

**CARLOS VELÁZQUEZ**  
BUKOWSKI AL DESNUDO

**KARLA ZÁRATE**  
GRAVE GRAVEDAD

**NAIEF YEHYA**  
SMALL AXE, DE STEVE MCQUEEN

NÚM. 304 SÁBADO 05.06.21

# El Cultural

[ Suplemento de **La Razón** ]

## LUIS GARCÍA BERLANGA, EL SIGLO IRREVERENTE

HÉCTOR ORESTES AGUILAR



COMUNA Y DICTADURA: ENTRE MARX Y RIMBAUD • ARIEL GONZÁLEZ

UN REGRESO A TIEMPO MEXICANO,  
DE CARLOS FUENTES • JOSÉ WOLDENBERG

Arte digital > A partir de una escena de Michel Piccoli en *Tamaño natural* (García Berlanga, 1973)  
en allocine.fr, y una imagen de wallpaperaccess.com > Mónica Pérez > **La Razón**

*El sábado 12 de junio se cumple el centenario natal de uno de los mayores realizadores cinematográficos de todos los tiempos, el irreductible Luis García Berlanga, autor de una filmografía gozosa que es insignia de proa del cine español moderno. En títulos como Esa pareja feliz y ¡Bienvenido, Mister Marshall! —la única suya estrenada en México en los años cincuenta y también la cinta ibérica más transmitida por la televisión nacional del siglo XX—, el creador nacido en Valencia no transigió ante la censura del franquismo ni ante ese mal aún más nocivo: la autocensura. En este ensayo, Héctor Orestes Aguilar revisa su legado transgresor.*



# LUIS GARCÍA BERLANGA,

## EL SIGLO IRREVERENTE

HÉCTOR ORESTES AGUILAR

@HectorOAguilar

**Y** en el principio fue *La Censura*. Año de 1945, julio 18: el "Caudillo por la gracia de Dios", Francisco Franco, forma nuevo gobierno en España. Comienza uno de los periodos más tensos y siniestros en la historia de la dictadura. Se encumbran, en las instituciones educativas y culturales, en los medios de comunicación y también en el Ministerio de Asuntos Exteriores, los operadores políticos del nacionalcatolicismo. En los hechos, esto marca el desplazamiento de los nacionalsindicalistas —los falangistas, beligerantes victoriosos en la Guerra Civil—, y el ascenso a puestos de decisión de los miembros de Acción Católica Española, primero; y, paulatinamente, del Opus Dei, tiempo después. Casos ejemplares: el expresidente de Acción Católica, Alberto Martín Artajo, convertido en ministro de Asuntos Exteriores con el fin de ganarle una nueva plausibilidad internacional al régimen; y José Ibáñez Martín, el ministro de Educación Nacional "que pasó a controlar la política informativa del Estado

y la censura de los medios de comunicación social a través de la Subsecretaría de Educación Popular, sustraída a la Falange".<sup>1</sup> Esta etapa transcurre exactamente hasta el 18 de julio de 1951.

Para la España del siglo XX, tal vez fueron los seis años de mayor aislamiento internacional, estancamiento económico, gran inflación, rezago educativo y vacío cultural. Excluida del contexto europeo, estigmatizada y desdeñada por los gobiernos de Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y la Unión Soviética; amén de haber sido bloqueada por la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas en febrero de 1946 para integrarse como un miembro más, la España de Franco era considerada una amenaza para la paz europea, tal y como lo manifestó el gobierno francés, al cerrar sus fronteras con su vecino. A lo largo del siguiente lustro, con la pretensión de mitigar el bloqueo, la dictadura se vio obligada a mejorar su imagen-país y, entre otras muchas cosas, redefinió su Estado nacionalsindicalista en un reino

Foto > Barry Domínguez

DIRECTORIO

**El Cultural**

[Suplemento de **La Razón**]

**Roberto Diego Ortega**

Director

@sanquintin\_plus

**Julia Santibáñez**

Editora

@JSantibanez00

Facebook: @ElCulturalLaRazon



Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki  
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Armando S. Armenta

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

católico, social y representativo, para maquillar su totalitarismo.<sup>2</sup> Como se sabe, sus relaciones diplomáticas con México estaban rotas desde 1939, después de la derrota de la República, y se restablecerían oficialmente sólo hasta treinta y seis años después.

Hacia el final de aquella fase de reconversión, a mitad del siglo pasado, el cine español reflejaba mayoritariamente el programa ideológico y moral del nacionalcatolicismo. Los antiguos éxitos de los años treinta, como *Nobleza baturra* (Florián Rey) o *La verbena de la paloma* (Benito Perojo) —ambas de 1935, cuyos títulos son por lo demás descriptivos de la España rústica, de Pilaricas, curas de pueblo, castañuelas, pandereta, chocolate y churros que mostraban con orgullo patriotero—, dieron lugar a producciones que hacían mayor énfasis en personajes de la era imperial, episodios evangelizadores (como las cruzadas cristianizantes en la Guinea española y en la India, por ejemplo), clásicos de la literatura, comedias folclóricas y relatos edificantes, impregnados de los valores acérrimamente católicos promovidos, certificados y vigilados por el régimen. Un cine histórico-religioso de cartón piedra.

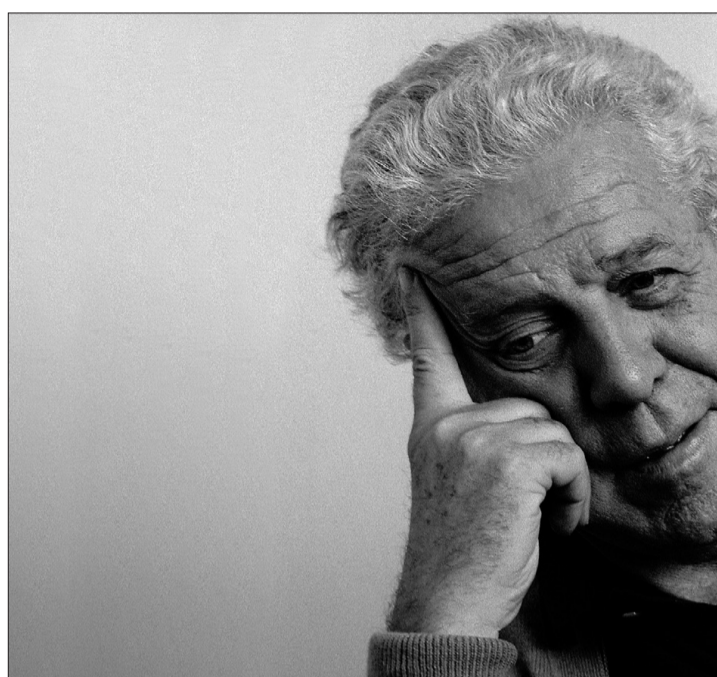
Es la época en que los rostros de Amparo Rivelles, Lola Flores, las bonaerenses Nini Marshall e Imperio Argentina y el de un muy joven Fernando Fernán Gómez se convierten en imanes de taquilla; la fase en que realizadores como Juan de Orduña, Antonio Román, Enrique Gómez filman, respectivamente, *La Leona de Castilla*, *Fuenteovejuna* y *Tiempos felices*. Era un cine desmarcado de cualquier viso de contemporaneidad política y en el cual los temas sociales, si aparecen, son tratados con chabacanería, frivolidad y un sentimentalismo insufrible. Por descontado, no se permitían alusiones sexuales ni eróticas. Las referencias a la Guerra Civil eran por completo tabú. Cuando *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) se estrenó en Madrid en 1946, se mutilaron los diálogos en los que se menciona el pasado internacionalista de Rick (Humphrey Bogart), quien suministraba armas a los republicanos. Incluso ortodoxos melodramas religiosos españoles como *La fe* (Rafael Gil, 1947), donde el personaje que encarna Amparo Rivelles finge una vocación religiosa para estar cerca del joven sacerdote interpretado por Rafael Durán, hacerlo dudar de sus votos y eventualmente seducirlo, desató un escándalo que, entre otras cosas, condujo a la creación de la temida Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, que tenía como una de sus mayores obsesiones la vigilancia sexual.<sup>3</sup>

#### EL OBSCENO PÁJARO DE VALENCIA

*Luis Berlanga se vestía de indiferencia y de pereza para meterle a la censura cu-chillos como El verdugo, que llegaban al corazón mismo de la dictadura.*

FRANCISCO UMBRAL,  
"Una teoría del cachondeo"

En aquellos mismos días, escenario del primer gran reajuste interno en la dictadura franquista, Luis García Berlanga cumplía treinta años.



Luis García Berlanga (1921-2010).

Había nacido el 12 de junio de 1921 en Valencia, siendo el más pequeño de los cuatro hijos de un abogado que llegó a ser diputado y senador liberal y fundador de Unión Republicana, integrada al Frente Popular. Los recursos económicos de la familia paterna —poseedores de viñedos, fincas agrícolas, inmuebles y otras propiedades importantes, entre ellas una planta generadora de energía eléctrica— y de la materna —dueña de una pastelería muy célebre en el centro de su ciudad natal— le aseguraron un *status* que le permitió hacer prácticamente lo que le vino en gana durante mucho tiempo, incluso en su madurez. Atravesó por peripecias inauditas, como haber servido en 1939, durante los últimos tres meses de la Guerra Civil, en la 40a División de Carabineros, en un botiquín de retaguardia del ejército republicano; y luego, dos años más tarde, haber cambiado de bando a la fuerza para enrolarse, a cambio de salvar a su padre de ser fusilado por los franquistas, en la División Azul, la 250a División de Infantería del ejército falangista, que con alrededor de 50 mil soldados españoles apoyó al ejército nazi en el frente ruso, sobre todo en Leningrado, entre 1941 y 1943. Allí había de todo: oportunistas que vieron la posibilidad de ganar un doble salario, tanto del ejército alemán como del español; soldados de leva, aventureros, mercenarios y personajes llegados en condiciones azarosas, como él mismo.<sup>4</sup>

¿Quién era o, mejor dicho, *qué* era Luis García Berlanga cuando regresó a Valencia en 1942, luego de su experiencia soviética, que lo llevó hasta Nóvgorod, a 200 kilómetros al sureste de San Petersburgo, soportando fríos,

atrocidades y la inminencia de la muerte?

Ya era lo que todos sus biógrafos y críticos no dudaban en catalogar como anarquista; pero uno muy singular. Aristócrata anarquista, dicen unos; libertario de derechas, para otros. Un señorito de provincias con inquietudes literarias y artísticas, lejano a cualquier doctrina o ideología, haragán y medio vago, para los demás. Pero, en muy resumidas cuentas, y como él mismo lo sugirió durante una conversación con Maruja Torres, era un valenciano llamado a perturbar; transgredir; subvertir, y no precisamente por medio de sutilezas ni exquisiteces: "Soy valenciano, y para nosotros la obscenidad es un instrumento",<sup>5</sup> confesó a la escritora y periodista.

Los cinco años siguientes a su retorno de la Unión Soviética, Berlanga robustece su principal afición —la cinefilia— y en 1947 se embarca en una aventura menos letal que sus incursiones bélicas: se inscribe en el recién creado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), con sede en Madrid, centro de estudios creado por Victoriano López, un militante de Acción Católica que importó a España el modelo del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. En el IIEC, Berlanga pronto hizo amistad con Juan Antonio Bardem (1922-2002), quien lo acompañó en sus pinitos escolares y luego en sus dos primeras películas, como codirector y coguionista, respectivamente.

El franquismo orilló a esa generación de creadores españoles a vivir, estudiar y trabajar desde una suerte de "exilio interior"; circunstancia muy parecida a la que padecieron en Alemania y Austria, durante los años del Tercer Reich, aquellos opositores y resistentes al nacionalsocialismo que no pudieron marchar fuera de los territorios situados bajo dominio hitleriano. Con la enorme diferencia de que, al término de la Segunda Guerra Mundial, el ajuste de cuentas con el pasado y la desnazificación en el campo cultural germánico (así hayan sido irregulares e insuficientes), permitieron a los austroalemanes —sobre todo a los judíos austroalemanes— una paulatina rehabilitación en su canon cultural. Por el contrario, los exiliados interiores en España, remando a contracorriente del asfixiante nacionalcatolicismo, sobrevivieron tres decenios de posguerra sorteando múltiples formas de vigilancia, censura y represión; incluyendo la

“ATRAVESÓ PERIPECIAS INAUDITAS, COMO HABER SERVIDO EN 1939 EN UN BOTIQUÍN DEL EJÉRCITO REPUBLICANO; DOS AÑOS MÁS TARDE, HABER CAMBIADO DE BANDO A LA FUERZA A CAMBIO DE SALVAR A SU PADRE DE SER FUSILADO POR LOS FRANQUISTAS”.

“ESA PAREJA FELIZ, ACASO POR MOSTRAR LAS PENURIAS DE LA BAJA CLASE MEDIA EN UNA ÉPOCA QUE EL RÉGIMEN VENDÍA COMO EL INMINENTE DESPEGUE ECONÓMICO NACIONAL, DISGUSTÓ A LA COMISIÓN DE CLASIFICACIÓN FRANQUISTA”.

autocensura, la más grave y dañina de todas. Un estado de cosas que impuso aplastantes límites a su imaginación y capacidad creadora, pero que los estimuló para encontrar formas y espacios expresivos desde los cuales pudieron ejercer, hábilmente, la disidencia, la sátira, la transgresión y la crítica.

Acaso Berlanga y Bardem hayan ocupado los extremos del exilio interior del cine español del siglo XX. Éste último fue, hasta el final de sus días, militante de izquierda, miembro del Partido Comunista Español, leninista ortodoxo y convencido del arte comprometido políticamente. Por su parte, Berlanga nunca militó en una causa más que la de su propio cine. Jamás perteneció a una agrupación política —como su padre o su abuelo— ni creyó en un arte comprometido. Siempre fue brutalmente directo al decir que el tipo de cine que perseguía estaba dirigido al gran público y formaba parte de una industria del entretenimiento. Vale decir, nunca pretendió hacer pasar sus películas como *cine de arte* o *cine de autor*. Y en esta honestidad a toda prueba radica uno de los más entrañables rasgos de su género.

LA COMEDIA COMO ARTE SUBVERSIVO MAYOR

*Criticábamos la falta de comunicación entre el espectador y la gente de cine, cuando luego, por nuestra culpa, ha ido a peor. Entonces había una identificación del público con estrellas como Amparito Rivelles, Rafael Durán o Alfredo Mayo, mucho más intensa que la que pueda existir ahora con el actor más conocido.*

LUIS GARCÍA BERLANGA

Resulta sorprendente, pero acaso inevitable, que siendo admirador confeso del cine de G. W. Pabst y del *Indio* Fernández, al que incluso quería emular en su “ruralismo poético”, como él le llamaba, García Berlanga debutara como director —al lado de Bardem— con una comedia, género que ya no abandonaría a lo largo de diecisiete películas. En este caso, una comedia “didáctica” y bienintencionada, en buena medida cercana a las cintas de Frank Capra: *Esa pareja feliz*, de 1951, protagonizada por Fernando Fernán Gómez (Juan) y Elvira Quintillá (Carmen), respectivamente electricista en un estudio de cine, y una costurera aficionada a participar en la lotería y otros juegos de azar. Un matrimonio urbano que vive en los límites de la precariedad, resignado a vagas aspiraciones de ascenso social, sea a través de los humildísimos estudios por correspondencia que Juan emprende para convertirse en técnico de radio o en virtud de sus malhadados

negocios clandestinos; o mediante la fe en los golpes de suerte, en el caso de Carmen, fantasía que acaba funcionando a su favor, pues resulta premiada en el concurso “Una pareja feliz”, patrocinado por una marca de jabón.

Esto les garantiza, durante un día, los recursos de una familia rica, incluido un auto de lujo, obsequios de tiendas caras, una comida en un exclusivo restaurante francés donde ni siquiera pueden leer la carta y otros privilegios consumistas exclusivos de los matrimonios más afortunados de Madrid. En esta película surgen ya varios elementos que perduraron y se perfeccionaron en el cine berlanguiano: la frenética narración a ritmo de sainete —todo sucede en un solo día, con vértigo zigzagueante—; los *travellings* cenitales de seguimiento en exteriores, que permitían captar desde las alturas ambientes callejeros y pueblerinos; las críticas muy sutiles al cine y al teatro franquistas; y, en forma embrionaria, la multitud de voces convertida más tarde en marca de la casa: una estructura polifónica de los diálogos de sus personajes que de cierta manera naturalizó, en español, los vertiginosos duelos verbales de las *screwball comedies* del tipo *To Be or Not to Be* de Ernst Lubitsch (otra gran influencia para el valenciano). Con la salvedad de que los volvió más complejos, apostando por la incomprendibilidad como efecto estético —ojo: no contrastar con el cantinfleo, que es una forma del *nonsense*.



*Esa pareja feliz* (1951).

*Esa pareja feliz*, acaso por mostrar las limitaciones y penurias cotidianas de la baja clase media madrileña en una época que el régimen vendía como el inminente despegue económico nacional, disgustó a la Comisión de Clasificación franquista, que la calificó con un “olía a cocido”. No pudo ser estrenada sino hasta 1953,<sup>6</sup> y eso sólo gracias al efecto dominó que trajo consigo el éxito de la siguiente cinta del cineasta, la primera dirigida en solitario. Nadie en el entorno de García Berlanga pudo imaginar el salto descomunal que daría con ella, pues era, en principio, un encargo con tres requisitos: que apareciera la tonadillera Lolita Sevilla; que estuviese ambientada en Andalucía; y que fuese cómica.

Al trabajar la sinopsis argumental junto con Bardem, Berlanga primero quiso hacer un drama rural al estilo del *Indio* Fernández,<sup>7</sup> pero sus productores pidieron algo más divertido. De ese cambio, al que el guionista Miguel Mihura sumó sensibles aportaciones en la dramaturgia y los diálogos, surgió una de las obras maestras del cine español: *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, fresco imagológico de la España profunda.

El director y sus coguionistas inventaron una localidad, Villar del Río, y la poblaron con personajes que encarnaban algunos de los imagotipos más identificables de lo que dio por llamarse la “España negra” de la dictadura: don Cosme, el cura; Eloísa, la maestra de pueblo; las vecinas chismosas; el hidalgo solterón, reaccionario y racista; la tonadillera andaluza y su taimado *manager*; las fuerzas vivas (sólo varones, inquebrantablemente machistas y patriarcales); y la figura caciquil del alcalde, interpretada por quien fue uno de los dos o tres mayores intérpretes del cine berlanguiano, el magistral comediante José Isbert, capaz de “ganar” la película con un solo desplante. Esta diminuta comunidad ve sacudida su calma chicha cuando un delegado general les avisa que los visitarán del European Recovery Program, el Plan Marshall, y están obligados a ofrecerles una fiesta popular de bienvenida. Todo el pueblo se desvive para preparar un recibimiento apoteósico, con la esperanza de pedirles regalos a los estadounidenses. En una de las escenas más alucinantes de la película, donde aparecen los verdaderos habitantes del pueblo cercano a Madrid en el que fue filmada, la maestra de escuela explica a todo Villar del Río qué son los “americanos”: contemplamos, con detalle, los rostros pasmados de mujeres y hombres que parecen haber salido de alguna narración galdosiana. Cuando más tarde se instala en la plaza central la mesa en la que cada uno de los pueblerinos apunta lo que quiere recibir, este efecto realista es aún mayor. No estamos viendo una película. Vemos la entraña de un país cuya realidad está suspendida en el tiempo. Las expectativas de cada pueblerino respecto a la visita dan pie a ensueños y fantasías, que Berlanga esboza de una manera delirante. El alcalde, por ejemplo, sueña ser el *sheriff* de un pueblo del Viejo Oeste en un gran *saloon*, donde todo mundo habla a la vez, farfullando algo parecido a un inglés macarrónico y bravucón, antes

de que comience una bronca multitudinaria. Este tratamiento *onirista*, que regresaría en otros de sus filmes, es lo que mueve a cierta crítica a vincular a Berlanga con el surrealismo.

Desopilante y a la vez tierna, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* tuvo un gran éxito de público a partir de su estreno el 4 de abril de 1953, en el cine Callao de Madrid, y alcanzó notable resonancia en el Festival de Cannes al año siguiente. Se convirtió en clásico instantáneo y en la piedra angular de la carrera filmica de Berlanga. En nuestro país fue la única de sus películas proyectadas en la década de los cincuenta, no obstante que durante ese periodo pudieron verse ¡107! películas españolas o coproducciones hispanoamericanas en las salas de México. Se estrenó el 25 de febrero de 1954 en el cine Chapultepec y duró dos semanas en cartelera, intervalo nada desdeñable, si consideramos la enorme cantidad de cine extranjero y local a la que podía acceder el público nacional por aquellos días; sobre todo, si se toma en cuenta que debió competir, entre muchas otras, con una película en tercera dimensión estrenada el mismo día en el cine Alameda: *La carga fatal*, de Gordon Douglas.

Por lo demás, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* es la película española más transmitida en la televisión cultural mexicana durante el siglo XX, en particular a través de la muy extrañada "Cineteca del Once".

#### BREVÍSIMA TEORÍA DE LO BERLANGUIANO

Berlanguiano: *dícese de la situación coral aparentemente caótica o esperpéntica, donde los caracteres muestran o ponen en evidencia su monstruosidad sin categoría moral, pero de una forma vitalista.*

JUANJO PUIGCORBÉ

Desde noviembre de 2020, la Real Academia Española incluyó el adjetivo *berlanguiano* en su Diccionario, como homenaje, pero también como reconocimiento a lo profundo que ha calado su cine en el imaginario colectivo español. Curiosamente, no da ejemplos concretos de su uso. ¿Qué abarca lo berlanguiano, por qué tiene una carga semántica tan singular, qué lo distingue tanto como para ser lexicalizado consagrativamente en el canon de la lengua?

Berlanguiano es el timo que preparan las fuerzas vivas del balneario de Fontecilla —otro pueblo más de provincias, olvidado de la mano de Dios— en *Los jueves, milagro* (1957): hacer creer a sus habitantes y a los turistas que se ha aparecido San Dimas, patrono de las causas perdidas, para reactivar la vida

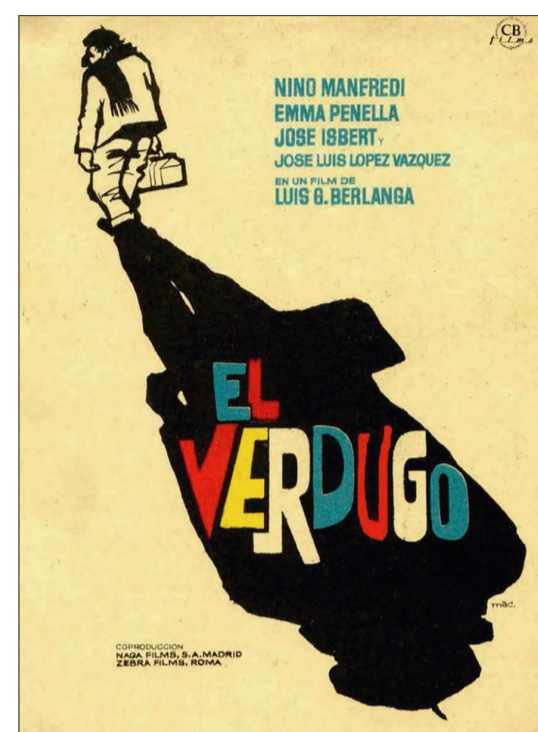
comercial local. Uno de los venerables del pueblo, don José (de nuevo el maravilloso José Isbert) se hace pasar por el santo, y comienza la farsa. Inopinadamente, a Fontecilla llega un timador profesional, o algo parecido, nunca lo sabremos bien, que es capaz de oficiar lo que parecen milagros: un San Dimas "real". Para los espectadores mexicanos nacidos a mitad del siglo pasado, resulta muy desconcertante que este prestidigitador sea encarnado por un galán heroico al que no podríamos relacionar de otra manera con el cine en español, y mucho menos con esta historia: nada más ni nada menos que Richard Basehart (*cfr.* la celeberrima serie de televisión de los años sesenta, *Viaje al fondo del mar*), quien aparece hablando con perfecto acento castizo y comportándose con absoluta naturalidad, en un contexto en el que ni su porte ni su rostro ni su vestimenta encajan.

Berlanguiana es la terrible trama de *El verdugo* (1963), única película del realizador impregnada de melodrama, en la que el empleado de una funeraria (el actor italiano Nino Manfredi) es sorprendido haciendo el amor con la hija de un anciano verdugo a punto del retiro (acertaron: José Isbert) y se ve obligado no sólo a casarse con ella, sino a suceder en el puesto a su futuro suegro, para poder reclamar la vivienda de interés social a la que de otra forma no tendría derecho. Historia de una conversión involuntaria y siniestra, *El verdugo* fue la película de Berlanga que más carga política y mayor impronta crítica tuvo durante el franquismo.

Berlanguianos son los gamberros, oportunistas, pornógrafos y advenedizos que pueblan las tres películas nodales del cineasta: *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982), conocidas como la "Trilogía de la familia Leguineche". Su máximo representante, y uno de los personajes más entrañables para Berlanga, es el Marqués de Leguineche, quien posee una colección única en el mundo: muestras de vello púbico de todas sus amantes, que guarda en pequeños frasquitos.

Y berlanguiana es la soledad a la que está condenado el protagonista de *Tamaño natural* (1973), única película en la que el director valenciano dio rienda suelta a su fetichismo y, en buena medida, a su misoginia. En ella, Michel (el primer actor francés Michel Piccoli) es un dentista parisino que manda fabricar a Japón una muñeca de poliuretano de tamaño natural, para tener una pareja sumisa, silenciosa y fiel.

Es perturbador comprobar que esta cinta no ha perdido un ápice de tensión. Y todavía más perturbador es saber que, durante el rodaje, la muñeca



El verdugo (1963).

usada en la película (cuya fabricación costó más de lo que hubiese implicado contratar a Brigitte Bardot para el papel) fue violada en repetidas ocasiones, de acuerdo con la leyenda propagada por Berlanga.

De los diecisiete largometrajes que Luis García Berlanga filmó en poco menos de medio siglo, entre 1951 y 1999, tres fueron considerados entre los mejores en la historia del cine español por la Comisión del Centenario del Cine, en 1995: *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). La última vez que pudo verse en México una retrospectiva suya fue en septiembre de 2011, cuando la Cineteca Nacional proyectó once de sus películas y *Las cuatro verdades* (1963), cinta colectiva para la que filmó un segmento. Entidades como el Centro Cultural de España en México, la propia Cineteca o la Filmoteca de la UNAM, bien podrían aprovechar la ocasión que ofrece el centenario natal de Berlanga para proyectar o difundir, así sea mediante plataformas virtuales, al menos parte de su portentoso corpus filmico: el más hilarante, anarquista y transgresor que nos haya legado un cineasta español del siglo XX.

El autor agradece la colaboración de Antonio Martín Arranz (Alpedrete, España); de Roger Colom Colomer (Buenos Aires) y del Departamento de Análisis y Organización Documental de la Cineteca Nacional de México para la elaboración de este ensayo. Visiten la página web del Museo Berlanga en línea: <https://berlangafilm-museum.com/>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Roman Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1957)*, Ediciones Península, Barcelona, 1981, p. 91.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>4</sup> *Cfr.* Miguel Ángel Villena, *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*, Tusquets, Barcelona, 2021, pp. 47-52.

<sup>5</sup> "Lo que aburre pasa", entrevista de Maruja Torres a Luis García Berlanga, diario *El País*, Madrid, 12 de febrero, 1995.

<sup>6</sup> Gubern, *op. cit.*, p. 104.

<sup>7</sup> Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Alianza Editorial, Madrid, 2020, p. 51.

“DESDE NOVIEMBRE DE 2020, LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA INCLUYÓ EL ADJETIVO BERLANGUIANO EN SU DICCIONARIO, COMO HOMENAJE, PERO TAMBIÉN COMO RECONOCIMIENTO A LO PROFUNDO QUE HA CALADO SU CINE EN EL IMAGINARIO ESPAÑOL”.

*El periodo de la insurrección conocida como la Comuna de París, que marcó sin duda el destino del ideario marxista y más tarde, ya en el siglo XX, su práctica en el llamado socialismo real, acaba de cumplir 150 años, a finales de mayo. Es posible, como este ensayo apunta, que la influencia de su interpretación histórica haya tenido un impacto mayor que la propia Comuna en su momento: con ella se consolidó la idea de la dictadura del proletariado, que amparó la estela de sangre dejada por líderes siniestros, en nombre de la revolución.*

# COMUNA Y DICTADURA: ENTRE MARX Y RIMBAUD

ARIEL GONZÁLEZ

@ArielGonzalez

El 13 de mayo de 1871, el adolescente Arthur Rimbaud escribe una de las *Cartas del vidente* a su profesor y amigo, George Izambard. En ella le habla de su deseo de sumarse a la resistencia de la Comuna de París, que está siendo aplastada, y también de su rechazo a formar parte de ese sector tan ensalzado por los socialistas y anarquistas, el proletariado:

Seré un trabajador: ésa es la idea que me retiene cuando la ira enloquecida me empuja hacia la batalla de París —donde sin embargo ¡tantos trabajadores siguen muriendo mientras le escribo! Trabajar ahora, nunca, nunca; estoy en huelga.

Ahora me encrapulo todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y trabajo por volverme *vidente*: usted no comprenderá nada en absoluto, y yo apenas sabría explicárselo. Se trata de llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de *todos los sentidos*.<sup>1</sup>

El poeta había visto nacer —en una breve escapada a la Ciudad Luz— lo que en medio de la guerra franco-prusiana sería más tarde la insurrección, pero no fue testigo directo de su desarrollo y menos aún de su sangriento desenlace porque había vuelto a su pueblo, Charleville. Sin embargo, el resplandor de la revuelta será exaltado en varios de sus poemas, lo que servirá a algunos biógrafos y admiradores para alimentar una de sus leyendas más fascinantes, la del poeta *communard*, incluso aguerrido combatiente en el fragor de la lucha.

“Hay a quien le agradaría mucho creer tal cosa —escribe Pierre Michon—, pero bien parece que no es posible. Esa historia está en *Los miserables* del Viejo, y no en la vida de Arthur Rimbaud”.<sup>2</sup> El hecho es que hace 150 años los Gavroche y todos los revolucionarios anónimos que lucharon en las barricadas descritas por Victor Hugo en su gran novela (que hace referencia a la Revolución de 1832), renacieron y volvieron a morir en París al lado de mujeres, maestros, artesanos y obreros

que creyeron posible, una vez más, otro mundo.

Al final de mayo de 1871, las barricadas habían sido arrasadas. La Comuna de París terminó con un baño de sangre. Fue una primavera libertaria que culminó en una semana de venganza y terror: entre el día 21 y el 28 de aquel mes, varios palacios y edificios históricos fueron incendiados por uno y otro bando (la colección del museo del Louvre se salvó milagrosamente, pero no su Biblioteca Imperial). Miles de parisinos, incluso mujeres y niños, fueron fusilados por las tropas de Thiers.

El *vidente* Rimbaud no sacó ninguna lección política de estos acontecimientos: prefirió captar en algunas líneas las emociones y esperanzas en juego, la miseria orgiástica, invicta, imponiéndose sobre París al término de la llamada Semana Sangrienta: “La tormenta te ha consagrado suprema poesía; / la inmensa convulsión de las fuerzas te socorre; / tu obra bulle, el mar ruge, Ciudad elegida, / acumula estridencias en el corazón del sordo clarín”. Y profetizó sobre su propia labor: “El Poeta hará suyo el llanto del Infame, / el odio del forzado, el clamor del Maldito”.<sup>3</sup>

A sus ojos, la Comuna de París no se presenta como un terror latente o potencial, sino acaso como una ráfaga

“AL FINAL DE MAYO DE 1871, LAS BARRICADAS HABÍAN SIDO ARRASADAS. LA COMUNA DE PARÍS TERMINÓ CON UN BAÑO DE SANGRE. FUE UNA PRIMAVERA LIBERTARIA QUE CULMINÓ EN VENGANZA”.

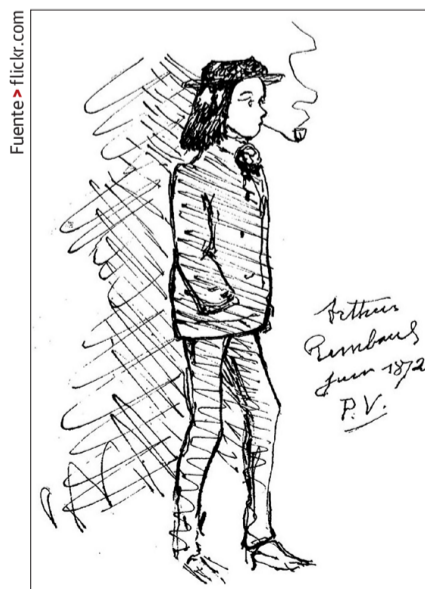
de fraternidad sobre la Tierra. Sin embargo, como advirtió Alexis de Tocqueville, “lo que es mérito en un escritor es a veces vicio en un estadista” y —añadamos nosotros— un vicio que suele ser peor entre los historiadores y pensadores atrapados en las apariencias o la envoltura romántica de un proceso como la Comuna.

## UNA INSURRECCIÓN SIN MARX

Mientras el joven Rimbaud es reprendido por su posesiva madre por haberse escapado a París, al otro lado del Canal de la Mancha, en Londres, Karl Marx observa los acontecimientos en Francia, que impactaron de inmediato a La Internacional, el proyecto político más importante que cobijaba y que verá cancelada la celebración de su Congreso, previsto para realizarse en París en septiembre de 1870. Al mismo tiempo, una tormenta de intrigas se desata por toda Europa, haciendo de él lo mismo un “agente” prusiano que el responsable directo de la insurrección en marcha.

La guerra franco-prusiana fue tema de diversos análisis de Marx y Engels. Ambos, mediante fríos cálculos estratégicos, esperaban que Louis Bonaparte perdiera. Los prusianos no sólo eran militarmente más fuertes; los trabajadores alemanes también superaban a los franceses teórica y organizativamente, lo que podría ser una ventaja política de la fracción marxista sobre los proudhonianos.

Sus pronósticos y deseos se vieron cumplidos en la batalla de Sedán, donde resultó aplastado el ejército francés y fue tomado prisionero Napoleón III, lo cual sería la base para conformar la



Arthur Rimbaud, dibujo de Paul Verlaine, 1872.

Fuente: flickr.com

Tercera República, a partir de la elección de Thiers en febrero de 1871. El armisticio en curso no convenció a muchos y la resistencia en París continuó. Los alemanes, aunque victoriosos, se preocuparon por el rumbo de los acontecimientos, especialmente por el riesgo de una revolución, y apoyaron a Thiers para recuperar París y desarmar la revuelta que estalla el 18 de marzo.

Cuando los acontecimientos se precipitan —informa Jacques Attali— Marx

... está inmovilizado en la cama por una bronquitis y una nueva crisis de hígado. Al tiempo que simpatiza con el movimiento, no se siente representado: echa pestes al ver que los insurrectos pierden un tiempo precioso en procedimientos electorales en vez de ejercer el poder, apoderarse del tesoro del Banco de Francia, aflojar el brazo de las tropas de Thiers y arremeter sobre Versalles.<sup>4</sup>

En efecto, el proceso no marchaba como Marx y Engels hubieran querido. Su autoridad política —ya no digamos teórica o moral— era mucho menor de lo que habían imaginado. En realidad, la visión y concepción dominantes en el movimiento eran las de figuras como Blanqui y Bakunin (quien, por cierto, ya había protagonizado una insurrección semejante en Lyon, en 1870).

No obstante, Marx declara con inflamada prosa que pase lo que pase, este levantamiento es el mayor logro del proletariado: “aunque termine aplastado por los lobos, los cerdos y los bellacos de la vieja sociedad... es la hazaña más gloriosa de nuestro partido desde la insurrección de junio de 1848 en París”.<sup>5</sup> Sin embargo como bien apunta Tristram Hunt:

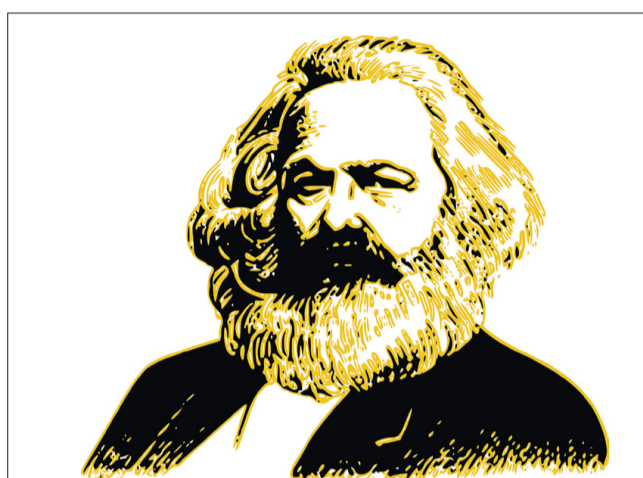
... dentro del Hôtel de Ville [el Ayuntamiento de París, donde se alojó el Comité Central de los *communards*, mismos que le prenderían fuego] el imperativo de clase nunca fue tan puro. La Comuna tendía marcadamente hacia los trabajadores manuales cualificados y administrativos, lo cual diluyó el carácter proletario del grupo. Para mayor confusión, también había varias filosofías políticas en conflicto.<sup>6</sup>

Con todo, el espíritu que da identidad al movimiento se presenta inicialmente como republicano, tiene un componente de defensa formal de los valores democráticos y aun —pese a los excesos cometidos por muchas de sus fracciones— de respeto, en teoría, a los derechos humanos. (Hay que recordar, por ejemplo, que la guillotina es prohibida, pero eso no impide que se ordene, entre otras, la ejecución del arzobispo de París).

#### EL MITO

La idealización —incluso moralista— de esas semanas en que el proletariado “asaltó el cielo” es patente en todo lo que escribe Marx por esos días:

Maravilloso en verdad fue el cambio operado por la Comuna de París. De aquel París prostituido del Segundo



Karl Marx  
(1818-1883).

Imperio no quedaba ni rastro [...] París trabajaba y pensaba, luchaba y daba su sangre; radiante en el entusiasmo de su iniciativa histórica, dedicado a forjar una sociedad nueva, casi se olvidaba de los caníbales que tenía a las puertas.<sup>7</sup>

Es obvio que Marx veía un cambio que simplemente no se operó en la realidad. Ahí comienza la mitificación de la Comuna de París. Cuando Isaiah Berlin aborda el tema en su extraordinario ensayo acerca de Marx, no duda en presentarlo con mucha menor emoción:

La Comuna, tal como el nuevo gobierno se calificaba a sí mismo, no fue creada ni inspirada por la Internacional; ni siquiera fue, en sentido estricto, socialista en sus doctrinas, a menos que una dictadura de cualquier comité popularmente elegido constituya por sí misma un fenómeno socialista. La componían una serie de individuos altamente heterogéneos, en su mayor parte adeptos de Blanqui, Proudhon y Bakunin [...] obreros, soldados, escritores [...] bohemios y aventureros de toda laya fueron arrastrados por una común oleada revolucionaria.<sup>8</sup>

En otro momento, a sabiendas de que la rebelión no era controlada por La Internacional y de que más bien la conducían sus poco estimados anarquistas y blanquistas, Marx mismo habría presentado a la Comuna como un proyecto estéril o encaminado al fracaso, pero su gran instinto le decía que no debía oponerse a una revuelta de esas dimensiones, que gozaba de una enorme popularidad, con figuras de gran encanto y liderazgo —piénsese, sin ir más lejos, en Louise Michel. De esa forma, Marx reconoce su impacto y empieza a creer realmente que se trataba de una movilización gracias a la cual “la lucha de la clase obrera contra la clase capitalista y su estado capitalista entró en una nueva fase”.<sup>9</sup>

“EL PROCESO NO MARCHABA  
COMO MARX Y ENGELS HUBIERAN  
QUERIDO. SU AUTORIDAD POLÍTICA  
—YA NO DIGAMOS TEÓRICA  
O MORAL— ERA MUCHO MENOR  
DE LO QUE HABÍAN IMAGINADO”.

Así, contra sus iniciales juicios adversos, el autor de *El Capital* contribuyó “a crear —como escribió Berlin— una leyenda heroica del socialismo”, en la que además creyó ver la primera representación mundial de la *dictadura del proletariado*, pese a que ahí reinaba más bien un caos y una efervescencia política sin dirección alguna que, eso sí, había surgido de un destello democrático que dotó al movimiento de legitimidad.

Lo que conocemos como Comuna de París nació, ciertamente, de la determinación de no entregar las armas a las fuerzas de Thiers, pero en lo político se estructuró a partir de un ejercicio democrático real:

El 26 de marzo —relata Jacques Attali— la Comuna organiza elecciones: de 485 mil electores inscritos en la capital, votan 229 mil —proporción considerable, habida cuenta de las circunstancias. Entre los 92 elegidos, 17 son miembros de la Internacional socialista, entre ellos Gustave Flourens, Charles Longuet, Eugène Pottier (futuro autor de la canción llamada “La Internacional”), Édouard Vaillant, Eugène Varlin y Pierre Vésinier (abiertamente hostil a Marx).<sup>10</sup>

Esta dirigencia electa será la que el 19 de abril presente su “Declaración al pueblo francés”, donde establece su compromiso con la libertad de conciencia o el derecho a la participación de los ciudadanos en todos los asuntos públicos.

En todas estas medidas, como advierte Attali, “los parisinos se atienen a cierto formalismo democrático, sin adueñarse de las palancas del Estado”,<sup>11</sup> lo cual será su principal error, de acuerdo con la interpretación de Marx y después de Lenin.

Los consejos de Marx y Engels, inusitadamente prácticos (apoderarse del oro del Banco de Francia o cambiar de estrategia militar y atacar Versalles), fueron ignorados, pero nada hace pensar que con ellos se hubiera podido instaurar la primera nación socialista. El *gobierno* de la Comuna era un menjunje de arrebatos conspirativos, gestos histriónicos, asambleas sin fin, buenos deseos y abruptas determinaciones que en buena medida no iban a ninguna parte. Y por supuesto, a pesar de la deplorable reedición de un Comité de Salud Pública, tampoco fue el primer ejemplo de la *dictadura del proletariado*, como quería Engels cuando señaló, en el vigésimo aniversario de la Comuna de París —1891—, un comienzo de “esta visión socialista de la historia, que se enorgullece de su realismo, una tendencia creadora de mitos”.<sup>12</sup>

De ahí que la Comuna de París, como lo vio Eric Hobsbawm,

... no fue tan importante por lo que consiguió como por lo que presagiaba; fue más importante como símbolo que como hecho. El mito enormemente poderoso que generó ocultó su historia real, tanto en Francia como (a través de Marx) en el movimiento socialista internacional.<sup>13</sup>

## LA DICTADURA

Por encima de la mitologización, es indiscutible que su fracaso consolidó también una idea que ya Marx había desarrollado y que él mismo resumió en su famosa carta del 5 de marzo de 1852 a Joseph Weydemeyer:

No me cabe el mérito de haber descubierto la existencia de las clases en la sociedad moderna ni la lucha entre ellas. Mucho antes que yo, algunos historiadores burgueses habían expuesto ya el desarrollo histórico de esta lucha de clases y algunos economistas burgueses la anatomía económica de ésta. Lo que yo he aportado de nuevo ha sido demostrar: 1) que la existencia de las clases sólo va unida a determinadas fases históricas de desarrollo de la producción; 2) que la lucha de clases conduce, necesariamente, a la dictadura del proletariado; 3) que esta misma dictadura no es de por sí más que el tránsito hacia la abolición de todas las clases y hacia una sociedad sin clases.<sup>14</sup>

Marx, el profundo estudioso del capitalismo, el lúcido filósofo materialista y observador político, planteó así una idea en la que se fincó el totalitarismo comunista. Por más que algunos teóricos insistan en excusarlo de las barbaridades cometidas al amparo de este concepto, al sostener que la "dictadura" de Marx no contemplaba el partido único o la supresión de los procesos democráticos, y ni siquiera tenía que ver con lo que hoy se entiende como tal, ningún matiz puede borrar su responsabilidad teórica primigenia.

Incluso si recuperamos la faceta del Marx reformista que llama a los socialistas a conquistar el poder por la vía democrática donde sea posible, debemos atenernos, como hace Jacques Attali, al hecho de que "por cierto, jamás dijo que ese poder deberá ser devuelto si es perdido en las urnas".<sup>15</sup>

El hecho es que la sola enunciación del término *dictadura* hizo posible que los revolucionarios del siglo XX lo tomaran como una verdad absoluta del evangelio comunista: la necesidad de un poder puro y duro que extermine a la burguesía y su Estado, sin transigir con las formalidades democráticas ni el respeto por los derechos humanos (al fin y al cabo *valores liberales*, burgueses, que no representan nada frente a la suprema tarea de la emancipación proletaria).

Siguiendo las reflexiones de Marx, un radical como Lenin no tuvo ningún problema en demostrar que la idea del autor del *Manifiesto del Partido Comunista* "consiste en que la clase obrera debe destruir, romper, 'la máquina estatal existente' y no limitarse simplemente a apoderarse de ella".<sup>16</sup> La tarea de reprimir a la burguesía es puesta en el centro de esa noción de *dictadura del proletariado*, y una de las causas de la derrota de la Comuna de París fue justamente, según Lenin, "no haberlo hecho con suficiente decisión".<sup>17</sup>

En el recuento de este y otros "errores" de los *communards*, Lenin cita uno de sus pasajes favoritos de Engels, acaso el que más lo inspiró para crear, ya en

La Comuna de París, grabado anónimo, 1871.



Fuente: paris.fr

“ESTA APOLOGÍA DEL AUTORITARISMO Y LA VIOLENCIA REVOLUCIONARIA SE MATERIALIZÓ EN EL SIGLO XX, EN REVOLUCIONES QUE DEVINIERON REGÍMENES TOTALITARIOS QUE DEJARON A SU PASO MILLONES DE MUERTOS, PERSEGUIDOS, EXILIADOS, PRISIONEROS”.

el poder, instituciones siniestras como la Checa, o para aplastar sin ningún remordimiento a sus críticos, incluidos compañeros de lucha:

Una Revolución es la cosa más autoritaria que existe; es el acto mediante el cual una parte de la población impone su voluntad a la otra parte por medio de fusiles, bayonetas y cañones, medios autoritarios si los hay; y el partido victorioso, si no quiere haber luchado en vano, tiene que mantener este dominio por el terror que sus armas inspiran a los reaccionarios.<sup>18</sup>

Esta apología del autoritarismo y la violencia revolucionaria, bastante sincera por lo demás, se materializó en el siglo XX, como sabemos, en revoluciones que devinieron regímenes totalitarios que dejaron a su paso millones de muertos, perseguidos, exiliados, prisioneros y víctimas diversas.

El 28 de mayo de 1871 cae París y la Comuna llega a su final. Engels le escribe a su madre que el ejército de Thiers había cobrado cuarenta mil vidas; hoy los historiadores más serios calculan que fueron fusiladas entre seis y siete mil quinientas personas.<sup>19</sup>

Los revolucionarios marxistas extraerán de estos acontecimientos todas las enseñanzas que siguen la consigna de que *los expropiadores deben ser expropiados*; que la tibieza sólo conduce a la derrota y que no hay recursos prohibidos —ni la violencia, ni la muerte y más tarde tampoco el Gulag— para los fines *superiores* del proletariado.

En clave poética, Rimbaud volvería a las calles y plazas del París revolucionario —el de 1792 y el de la Comuna—, presentándonos a un herrero que habla con Luis XVI en las Tullerías, en lo que se presume como su poesía política más trascendente. Es un desamorado más que le grita al monarca: “El pueblo ya no es una puta / Tres pasos y, entre todos, hemos reducido a polvo tu Bastilla. / [...] Marchábamos bajo el sol, alta la frente —así— / ¡Por París!

Venían a ver nuestros sucios blusones. / ¡Por fin! ¡Nos sentíamos hombres! Estábamos pálidos, / Majestad, borrachos de terribles esperanzas: / Y cuando llegamos allí, ante los negros torreones, / agitando nuestros clarines y las hojas de roble, / en la mano las picas; no tuvimos ya odio: / —¡Nos sentíamos tan fuertes! ¡Queríamos ser clementes!”<sup>20</sup>

Desde la poesía, Rimbaud imagina una rebelión sin odio, capaz de clemencia, precisamente en razón de su fuerza. Desde el pragmatismo, Marx y sus seguidores recomiendan a quienes quieran *tomar el cielo por asalto* la idea de la dictadura omnimoda, no importa que ésta descienda hasta el infierno. ☑

## NOTAS

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *Obra completa bilingüe*, Atalanta, Barcelona, 2016, pp. 1870-1871.

<sup>2</sup> Pierre Michon, *Rimbaud el hijo*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 65.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, “París se repuebla”, *op. cit.*, p. 227.

<sup>4</sup> Jacques Attali, *Marx o el espíritu del mundo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 283.

<sup>5</sup> Citado por Tristram Hunt, *El gentleman comunista. La vida revolucionaria de Friedrich Engels*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 249.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Carlos Marx, *La guerra civil en Francia*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1978, pp. 86-87.

<sup>8</sup> Isaiah Berlin, *Karl Marx. Su vida y su entorno*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 210.

<sup>9</sup> Carta a Kugelman, citada por Jacques Attali, *op. cit.*, p. 285.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 282-283.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>12</sup> Edmund Wilson, *Hacia la estación de Finlandia. Ensayo sobre la forma de escribir y hacer historia*, RBA, Barcelona, 2011, p. 286.

<sup>13</sup> Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1875*, Crítica, Buenos Aires, 1998, p. 176.

<sup>14</sup> Citada por V. I. Lenin en *El Estado y la revolución*, Fundación Federico Engels, Madrid, 1997, pp. 55-56.

<sup>15</sup> Jacques Attali, *op. cit.*, p. 292.

<sup>16</sup> V. I. Lenin, *El estado y la revolución*, Obras escogidas en tres tomos, tomo II, Editorial Progreso, Moscú, p. 325.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>19</sup> El historiador británico Robert Tombs presentó en 2011 esa cifra, contenida en una de las notas para la edición citada de Arthur Rimbaud.

<sup>20</sup> Arthur Rimbaud, “El herrero”, *op. cit.*, p. 153.



*En su faceta de ensayista, Carlos Fuentes indagó en las características, los lastres y promesas de una sociedad que aspiraba a superar las formas de control implantadas durante décadas por el régimen de partido único. La voluntad democrática surgida con el movimiento del 68 permeó hasta cambiar el país en los años siguientes, aunque la alternancia en el poder no resolvió los problemas ancestrales de pobreza y desigualdad. Ese proceso enfrentó un desafío que parece regresar: el dilema entre autoritarismo y democracia.*

Carlos Fuentes  
UN REGRESO

# A TIEMPO MEXICANO

JOSÉ WOLDENBERG

*Para Raúl Trejo Delarbre,  
querido y solidario amigo*

En 1971 apareció *Tiempo mexicano* de Carlos Fuentes. Una serie de ensayos en que la historia, la política y la cultura estaban imbricadas. El autor reconocía la coexistencia de varios Méxicos, una modernidad inacabada, plagada de atavismos, un pasado que jamás terminaba por disolverse y un futuro brumoso, difícil de asir. En algún pasaje juguetón incluso apuntaba que deberíamos avanzar más rápido para hacer realidad los anhelos plasmados en la Constitución de 1917. ¿Progresar hacia atrás? Pues sí, porque en efecto, entre la letra de la llamada Carta Magna y la realidad existía un océano.

Los textos son una especie de caleidoscopio que cambia su significado con el correr del tiempo, destilan un placer por el lenguaje exuberante y en ocasiones un barroquismo tentador. No pocas veces las imágenes resultan más expresivas que los conceptos y es más que agradecerle su perspicaz vena literaria, alejada de las pretensiones de la ciencia política. Porque la primera, en manos de Fuentes, suele ser más atractiva, insinuante y viva, que la aridez y la repetición conceptual de no pocos textos de la segunda. Son ensayos imaginativos, luminosos, provocadores, que abren el campo de visión y no soportan la lectura dogmática.

En "Radiografía de una década: 1953-1963", Fuentes hace un ensayo nostálgico e incisivo. Su entrada a la Facultad de Derecho de la UNAM en San Ildefonso, los rituales de iniciación que rapaban a los *perros* [alumnos de nuevo ingreso], el maestro y director Mario de la Cueva. Pero, sobre todo, cómo esa escuela se convirtió en la puerta de entrada a las letras, la cultura y la política en su sentido más amplio y ambicioso. La llamada Generación de Medio Siglo, con ansias de modernidad mientras a sus espaldas seguía latiendo el México de las armas y la sangre. Se trata de una reflexión sobre el régimen en el que desembocó la Revolución Mexicana,

sus actores, instituciones y protocolos. Rastrea las desigualdades que modelan a la sociedad mexicana, la expansión de una naciente e incierta clase media, la subordinación de las organizaciones obreras y campesinas, los usos y costumbres de "los de arriba" y las características autoritarias de un régimen que parecía inamovible.

Me detengo en esta última dimensión porque creo que por desgracia tiene una enorme actualidad. Creí escuchar los ecos de la prosa de Fuentes en algunas realidades ¿en construcción? en el presente. Juzguen ustedes. Describe a Ruiz Cortines:

Asimila la autoridad presidencial con el destino de la Patria, operación que exige apelar a toda una retórica que identifique al poder presente con los grandes nombres y luchas del pasado, aunque en definitiva unos y otros se excluyan... Desde allí, dirime, obsequia, advierte, cumple funciones de árbitro y padre benévolo... iglesia que distribuye hostias a unos cuantos, tacos a la mayoría, sermones idénticos a todos, excomuniones a los descontentos, absoluciones a los arrepentidos, conserva el paraíso a los pudientes y se lo promete a los desheredados... (p. 67).

FUENTES RECREA los años del presidencialismo exacerbado. México, en contraste con otros países de América Latina, ha logrado una estabilidad sorprendente, pero lo ha hecho en fórmula autoritaria (no dictatorial), concentrando el poder en la presidencia, domando a las organizaciones sociales, excluyendo a la disidencia. Una estabilidad que reclama silencio y sumisión, porque no existe otra razón digna de ser aquilatada más que la presidencial:

México —escribe— aún no cuenta con un sistema de expresión democrática... El paternalismo, signo fehaciente de desconfianza en el pueblo, es hoy tan sistemático, aunque más sutil, que en tiempos

de Porfirio Díaz... carece de canales para la manifestación de dudas, disidencias, alternativas, voluntades, aspiraciones. Cámaras legislativas domesticadas, periódicos subvencionados y mentirosos, medios de información modernos —cine, radio, televisión— viciados y estúpidos... (p. 70).

En contraste con aquella situación, en los últimos años México edificó una democracia germinal. Un sistema de partidos competitivo, un espacio electoral imparcial y equitativo, una inicial división de poderes, un Congreso vivo y plural, un esbozo de Tribunal Constitucional en la Suprema Corte y sin duda una ampliación en el ejercicio de las libertades y una sociedad civil más robusta. Todo ello empezaba a constreñir el hiperpresidencialismo que el país había vivido y padecido. Y, sin embargo, parecería que el actual gobierno añora aquellos años cincuenta y sesenta: desearía una prensa alineada, un Congreso servil, una Corte reverente con las decisiones del titular del Ejecutivo, la inexistencia de los órganos autónomos del Estado y de las agrupaciones civiles con agendas y propuestas en ocasiones divergentes con el gobierno. En una palabra, un México subordinado a su voluntad.

UN RÉGIMEN de esa naturaleza, nos decía Fuentes, "precisa cortesanos". "La función del cortesano es halagar el oído del monarca y recibir, en cambio, sus favores", y por supuesto supone "la muerte cívica de México". Cincuenta años después, somos una sociedad más compleja y masiva, un mosaico de desigualdades inocultable, un espacio en el cual conviven —a querer o no— una diversidad de ideologías, intereses, proyectos, sensibilidades que sólo con métodos autoritarios pueden ser encuadrados en un solo partido, en una sola visión del mundo, en un solo mando. Quiero creer que esa pluralidad es la que puede y debe contener los resortes que claman por la homogenización, bajo un solo manto,



de una nación cuya riqueza es su diversidad. Ciertamente, los cortesanos no han desaparecido y en todo régimen vertical se encuentran presentes, diciéndole al *monarca* lo que quiere escuchar. Pero ya no están solos.

Paso ahora al último ensayo del libro, "la disyuntiva mexicana", que en su momento fue, si no mal recuerdo, el que causó las más agudas polémicas. Y no podría ser de otra manera. El espacio público estaba impregnado de la política criminal que como respuesta recibió el movimiento estudiantil en 1968 y eran los primeros meses de la administración del presidente Echeverría. Cincuenta años después tenemos un campo de visión más amplio, sabemos lo que sucedió, podemos hacer el recuento de las apuestas fracasadas, pero en el momento ése no era el caso. Así que resulta fatuo e inservible, tantos años después, sentirse más sagaz que un autor que analiza la coyuntura.

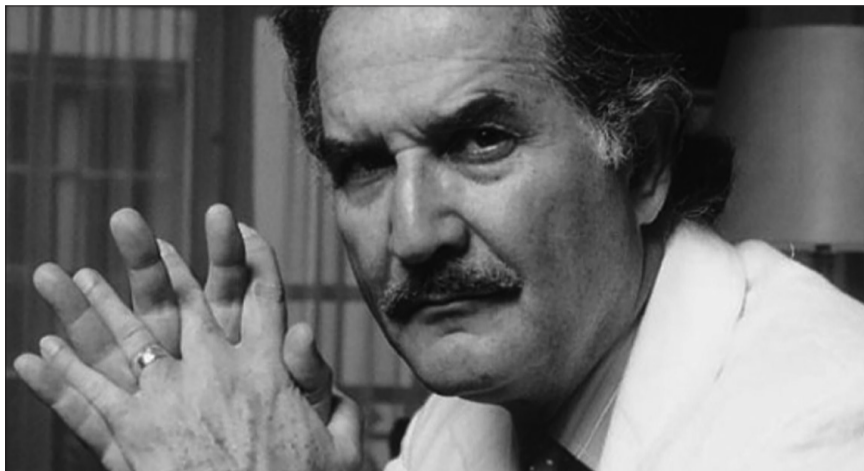
Fuentes entiende que el 68 representa una crisis mayor. La movilización estudiantil expresó un malestar profundo y el mito de la unidad nacional saltó por los aires. La "impaciencia y el dinamismo" de los jóvenes son la "cresta de una ola" en medio de dos pirámides, una social marcada por profundas desigualdades y otra política, en cuya cúspide se encuentra el presidente de la República. Esos jóvenes "ven lo que no quieren y quieren lo que no ven". Ven una sociedad escindida, una pobreza abismal, un espacio público asfixiante y una política monocolor. Quieren un país más justo, con menos carencias, pero sobre todo un ambiente de libertades (que ejercen de hecho) capaz de ofrecer un cauce a la pluralidad implantada en el país.

De manera certera, a Fuentes le resulta "explicable" que los manifestantes se apoderaran de las calles. "¿A dónde más podían acudir para hacerse oír?". Las cámaras del Legislativo seguían inercialmente los dictados del presidente, los medios eran impermeables, la inmensa mayoría de las organizaciones sociales mantenían sus puertas cerradas. De tal suerte que la energía y las exigencias se volcaron y se apropiaron del espacio público. Los jóvenes "querían participar en la creación de un país mejor; y carecían de medios democráticos para hacerse escuchar".

La cerrazón y paranoia sellaron el desenlace. Los circuitos de la política institucional estaban clausurados y alineados con la voluntad de un autócrata. Pero en contraste, Fuentes encuentra en la figura del rector Javier Barros Sierra el germen ejemplar de lo que podía ser el país. En un pequeño fragmento (quizá demasiado entusiasta) nos dice que

... para Barros Sierra, la Universidad era el proyecto piloto de nuestro futuro: el microcosmos de una convivencia mexicana libre de cohecho, presión, violencia y mentira, un centro de debate razonado, de honestidad en todos los órdenes, de legalidad estricta, no sujeta a caprichos personales... (p. 155).

**CREO QUE EXAGERABA**, pero qué bonito suena. De lo que no hay duda es que



Carlos Fuentes (1928-2012).

Fuente • twitter.com

esos valores tan añorados por Fuentes —y no sólo por él— en efecto se confrontaron con un gobierno que era la negación rotunda de los mismos.

Fuentes observa un país donde soplan vientos nuevos, una intelectualidad vigorosa por fuera del poder del Estado, una diversidad pujante que tiene la necesidad de trascender la lúgubre herencia de Díaz Ordaz. La disyuntiva le parece clara: "¿democracia o represión?". Y no se equivoca. Pero cree que el presidente Echeverría puede modificar el rumbo y que es posible aprovechar la autocalificada "apertura democrática". La reedición de la represión contra una marcha estudiantil el 10 de junio de 1971 le parece una jugarreta para frenar los presuntos propósitos del presidente y se pregunta y reflexiona sobre los posibles "camino del cambio".

Hombre informado, no se hace ilusiones, no realiza un llamado a la "confianza incondicional" hacia el gobierno, pero tampoco está de acuerdo, por improbables, con los ensueños de un cambio revolucionario o con quienes han tomado las armas asegurando que las fórmulas de quehacer pacífico y político han sido clausuradas. Tampoco le parece adecuado apostar por el espontaneísmo y sabe que "un cambio desde arriba" es siempre limitado, por lo que llama y cree que la acción organizada puede reencauzar al país. Es 1971 y no hay en el panorama partidos que puedan disputar de tú a tú con el PRI; las organizaciones obreras y campesinas, en su inmensa mayoría, están atadas al carro del tricolor; los medios, no se diga, exudan oficialismo salvo, por supuesto, raras excepciones; y las organizaciones civiles apenas se vislumbran. En ese escenario se da el análisis y la propuesta de Fuentes.

**HOY SABEMOS** que el cambio democratizador se dio por otras vías y en otros tiempos. Que la conflictividad política y social se incrementó durante el sexenio de Luis Echeverría, y que será hasta

la reforma política de 1977 cuando se empiecen a sentar las bases para una, en aquel entonces incipiente, transición democrática.

En los años posteriores fuimos testigos de cambios muy profundos en el sistema electoral y en la reconfiguración de las fuerzas partidistas. Se reformaron las leyes para dar entrada a corrientes políticas a las que se mantenía artificialmente marginadas de la vida institucional, se crearon nuevas instituciones para ofrecer garantías de imparcialidad, equidad y certeza en los comicios, empezó una lenta pero sostenida colonización de los espacios de representación. Junto con ello aparecieron congresos vivos y plurales, convivencia obligada entre gobernantes de diferentes corrientes y organizaciones políticas, contrapesos eficientes al superpoder presidencial, una Corte convertida en tribunal constitucional. Y sin duda una ampliación y un fortalecimiento de las libertades: de organización, prensa, expresión, manifestación.

**POR DESGRACIA**, ese proceso venturoso no atendió los problemas generados por un débil crecimiento económico, por la persistencia de la pobreza y las desigualdades, y coincidió con una espiral de violencia e inseguridad devastadora y con fenómenos de corrupción que no fueron atajados, por lo cual para franjas muy relevantes de la población el proceso democratizador significó muy poco.

De manera que hoy, cuando lo mucho o poco que avanzamos en la democratización del país está en cuestión y desde la presidencia parece que se quiere reconstruir un poder unipersonal y en no pocas ocasiones caprichoso, quizá la disyuntiva vuelva a parecerse a la de hace cincuenta años: democracia o autoritarismo.<sup>2</sup> ■

Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1971, 196 pp.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Texto leído el 18 de mayo de 2021 en la VIII edición de la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes (modalidad virtual). "*Tiempo mexicano*: Cincuenta años después", en la que los organizadores convocaron a tres mesas para hablar del libro desde esas perspectivas: la historia, la política y la cultura.

<sup>2</sup> Hay en el libro dos artículos que han crecido con el tiempo. "Lázaro Cárdenas", estampas vividas y elocuentes del mandatario, y "La muerte de Rubén Jaramillo", una crónica indignada de la ejecución del líder campesino y de su familia que sigue erizando la piel.

.....  
**“DE MANERA CERTERA, A FUENTES  
 LE RESULTA ‘EXPLICABLE’  
 QUE LOS MANIFESTANTES  
 SE APODERARON DE LAS CALLES.  
 ‘¿A DÓNDE MÁS PODÍAN  
 ACUDIR PARA HACERSE OÍR?’”**  
 .....

**EL VIEJO HANK** nunca dejará de sorprendernos.

*La enfermedad de escribir* (Anagrama, 2020), una selección de su correspondencia, muestra a un Bukowski vulnerable, a ratos inseguro, despojado de la coraza, distinto a los alter egos que pueblan su ficción. Pero sobre todo muestra la relación que tuvo con la poesía. Sus primeros logros literarios los obtuvo en este género. Y también sus últimos. Sus cartas cierran el círculo: Buk comenzó en la poesía y acabó en ella.

Lo que las cartas revelan es una constante lucha contra las nociones académicas de la poesía, contra sus colegas, editores, directores de revistas. En la actualidad el nombre de Bukowski es reconocido, sin embargo, para llegar al lugar que ahora ocupa en la literatura universal trabajó durante décadas. Y estas cartas revelan lo arduo que fue conquistar la cima.

"La poesía no me interesa. No sé lo que me interesa", afirmaba en 1953. Y conforme avanzan las páginas asistimos a una transformación. Hacia el final de su vida Buk centra toda su actividad en escribir poemas. Para ser alguien al que no le interesaba la poesía leyó demasiada. "El arte es su propia excusa", se refirió a propósito de los manifiestos de otros poetas en el 59, la siguiente década estaba en puerta y las proclamas se convertirían en moda. "Mi postura siempre ha sido la del aislacionista que cree que lo único que importa es la creación del poema", refería contra las escuelas de poesía, de quién se declaró enemigo, así como de figuras reconocidas como el poeta Robert Creeley, quien se convirtió en uno de los blancos favoritos de sus ofensas.

"Diría que un poema no debería ser un poema, sino un fragmento de algo que sale bien". Era su manera de rebelarse contra la poesía "poética". Que lo ayudó a fraguar un estilo claro, que sería más directo todavía durante su vejez, en libros como *Poemas de la última noche de la Tierra*. "Soy un tipo peligroso cuando se me deja solo frente a la máquina de escribir", aseguró en 1960, como una especie de profecía del autor en que se convertiría diez años después.

Cuando comenzó a tomar conciencia de hasta dónde lo estaba llevando su talento también empezó a despotricar en contra de las figuras canónicas: Céline, Henry Miller, Hemingway. Bukowski estaba matando a sus ídolos. Algo que todo artista debe hacer en algún momento de su desarrollo. Cuestionó la fama, a su juicio mal ganada, de los beats, "Corso al menos piensa en la muerte. Y en Corso. Si se



“LA POESÍA NO ME  
INTERESA. NO SÉ LO  
QUE ME INTERESA”,  
AFIRMABA EN 1953”.

llamase Hamacheck nunca se habría hecho famoso". En una ocasión Allen Ginsberg lo invitó a dar clases de poesía, pero Buk detestaba la enseñanza.

"La fama y la inmortalidad nunca serán mías. Es más, no las quiero", escribió, convencido de que nunca ocuparía un lugar en la cultura. Su popularidad iba en aumento pero no todas las puertas se le abrían. Sergio Mondragón le rechazó unos poemas para *El corno emplumado*. Paloma Picasso se negó a publicarlo en su revista literaria. En 1967 solicitó una beca de la National Endowment for the Arts, no se la dieron. Pero Buk vio esto como signos positivos. No se tiró a lamentarse ni se hizo el incomprendido. Afirmaba que la fortuna en la literatura poseía una cualidad de variantes. No porque nadie te publicara eras un talento a descubrir. Sin embargo, para Buk lo mejor que le pasó durante los años sesenta fue arar el campo de la poesía dándole la espalda a la realidad por completo.

En 1970 había dejado su trabajo en correos para dedicarse a escribir, y si bien no era el vagabundo que había sido en su juventud, sobrevivir seguía siendo un reto: "Hoy he recibido el primer cheque en dos meses: cincuenta dólares de mierda". Fue tras la publicación de *Cartero* que alcanzó la estabilidad económica. Pasados los cincuenta años. Y si bien su ficción ocupa varias líneas de su correspondencia, discurrir de poesía continúa como su preocupación central.

Poco antes de morir, la prestigiosa revista *Poetry*, adonde Buk había mandado sus poemas hacia el principio de su carrera, y donde se moría por publicar, por fin le aceptó unos poemas. Fue así como se completó el círculo.

*La enfermedad de escribir* es puro Bukowski, pero no en estado salvaje sino como alguien que acepta que tiene miedo, pero se mantuvo cuerdo a través del diálogo que entabló con la poesía. □

## EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por  
**CARLOS VELÁZQUEZ**

@Charfornication

BUKOWSKI  
AL DESNUDO

**JÚPITER** es mi planeta favorito por ser el más grande de todos, porque la palabra significa *luz y padre*, y semeja una bola de gas achatada. En la mitología romana fue suplantado por una piedra en pañales que otro dios hambriento devoró. Mercurio es el más pequeño, rocoso, y ha sido golpeado por diversos meteoritos. Venus, dicen los astrónomos, contiene gases tan tóxicos como algunas personas. Cuando pienso en Marte me da frío, a Urano lo asocio con algún misterio profano. Saturno y sus anillos, el sábado, las tremendas pinceladas de Goya. Plutón, Platón, Playboy. Neptuno es distante y parece de aire, la Tierra es donde nos tocó vivir y el gran Sol es el que me calienta. La luna, los miles de lunares en mi piel.

Todo esto lo aprendí cuando iba en la primaria. El maestro de Ciencias Naturales era un hombre alto y delgado, con el pelo oscuro peinado hacia atrás y un mechón sobre la frente. Me parecía igual de guapo, o más, que Clark Kent. El trabajo final fue hacer una maqueta del Sistema Solar, que habíamos estudiado durante los últimos meses. Recuerdo el olor de la plastilina de colores, a vainilla dulce, almizcle, a trigo. Tomé la masa entre las manos, la masajé para suavizarla, hice pelotitas de varios tamaños. Mis figuras eran hermosas, redondas, parecían brillar en mi universo imaginario pero, ¿de dónde o con qué sujetarlas? ¿Listones, palillos, alambres? En mi maqueta no podía representar a los planetas gravitando en el espacio, girando sobre sus propios ejes y en relación con los otros. Eso me dejó muy inquieta, con polvo cósmico en el cerebro y un hoyo negro



Cortesía de la autora

“EL TRABAJO FINAL FUE HACER  
UNA MAQUETA DEL SISTEMA  
SOLAR, QUE HABÍAMOS  
ESTUDIADO DURANTE MESES”.

en el estómago. ¿Qué nos sostiene entonces? ¿Las cuerdas vibrantes de Kaku? ¿Dimensiones desconocidas? O nada: somos un insignificante y volátil puntito en los multiversos que existen al mismo tiempo.

Aún siento vértigo al pensar en los astros desconocidos y las galaxias lejanas, en las constelaciones y los satélites que se sabe que existen pero que no han sido vistos. Me encuentro parada sobre la Tierra, un bellissimo punto azul que rota y flota cerca de otros sistemas, suspendido en la Vía Láctea, entre estrellas fugaces, cometas, nebulosas. Eso es, para mí, el infinito, el vacío o la inmensidad que me seduce y marea.

El profe Superman me enseñó que, ante la incomprensión de las teorías de la relatividad, hay una fuerza superior a todas, invisible, sin explicación formal y que mueve al mundo. Es el amor, una grave gravedad que, como los planetas, hace que mi cuerpo se sienta atraído al tuyo con una magnitud, a veces, inversamente proporcional.

\*\*\* Tengo muy presente el pasado. □

## OJOS DE PERRA AZUL

Por  
**KARLA ZÁRATE**

@espia\_rusa

GRAVE  
GRAVEDAD

## FILO LUMINOSO

Por  
**NAIEF YEHYA**  
@nyehya

LA ÉPICA  
COLECCIÓN  
**SMALL AXE**,  
DE STEVE MCQUEEN

“AL MARGEN DE  
ABORDAR CON  
SENSIBILIDAD LA  
CONDICIÓN DE  
UNA COMUNIDAD  
MARGINADA, ES UN  
VERSÁTIL HÍBRIDO  
ENTRE CINE Y SERIE”.

Cuando Steve McQueen ganó el Oscar por *12 años de esclavitud*, en 2013, ya estaba trabajando en el proyecto *Small Axe*, una ambiciosa serie de películas que retratarían la vida de las comunidades de las Indias occidentales en Londres, entre finales de la década de los años sesenta y mediados de los ochenta. McQueen, quien nació en Londres en 1969, de descendencia granadina y trinitaria, consideró en principio hacer una serie televisiva, pero sintió que tenía material para una serie de películas. El resultado es una sorprendente colección de filmes tan fascinantes como perturbadores, tanto en forma como fondo, ya que al margen de abordar con sensibilidad la dolorosa condición de una comunidad marginada, también es un versátil híbrido entre cine y serie que emplea una variedad de estilos y formatos visuales para imprimir una textura realista a cada filme, desde la cuidadosa selección de vestuarios, la decoración, la música y los platillos hasta el hablar, los acentos y el *patois*. Igualmente, la fotografía de Shabier Kirchner crea con sutileza una atmósfera particular para cada cinta.

Los cinco filmes dirigidos y coescritos por McQueen cuentan con personajes fuertes que guían la narrativa. Si bien ofrecen facetas complementarias de la comunidad, están interrelacionados en el sentido de que describen una “historia nacional”, al construir un complejo mosaico de la llamada *Windrush Generation*, es decir: la inmigración masiva de nativos caribeños hacia Inglaterra, por invitación del gobierno británico colonial después de la Segunda Guerra Mundial, para trabajar como mano de obra barata en la reconstrucción del país. Al llegar, los inmigrantes se encontraron con una barrera de racismo y rechazo en el trabajo, la comunidad y la vivienda, además de acoso y agresión continua por parte de la policía. Los padres de McQueen eran miembros de esa generación que debe su nombre al navío *Empire Windrush*, que transportó al primer grupo de caribeños en 1948. Este importante capítulo de la historia ha sido ignorado por la cultura británica y McQueen se encarga aquí de hacerle justicia.

*Small Axe* debe su nombre a una canción homónima de Bob Marley de 1973, que incluye un proverbio africano: “*If you are the big tree, we are the small axe ready to cut you down*” (“Si eres el gran árbol, nosotros somos la pequeña hacha lista para derribarte”). Tres filmes de *Small Axe* se estrenaron durante la pandemia en el Festival de Nueva York y fueron incluidos en la selección de Cannes. Más tarde los cinco fueron transmitidos por la BBC y en el resto del mundo a través de Amazon. Esto coincidió con el movimiento *Black Lives Matter*, una de las revueltas antirracistas más importantes en la historia estadounidense, que ha transformado el discurso político de ese país, con notable impacto internacional.

Los episodios muestran la compleja mezcla de culturas de esta comunidad que tiene tanto elementos africanos como hindúes e ingleses. La alimentación, las costumbres y el lenguaje se entretajan con las dificultades de la asimilación, los conflictos intergeneracionales y la manera en que el racismo permea todos los aspectos de la vida. Pero es claro que el proyecto es una celebración del espíritu, la lucha, la seducción, la resiliencia y el orgullo de la comunidad. Cada filme se centra en la experiencia de una o varias personas que desafían y se enfrentan con valor a la discriminación del sistema.

La primera cinta de la serie es *Mangrove*, basada en el caso real de Los nueve del Mangrove, el restaurante de Frank Crichtlow (Shaun Parkes) que a fines de los años sesenta se convirtió en el centro de reunión de los intelectuales y activistas caribeños, así como en la obsesión de la policía, que veía en ese local el epicentro



Fuente: sensacine.com

de la decadencia urbana. El hostigamiento provoca que los miembros de la comunidad se manifiesten contra la autoridad y a los detenidos les levantan cargos por incitación a provocar disturbios.

El juicio queda marcado por las mentiras y contradicciones de los policías y por la actitud desafiante de una comunidad harta de los abusos. Los acusados salieron libres y este proceso legal dio lugar a la primera instancia histórica en que un tribunal inglés reconoció el racismo policiaco, además de que sirvió como tribuna a dos miembros del capítulo británico de los Black Panthers: Darcus Howe (Malachi Kirby) y Altheia Jones LeCointe (Letitia Wright). McQueen pone en evidencia que, a pesar del triunfo legal, ni los abusos ni el racismo sistémico cesaron y el episodio quedó sepultado en la historia.

*Red, White and Blue* también está basada en un caso histórico, el de Leroy Logan (John Boyega), estudiante de ciencias que decide abandonar la universidad luego de que su padre es objeto de una golpiza por parte de la policía, a fin de enlistarse ingenuamente en la fuerza del orden creyendo que puede corregir a la institución desde dentro. La otra cinta incluida en la primera entrega es *Lovers Rock*, en la que una fiesta a inicios de los años ochenta es un crisol de la generación joven de esta comunidad, su pasión por la música y en particular por el género que comparte el nombre del título y es una variante londinense del reggae. Es una cinta sobre el amor y la supervivencia, pero también sobre el acoso sexual, la moda, la marihuana y la felicidad. Este caleidoscopio no está libre de asomos de violencia y crueldad pero a su manera es una fascinante celebración del activismo comunitario y del poder de la música.

*Alex Wheatle* y *Education* se estrenaron directamente en el servicio de *streaming*. Ambas tienen que ver también con la justicia social y las desventajas que sufren los jóvenes de esta comunidad. La primera trata acerca de la historia real de Alfonso *Alex Wheatle* (Sheyi Cole), el novelista británico que al quedarse huérfano padeció el sistema de orfanatorios y eventualmente llegó a la cárcel. Ahí tuvo la fortuna de tener un compañero de celda que lo ayudó a encontrarse a sí mismo, así como a despertar su conciencia política y curiosidad literaria.

Finalmente, *Education* cuenta la historia de un niño brillante, Kingsley Smith (Kenyah Sandy), que sin embargo tiene problemas de aprendizaje, a quien envían a una institución “de educación especial”, que en realidad es un medio para marginar y estigmatizar estudiantes tachándolos de subnormales en función de pruebas de IQ con un implícito sesgo discriminatorio, en vez de tratar de satisfacer sus necesidades específicas. Kingsley es rescatado por una psicóloga y por las clases sabatinas, a las que también McQueen asistió. *Small Axe* no es de ninguna manera una visión complaciente sino una mirada al pasado como antídoto, llamada de atención, y también como indicador de las batallas pendientes por pelear. ■