómo llegamos aquí”. Así como entender cuáles son los elementos que ayudan a la creación de una obra y de qué manera pueden aportar a una mejor apreciación y construcción espacial/narrativa de esta, porque sin duda, buscamos que un producto nos sea placentero cuando lo consumimos. Por lo tanto, hemos logrado

responder las preguntas planteadas al inicio de este trabajo y nuestra hipótesis se comprobó: el videojuego hace tanto referencia directa a la obra de Bradbury, como a los tópicos de la ciencia ficción derivados de acontecimientos históricos.

#### Referencias

- Bethesda Game Studios, Fallout 3. Bethesda softworks, 2008, Play Station 3 y PC. Dirigido por Tod Howard.
- Bradbury, Ray. 2008. “Vendrán lluvias suaves”, en Crónicas Marcianas. México: Minotauro.
- Genette, Gerard. 1989. Palimpsestos. La literatura de segundo grado (Trad. Cecilia Fernández Prieto). Madrid: Taurus. Recuperado de: [https://drive.google.com/file/d/1j7K1KcQBXIWO\\_m26sLunFdA1dRuYuXaE/view](https://drive.google.com/file/d/1j7K1KcQBXIWO_m26sLunFdA1dRuYuXaE/view)
- Plans, Juan José. 1975. La literatura de la Ciencia-ficción. España: Editorial Prensa Española y Editorial Magisterio Español.



LATENTE

LATENTE

# DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

SUSANA PEDROZA

En la llanura ardiente del desierto brasileño  
casas de mínimo tamaño  
albergan hombres y mujeres de mínimo tamaño.

Hombres de tierra y mujeres de maíz,  
que esperan sembrarse a sí mismos  
en la temporada que permita su subsistencia vacía.

Transparentes a la adversidad,  
envueltos en el humo turbio de la enajenación,  
son reflejo de la marginalidad,  
del abandono de la identidad,  
bajo el fuego, la selva y el frío  
de la revolución.



# LA ESTÉTICA DEL HAMBRE

GLAUBER ROCHA

Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965 (Texto recuperado del Dossier Glauber Rocha, pág. 53).

Dejando de lado la introducción informativa que se transforma en la característica general de las discusiones con respecto a América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reducidos que aquellos que,

también, caracterizan el análisis del observador europeo. Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como un síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de

interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino.

He aquí -fundamentalmente- la situación de las artes en Brasil frente al mundo: hasta hoy, solamente mentiras elaboradas como verdades (los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales) consiguieron comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del arte, sino que contaminan sobre todo el terreno general de lo político. Al observador europeo, los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas.

América Latina permanece colonia, y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es solamente la forma

más perfecta del colonizador; y además de los colonizados, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes. El problema internacional de América Latina es todavía un caso de cambio de colonizadores, siendo que una liberación posible estará todavía por mucho tiempo en función de una nueva dependencia.

Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia, que, a veces inconsciente, a veces no, producen en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria.

La esterilidad: aquellas obras encontradas en gran cantidad en nuestro arte, en donde el autor se castra en ejercicios formales que todavía no alcanzan la plena posesión de sus formas, el sueño frustrado de la universalización; artistas que no despertaron del ideal estético adolescente. Así, vemos centenares de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados, libros de cuentos y poemas, piezas teatrales, filmes que, sobre todo en São Paulo, pro-

vocaron inclusive quiebras...

El mundo oficial encargado de las artes generó exposiciones carnavalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas fáciles de éxito, cocktails en varias partes del mundo, además de algunos monstruos oficiales de la cultura, académicos de letras y artes, jurados de pintura y delegaciones culturales por el exterior.

Monstruosidades universitarias: las famosas revistas literarias, los concursos, los títulos. La histeria: un capítulo más complejo. La indignación social provoca discursos impetuosos. El primer síntoma es el anarquismo que marca la poesía joven hasta hoy (y la pintura). El segundo es una reacción política del arte que hace mala política por exceso de sectarismo. El tercero y más eficaz es la búsqueda de una sistematización para el arte popular. Pero el equívoco de todo esto es que nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y auto-devastador esfuerzo en el sentido de superar

la impotencia; y en el resultado de esta operación de fórceps, nosotros nos vemos frustrados, sólo en los límites inferiores del colonizador: y si él nos comprende, entonces no es por la lucidez de nuestro diálogo sino por el humanitarismo que nuestra información inspira.

Una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento. El hambre latino, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido.

De Amanda hasta Vidas Secas, el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, vivien-

do en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último sin soportar las imágenes de la propia miseria.

Este miserabilismo del Cinema Novo se opone a la tendencia del cine digestivo, preconizada por el mayor crítico de Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, en casas bonitas, en automóviles de lujo, filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Estos son los filmes que se oponen al hambre, como si, en la estufa y los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia incivilización.

Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales, pudiera ser disfrazada

la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de films. Lo que hizo del Cinema Novo un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; su propio miserabilismo, antes escrito por la literatura de los años treinta, fue ahora fotografiado por el cine de los años sesenta; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político.

Las propias etapas del miserabilismo en nuestro cine son internamente evolutivas. Así, como observa Gustavo Dhal, van desde el fenomenológico (Porto das Caixas), al social (Vidas Secas), al político (Deus e o Diabo), al poético (Ganga Zumba), al demagógico (Cinco vezes Favela), al experimental (Sol sobre a lama), al documental (Os mendigos), experiencias en varios sentidos, frustradas unas, realizadas otras, pero todas componiendo, al final de tres años, un cuadro histórico que, no por casualidad, va a caracterizar el período Jânio-Jango: el período de las grandes crisis de conciencia y de rebeldía,

de agitación y revolución que culminó en el Golpe de Abril. Y fue a partir de abril que la tesis del cine digestivo ganó peso en Brasil, amenazando, sistemáticamente, al Cinema Novo. Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional. El brasileño no come, pero tiene vergüenza de decir eso; y sobre todo, no sabe de dónde viene este hambre.

Sabemos -nosotros que hicimos estos filmes feos y tristes, estos filmes gritados y desesperados donde no siempre la razón habla más alto- que el hambre no será curado por los planeamientos de gabinetes y que los remiendos del técnico no esconden, sino agravan sus tumores. Así, solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. El acto de mendigar, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causas

de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los relatos oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con la intención de construir escuelas sin crear profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el alfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide: el Cinema Novo, en el campo internacional, no pidió nada, sino que impuso la violencia de sus imágenes y sus sonidos en veintidós festivales internacionales.

Para el Cinema Novo, el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo. ¿Corisco es primitivo? ¿La mujer de Porto das Caixas es primitiva?

El Cinema Novo: una estética de la "violencia" antes de ser primitiva y revolucionaria; he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado; solamente concientizando su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota.

Mientras no levanta las armas, el colonizado es un esclavo: fue necesario un primer policía muerto para que el francés viera un argelino. Esa "violencia", con todo, no está incorporada al oído, como tampoco diríamos que está ligada al viejo humanismo colonizador. El amor que ésta "violencia" encierra es tan brutal como la propia "violencia", porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación.

El Cinema Novo, por eso, no hizo melodramas; las mujeres del Cinema Novo siempre fueron seres en busca de una salida posible para el amor. Dada la imposibilidad de amar con hambre, la mujer prototipo, la de Porto das Caixas, mata al marido; la Dandara de Ganga Zumba huye de la guerra para un amor romántico; Sinhá Vitoria sueña con nuevos tiempos para los hijos; Rosa va al crimen para salvar a Manuel y amarlo en otras circunstancias; la muchacha del sacerdote necesita romper el hábito para ganar un nuevo hombre; la mujer de O Desafio rompe con el amante porque prefiere

quedarse fiel a su mundo burgués; la mujer en São Paulo S. A. quiere la seguridad del amor pequeño burgués y para eso intentará reducir la vida del marido a un sistema mediocre.

Ya pasó el tiempo en que el Cinema Novo necesitaba explicarse para existir. El Cinema Novo necesita procesarse para que se explique, en la medida en que nuestra realidad sea más discernible a la luz de los pensamientos que no estén debilitados o que deliren por el hambre.

El Cinema Novo no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano; además, porque el Cinema Novo es un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada de Brasil. Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policialescos de la censura, ahí habrá un germen vivo del Cinema Novo. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía, el tecni-

cismo, ahí habrá un germen del Cinema Novo. Donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del Cinema Novo.

La definición es ésta, y por esta definición, el Cinema Novo se margina de la industria, porque el compromiso del Cine Industrial es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del Cinema Novo depende de la libertad de América Latina. Para esta libertad, el Cinema Novo se empeña en su propio nombre, de sus más próximos y diversos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará en los filmes en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la filosofía: no es un filme, sino un conjunto de filmes en evolución el que le dará al público, por fin, la conciencia de su propia existencia.

No tenemos por eso mayores puntos de contacto

con el cine mundial. El Cinema Novo es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por eso mismo, todas las debilidades consecuentes de su existencia



# AUTORETRATOS ROTOS

DAVID PICHARDO

La concepción de estos autorretratos se remonta al verano del 2022 durante un taller con el profesor Santana García, en donde a partir del término caligrama roto, experimentamos con la combinación de imagen y texto para salir de las formas clásicas de la poesía y poder aprovechar el potencial de este nuevo lenguaje poético si no inexplorado sí poco difundido hoy en día.

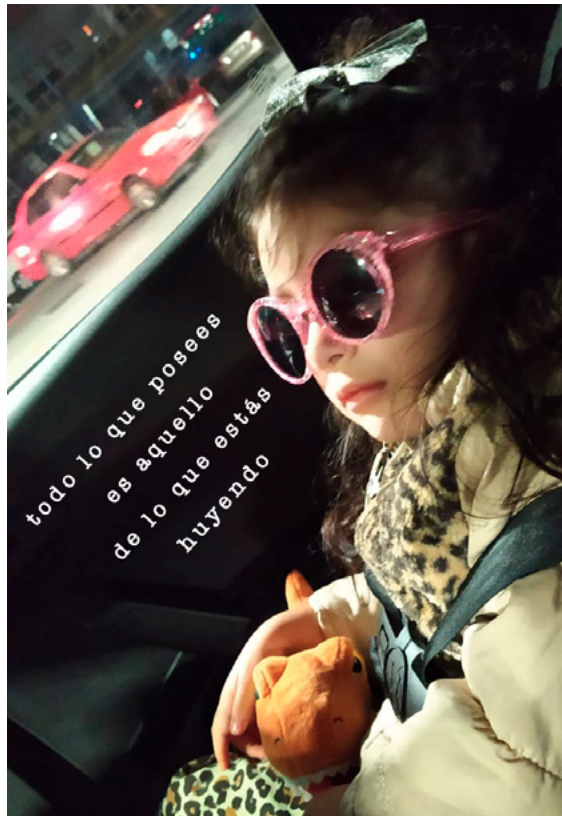
Estos retratos parten de la idea de que, así como podemos mostrarnos y decir-nos desde lo que somos y lo que tenemos, siempre existe la valiosa posibilidad de explorar nuestro interior y nuestra percepción de nosotros mismos desde la ausencia, el abandono, el vacío, la soledad y la nostalgia, ya que ellas no dejan de ser parte fundamental de lo que llamamos la experiencia humana, y un retrato que no muestre este lado de la vida cotidiana no puede estar completo.

Cada una de estas fotos es de una u otra manera una extensión de mí (mi hermana, mi mascota, mi pasión por las lenguas, los atardeceres) y el lector/espectador sabrá apreciar el mensaje inherente a cada una de ellas. Su posible ambigüedad es una puerta a su lectura. Si se advierte ironía en ellas es porque ésta también forma parte de mí.

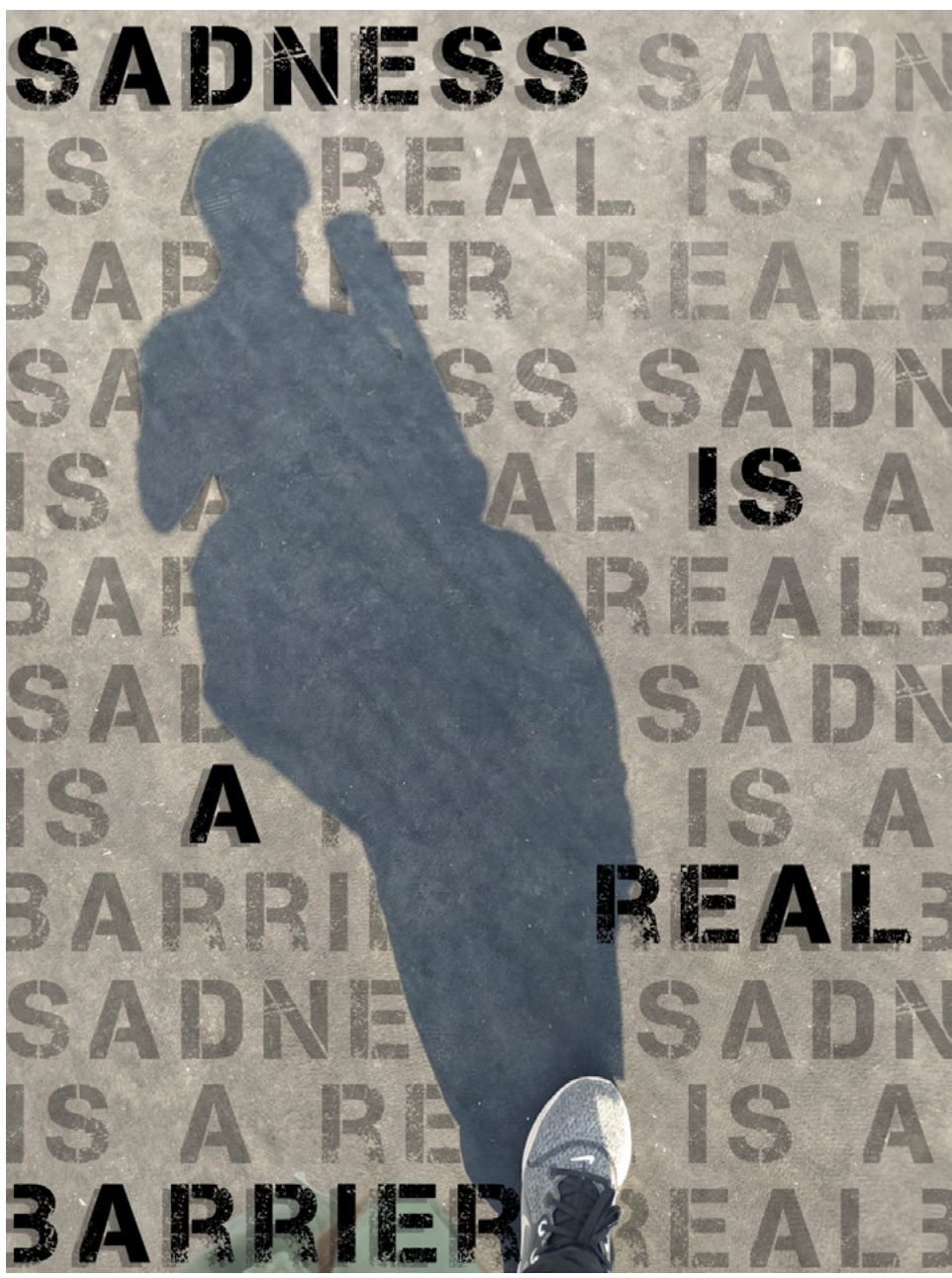
Esta breve introducción no busca explicarlas ni analizarlas -no es difícil investigar en google sobre el caligrama roto y sus intenciones- sino ubicarlas en un contexto específico.

Ellas son pues, una serie de reflexiones sobre la soledad, la resiliencia, el hastío, la vida y su torrente de vicisitudes a veces aparentemente contradictorias o irreconciliables, que sin embargo son parte de nosotros, y cuya existencia no podemos poner en duda.

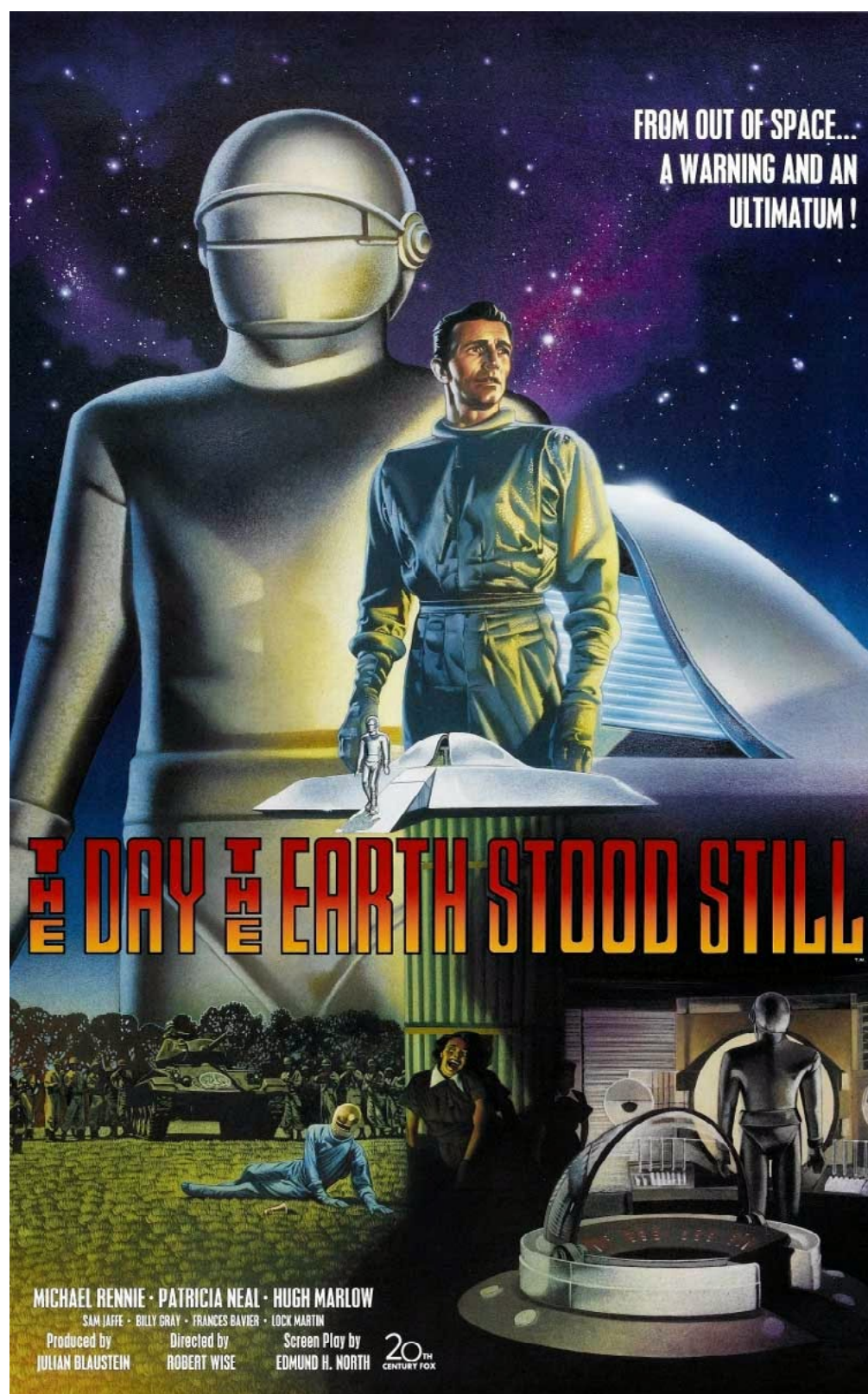




todo lo que posees  
es aquello  
de lo que estás  
huyendo







# REFLEXIONES SOBRE EL DÍA QUE LA TIERRA SE DETUVO DE ROBERT WISE

ABRAHAM ARELLANO

Los tiempos son turbulentos y perturbadores. Parece ser que la raza humana, la supuesta civilización, no ha aprendido a convivir con sus congéneres a pesar de haber compartido la tierra por miles de años. Ya

desde los tiempos anteriores a Cristo existían riñas y conflictos a escala global. Si el Dios todopoderoso de la cultura occidental no pudo poner fin a las guerras y al odio hacia el prójimo, ¿acaso lo habría podido hacer una película estadounidense-

se, estrenada en 1951, en la que se hablaba sobre el peligro de las armas nucleares y de la peor arma en la historia: el hombre?

The Day the Earth Stood Still, del estadounidense Robert Wise, es una cinta bajo los cánones de la ciencia ficción, género cinematográfico en el que la carga filosófica, ética y demás cuestionamientos humanos juegan un gran papel, aunque se camuflajan de manera que las películas sirvan como éxito taquillero. Este tipo de películas pueden entenderse como un producto destinado para las masas, pero también se deben considerar los tiempos en que fueron realizadas. Cuando el filme de Wise fue lanzado a los cines se vivía una de las guerras más longevas y que, al día de hoy, sigue dejando vestigios: la Guerra Fría.

Ahora bien, este brevísimo contexto de la película nos permite entender mucho mejor las implicaciones y el subtexto dentro de la misma. En The Day the Earth Stood Still podemos encontrar una fuertísima carga política, social y ética. Ya desde los primeros

minutos se observa la arista política e ideológica: la cinta comienza en Estados Unidos. Es esto mismo lo que nos hace ver una parte de la ideología norteamericana impuesta en el séptimo arte: Norteamérica es el centro del mundo. El lugar donde los alienígenas llegaron a hacer contacto es Washington D.C., la capital del “mejor país del mundo”, aquél que clama paz y libertad para los demás. Cuando el alienígena de nombre Klaatu aterriza, lo primero que los gringos hacen es disparar; actúe primero, investigue después. De esta manera podemos ver cómo funciona el mecanismo lógico estadounidense. Es el temor a lo desconocido lo que mueve al soldado a apretar el gatillo. Con este soldado y su pistola encontramos un comentario ético: no porque él porte un arma y tenga “permiso” de matar le da el derecho a lastimar a alguien, sin importar que venga de otro planeta; no porque podamos actuar, debemos hacerlo.

Pensando en el ensayo Technology and Ethics in The Day the Earth Stood Still (Tecnología y ética en El día

que la tierra se detuvo), del escritor Aeon J. Skoble, el autor menciona una frase que se me quedó impregnada, no por ser verdadera, sino por la consternación que despertó en mí: “indeed there are two reasons why we should not [Kill an alien]: first, it's only justifiable to kill an alien who is attacking you...”; pareciera que el escritor busca acreditar una acción bélica, algo que él mismo condena. Esto nace desde una idea primigenia: ¿Por qué el ser humano cree que lo primero que llegará es un ataque de alguien desconocido? Pareciera que el autor justifica el matar a otro, no importa su procedencia.

El miedo que cunde en la población una vez Klaatu escapa del hospital es la parte social de la película: así comienza la caza del extraterrestre en suelo norteamericano gracias al poder que tienen los medios de comunicación y su fácil manipulación para llegar al pueblo.

El ejemplo más marcado de cómo una ideología puede moldear a la sociedad es Tom, el interés amoroso de Helen Benson. Es él, en un in-

tento de triunfar en un mundo que le dicta que sobresalga a como dé lugar, quien entrega la ubicación de Klaatu a las autoridades. A Tom lo único que le importa es el bienestar propio. Nunca se detiene a pensar que esto puede perjudicar a sus iguales. Ni siquiera toma en cuenta a la persona que él jura amar, y lo único que gana es que Helen se aleje mientras él grita, insultado, que se arrepentirá cuando él sea famoso. Toda esta cultura enfermiza capitalista que dicta que uno debe sobresalir envenena a la sociedad, el pensamiento y su comportamiento en su entorno. Esta acción de Tom da pie a lo que sería la implicación ética dentro del filme: Klaatu corre a la reunión convocada por él y el profesor Barnhardt en la que quiere advertir que su misión es erradicar el mundo si éste no desiste de usar armas nucleares, debido a que no solo ponen en riesgo a toda la humanidad, sino a toda la galaxia. Es aquí cuando el uso del género de la ciencia ficción funciona para hablar de un tema del presente: la galaxia es el recurso dentro de la ficción que sirve para hablar de algo

de una escala más diminuta y de la realidad: nuestro planeta.

El extraterrestre es la figura empleada para que el dilema se vea desde una perspectiva mayor. Un humano sería ignorado dando el mensaje que da el extraterrestre. Klaatu es el vehículo para la voz del raciocinio: las armas nucleares sólo terminarán por acercarnos más y más al abismo del que no hay retorno. No necesitamos volver hacia la Guerra Fría para entender este dilema, sino ver en nuestro presente las constantes pruebas nucleares de Corea del Norte o las tantas amenazas que se hacen las potencias armamentísticas en el mundo con el reciente conflicto entre Rusia y Ucrania.

Volviendo a la cinta, antes de que logre llegar a la reunión, Klaatu es asesinado por el ejército estadounidense, ya que ellos consideran que es lo correcto. ¿Es lo correcto acabar con la esperanza de la humanidad por el simple hecho de tenerle miedo a algo que desconocen? Parece ser que sí.

Tras unos sucesos que

le regresan la vida a Klaatu, él enuncia a todos los presentes que todavía tenemos tiempo de frenar la tragedia que se nos avecina teniendo armas nucleares. Él no busca mostrarse con una postura paternalista, a Klaatu no le importa lo más mínimo cómo llevamos nuestros conflictos. Lo que le incumbe es que nosotros, con nuestros asuntos, pongamos en peligro a los demás planetas.

Aunque el mensaje idealista que trata de dar *The Day the Earth Stood Still* suena hermoso y lógico, la única verdad es que, en todos estos años de historia, de ires y venires, de paces falsas y de miedo latente, la humanidad sigue atentando contra sí misma sin pensar en que los daños causados pueden ser irreversibles. La advertencia hoy solo sirve como un eco. Una esperanza que antes de haber llegado al mundo nació muerta debido a la batalla de egos que libran diariamente los dirigentes de las potencias. Quizá es una forma demasiado pesimista de ver el mundo, pero lastimosamente, por más que los ciudadanos tengamos la intención de conducir al mundo

a la paz, hay unos cuantos que con solo apretar un botón podrían erradicar toda la vida en el planeta tierra. Mientras este tipo de armas y poder sigan en manos humanas, nuestro futuro pende de un hilo delgadísimo que, si quisieran, podrían cortar en este mismo instante. ¿Qué diría Klaatu de nosotros si regresase a la tierra y viera que estamos igual o peor que el día de su partida? Probablemente se decepcionaría y ordenaría a Gort acabar con lo que conocemos como civilización.

#### Referencias

Skoble, A. J., (2008). Technology and Ethics in *The Day the Earth Stood Still*. [https://www.researchgate.net/publication/291130652\\_Technology\\_and\\_ethics\\_in\\_the\\_day\\_the\\_earth\\_stood\\_still](https://www.researchgate.net/publication/291130652_Technology_and_ethics_in_the_day_the_earth_stood_still)



# EL ENCANTO SONORO DE RAÚL LAVISTA

ANAIDD VILLEMÍERE

Los titulares cinematográficos están llenos de nombres de estrellas en boga de su popularidad, cineastas hablando de sus próximos proyectos y hazañas, el pasar de los años nos ha demostrado que a la imagen se le ha concedido una relevancia sumamente amplia, celebrando con mayor notoriedad a los cine-realizadores en comparación con la figura de quienes musicalizan las ficciones. Es en tiempos recientes que diversos compositores se han consagrado como estrellas

afamadas siendo el caso de Ennio Morricone, John Williams o Hans Zimmer, entre otros, cada uno con oleadas de fieles fanáticos. La música del cine se ha convertido en un género en sí mismo, uno que aún es falto de estudio y revalorización, sobre todo en nuestro país donde el tramo es largo para otorgar el debido reconocimiento a quienes construyeron las sonoridades que encumbraron la cinematografía nacional y todo lo que rodeaba su quehacer.

La música fue el primer sonido que acompañó al cine, apaciguaba el ruido de los proyectores y amenizaba el momento. Siendo el arte tan multidisciplinario que es, pronto esparció sus posibilidades estéticas dentro de la cinematografía, ésta da corporeidad a las imágenes asociando los espacios, unificando las impresiones visuales de tal resonancia que resulte imprescindible para contar y entender una historia que no sería igual sin la presencia de dichas tesituras auditivas que engalanan las pantallas. Entonces no sólo eran los fondos y acompañamiento, se trataba de una labor ardua que se escribía a medida; sumamente meticulosa, contra imagen toma por toma, con ayuda de cronógrafo, copistas y con un tiempo de realización corto. Hoy en día podemos ver más allá apreciando toda su complejidad.

Cuando el cine nacional dejaba atrás su etapa silente y empezaba a abrazar el potencial sonoro se llenó de personajes audaces que hacían su labor de forma intuitiva, cuya experiencia y expertismo fue

tomado de una práctica casi a ciegas, en un tiempo en el que los errores eran mínimos —pues costaban mucho a las producciones— emergería un genio discretamente oculto, que presenció en su cercanía la transición y apogeo de la época dorada siendo cómplice de su esplendor; su nombre era Raúl Lavista Peimbert. En su temprana infancia aprendió a tocar el piano, antes de tener siquiera quince años ya había ofrecido un recital con composiciones propias, lo que valió ser considerado un prodigio. Fue un prolijo compositor, pianista y director de orquesta, socio fundador de la Sociedad de Autores y Compositores de México, dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Filarmónica de la UNAM; un amante de la música en todas sus vertientes, un difusor cultural en la radio y un apasionado del cine.

En su haber se encuentra la composición de más de trescientas cincuenta partituras para películas como *El Ángel exterminador*, *Macario*, *Los hermanos del Hierro*, *El hombre sin rostro*, *Una familia de tantas*, *Distinto amanecer*, *Más*

negro que la noche y muchas otras más en las que desfilan los directores más influyentes del cine mexicano, siendo el compositor predilecto de realizadores como Julio Bracho, Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón entre otros destacados cineastas que lo posicionaron como una de las figuras clave del cine de la época de oro. Su vida como músico se extendía más allá de las luminarias cinematográficas, nunca dejó de lado las orquestas, aquellas que supo amoldar a su trabajo tanto en cine como en la radio dirigiendo a personajes como Giuseppe Di Stefano, Gulda Flavigny, Ramón Vinay, Elizabeth Schwarzkopf, Yara Bernette, Henryk Szeryng, etc.

Lavista se codeó con los compositores más importantes de su generación, algunos de ellos fueron sus maestros como Silvestre Revueltas, Rodolfo Hallffter, Manuel M. Ponce y José Rolón. Su primera colaboración en el cine sería en la película *‘Dos Monjes’* (1934) de Juan Bustillo de Oro, en la cual compuso la canción *‘Ana’* que Max Urban tomaría como motivo conductor de la banda

sonora; a partir de dicha cinta no cesaría de componer hasta su muerte. Su música llena de texturas preponderantemente orquestal, está repleta de estructuras complejas, alientos de madera, cuerdas y percusiones que contrapuntean pasajes con narrativas líricas visionarias, cuya integración a las cintas era orgánica, casi como si hiciera una alegoría en la que cada nota soltase su peso cual pétalo. Flautas, trombones, violines y clavicordios acompañaban los horizontes blanquinegros rebozados en el imaginario nacional. Apostaba siempre por la experimentación y la incursión con instrumentos poco usuales lo que le llevó a ser pionero en el uso de las ondas Martenot en el territorio mexicano, mientras se permitió probar con los métodos de grabación, moviolas y play-backs, entre otros.

El discurso sonoro envuelve la materialidad de las imágenes en una yuxtaposición que reafirma las sensibilidades que atañen al espectador, a su vez es como un perfume evocativo que se queda con nosotros mucho después de haber visto algún metraje. Aporta también

una capa de verosimilitud y en el caso de Raúl Lavista las películas que su música acompañaba tenían una obertura, cual acto de ópera, que se fundía con exquisitez en las diferentes atmósferas, nos aterriza en diferentes espacios temporales y emocionales mientras aún oscilaban los créditos. Una demostración de su virtuosismo compositivo, interpretativo y de arreglo sinfónico es su incursión al jazz, rock, electrónica, ranchera y conga según las necesidades del filme en turno y las exigencias de los cineastas sin importar el género de la película o si para esta se tenían que realizar las letras como sucedería en Pulgarcito de René Cardona, ‘Te quiero más que a mis ojos’ en Tizoc de Ismael Rodríguez o Ramito de azahar interpretada por Pedro Infante en diferentes cintas.

A título personal, encuentro fascinante ‘Crepúsculo’ (1945) de Julio Bracho, y su musicalización juega un papel fundamental en ello, resulta ser parte del vasto trabajo de Raúl Lavista, la sonorización genera que la historia relatada sea tan inmersiva, enmarcando los

sentimientos, acciones y una serie de matices que muestran los personajes, siendo ese apoyo primordial al argumento. La curiosidad surgió llegada la conclusión del filme y con ello una revelación que abriría el camino al conocimiento de cientos de grandes metrajes musicalizados por él. Intrigada en conocer más de su obra, vida y legado me cruce con material audiovisual del primer encuentro internacional de especialistas en audio de la Fonoteca Nacional donde su hija, la talentosa fotógrafa Paulina Lavista en compañía del músico e investigador: José María Serralde, narran anécdotas, perspectivas y opiniones diversas, de entre las cuales encontré muy llamativo cuando se resalta justamente a ‘Crepúsculo’ siendo enunciado como un ejemplo de composición y ejecución brillante de una partitura “verdaderamente impresionante”, la cinta es un noir embestido con sincretismo en una elegante música orquestal que prioriza con alarde el violín de José Rocabrana; dentro de la técnica compositiva hay un juego de silencios, tonalidades y desniveles finamente pensa-

dos en los que la banda sonora entreteje ese halo de misterio y delirio que envuelve el filme.

Raúl Lavista fue un personaje por demás interesante, ir a su casa debió ser toda una experiencia gratificante como lo atestigua en diferentes entrevistas su hija Paulina Lavista, contando sobre las sesiones de escucha que se hacían en su hogar los domingos, todos atentos cual concierto a los discos de Debussy, Varese, Ravell, Wagner, Mozart, Messian, Boulez y tantos otros, que le dieron la oportunidad de conocer personalidades de la talla de Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Claudio Arrau, y Salvador Elizondo con quien se terminaría casando. Mencionar a su hija es importante, su papel más allá de la contribución histórica como la primera fotógrafa mujer que expuso en Bellas Artes, la coloca como piedra angular para la preservación del legado de su padre, fruto de sus esfuerzos se ha logrado una labor de recuperación y difusión del mismo que continúa hasta la actualidad. Todo comenzaría en 1996 cuando fue llamada a los Estu-

dios Churubusco Azteca lugar al que acudiría en conjunto a la sonidista e investigadora Sibylle Hayem, allí se encontraron cientos de latas atacadas por el síndrome del vinagre, (posiblemente, producto del tiempo y la indiferencia por el patrimonio cultural). Se daría inicio a una labor titánica de recuperación, catalogación y digitalización de dichos archivos, deber que tras muchos años llevaría en 2018 a Hayem al reconocimiento para que el acervo fuera nombrado Memoria del Mundo de la UNESCO, siendo un paso relevante escanear el sonido óptico de las cintas magnéticas y todos los negativos dejados en el descuido para conocer más del quehacer cinematográfico en sus años dorados, pero sobre todo para poderlo estudiar en su totalidad y resguardar correctamente, aunque claro, aún falta un largo camino por recorrer y quizás muchos materiales aún estén a la espera de ser descubiertos.

El maestro Lavista recibió múltiples premios y honores por su trabajo en el cine, gozó de cierto reconocimiento internacional, llegando a

trabajar en algunas cintas extranjeras. Teniendo en cuenta que fueron más de trescientas cincuenta películas, si nos pudiéramos a enlistar cada una de ellas, se podría apreciar la gran diversidad de ocasiones en que se ha escuchado a Raúl Lavista quizás sin saber que se trataba de uno de los más prolíficos y virtuosos compositores que ha dado México. Incluso su muerte estuvo llena de música, su sobrino, el también compositor Mario Lavista creó un lamento a modo de homenaje, sobre su tío diría:

Yo quise profundamente a Raúl Lavista, fue un ser extraordinario, y este lamento fue un homenaje íntimo. La elección de flauta baja se debió a mi creencia en una vieja leyenda japonesa según la cual este instrumentó es el único que los muertos son capaces de escuchar. Como toda leyenda tiene su parte verdadera. Yo estoy convencido de que cada vez que se toca este Lamento, Raúl lo está escuchando. (En García-Bonilla. 2001, p.107)

Queda mucho por decirse de Raúl Lavista, sus com-

posiciones son reminiscencias anidadas en la mente y la nostalgia sobre un cine cuyas florituras musicales denotaban una pasión en su creación, un amor por su trabajo, un arraigo nacional lleno de sentimientos que sigue siendo una reverberación plasmada al reflexionar en las grandes estrellas y películas, una asociación lógica, pues la música es un hilo conductor de la memoria. Si bien una parte de su acervo yace en la fonoteca nacional, la otra vive con nosotros cuando una de sus melodías ronda nuestros pensamientos, cuando en las cintas suena su música negándose a ser absorbida en las fauces del olvido.

Raúl Lavista, en efecto, es un músico de notorio talento, cultivado entre los que más haya, entusiasta del arte que practica y del que quisiera practicar. Palabras del crítico Adolfo Salazar (Pauta, 1996)

## REFERENCIAS:

- Amgus. (2023) Raúl Lavista al piano [Ilustración digital].  
Fonoteca Nacional de México. (22 de noviembre de 2018). Pr1mer Encuentro Internacional de Especialistas en Audio [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oC61UErXnOc&t=4029s>
- Hayem, S. (2021). Crónica de un rescate: la música compuesta para cine en México (1956-1979). En P. Rodríguez (Coord.), *Creadores de la memoria: los archivos sonoros y audiovisuales en México*. Instituto de Investigaciones bibliotecológicas y de la información, UNAM. Ciudad de México. pp. 47-58 [https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI\\_UNAM/195/138/creadores\\_memoria.pdf](https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/195/138/creadores_memoria.pdf)
- La Jornada Semanal. (1996). “La devoción sonora”, entrevista con Mario Lavista. En R. García Bonilla (Ed.) *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*. Siglo XXI. p.107 <https://books.google.com.mx/books?id=3EEUrqUY478C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Piñon, A. (2015). Raúl Lavista, el genio musical del cine mexicano. El Universal. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/raul-lavista-el-genio-musical-del-cine-mexicano-961762.html>
- Salazar, A. (1952). Raúl Lavista, Director de Orquesta. Pauta 59-60. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio-diciembre de 1996, México: Conaculta, INBA, Cenidim. p. 63 [https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=\\_suri:INBA:TransObject:5b-ce83517a8a02074f830e6c&r=30&t=52&sort=relvdes&word=pauta&leap=25](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:INBA:TransObject:5b-ce83517a8a02074f830e6c&r=30&t=52&sort=relvdes&word=pauta&leap=25)
- Serralde, J.M. (2013). *Música, músicos y cine en México, mirada hacia una historia posible*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. [http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/cursos\\_eventos/2017/PDF/MiradasSerralde.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/cursos_eventos/2017/PDF/MiradasSerralde.pdf)

Cesar Abraham Hernández  
Ernesto Méndez  
Siria María de los Obreros

# ¡GRACIAS!

Toda nuestra gratitud a aquellos y  
aquellas que apoyan este proyecto.

**INTERLATENCIAS** Revista  
es posible gracias a ustedes.  
¡Les agradecemos!

# INTERLATENCIAS

REVISTA: LAS LETRAS DEL CINE

