

Democracia y globalización – resistencia y representación: historia y estética en filmes latinoamericanos recientes

Tzvi Tal ¹

Resumen

Refutando la existencia de un cine latinoamericano continental, el artículo propone interpretar las cinematografías nacionales como la conjugación de tradiciones estéticas cinematográficas y el desarrollo de los discursos sociales en cada país. De este modo resaltan la alegoría histórica, el realismo fantástico y la parodia como recursos retóricos y estéticos compartidos, en los que se manifiestan las transformaciones sociales de las sociedades latinoamericanas entre la democratización y la globalización.

Palabras claves: Alegoría histórica, Realismo fantástico, Parodia,

Abstract

Refuting the existence of a continental Latin-American cinema, the article proposes to interpret the national cinematography as the conjugation of filmic esthetics traditions with the development of the social discourse in each country, standing out the shared esthetic effects in which the social transformations of the Latin-American societies between the democratization and the globalization are perceived.

Key words: Historical Allegory, Fantastic Realism, Parody

Cine y Cultura – experiencias nacionales e imagen continental

Todo intento de comprender el Cine Latinoamericano debe comenzar por analizar la conflictiva realidad nacional en que las películas son producidas y las tradiciones locales de representación que se conjugan en cada texto con los aspectos universales

¹ Profesor en el Departamento de Cine y Televisión del Colegio Académico Sapir, Israel. Doctorado en Historia de América Latina por la Universidad de Tel Aviv. Investiga cine político, representaciones de la Historia y construcción de identidades en cine. tzvital@mail.sapir.ac.il <http://w3.sapir.ac.il/~tzvital>

de la estética cinematográfica. La visión generalizadora de la producción fílmica en el continente representa un punto de vista coincidente con la hegemonía ideológica global, e ignora frecuentemente las posibilidades y las limitaciones culturales, económicas y políticas bajo las que los filmes latinoamericanos son producidos.

Los primeros festivales de cine latinoamericano en 1967 y 1968 permitieron a los cineastas desarrollar una fraternidad continental, cuya culminación sería una nunca concretada Internacional del Cine Político. La imagen de aquel Nuevo Cine Latinoamericano interpretado como movimiento continental, actualizada en un Nuevo-Nuevo Cine Latinoamericano surgido después de las dictaduras, enmascara la desconexión entre las audiencias latinoamericanas. La dominación de la distribución y la exhibición por los intereses asociados al capital global de la industria del entretenimiento hace que cada audiencia nacional consuma los productos de la cinematografía hegemónica mundial y casi no conoce la producción de los vecinos. (SIMIS, 1996, p. 207- 210; GETINO, 1998, p. 306). La imagen de un cine latinoamericano homogéneo es producto de la visión hegemónica generada en los centros académicos de mundo anglosajón, mientras que los auténticos intentos por construir un cine continental expresan la resistencia de los que sostienen el derecho de los pueblos latinoamericanos a la alteridad cultural.

Respetando las diferencias entre las cinematografías nacionales, este ensayo analiza películas producidas durante la democratización y la globalización, etapas de acomodamiento de las economías locales a los cambios en sistema económico global, ofreciendo un modelo de análisis textual junto con el acercamiento a algunos de los problemas que preocupan al sujeto histórico latinoamericano y con la voluntad de contribuir a la superación de la visión libidinal y exótica del continente latinoamericano impuesta en el cine mundial.

Dictaduras y represión, hegemonía y alegoría

Las dictaduras militares impuestas durante los sesenta-setenta fueron guiadas por una ideología conservadora y autoritaria, la Doctrina de la Seguridad Nacional, difundida por la política exterior de Washington mediante mecanismos de colaboración militar y enunciada de acuerdo a las particularidades de los conflictos en cada país. La

Doctrina, veía en la cruzada anticomunista la máxima expresión de patriotismo y gestando una identificación plena de los militares con el Occidente Capitalista y Cristiano, recibiendo estos el apoyo casi incondicional de la política exterior norteamericana. Las dictaduras neutralizaron el alza de los movimientos populares, beneficiando a los intereses asociados a las empresas multinacionales y los órganos financieros internacionales. Practicando una retórica nacionalista, permitían la conquista de más sectores de la economía por el capital internacional, sentando las bases para la globalización y la consecuente estandarización cultural (RAMOS, 1986, 34-43). La ideología militar se manifestó en la desterritorialización del “Otro” y en la negación de su condición humana, legitimando el exterminio físico o la expatriación compulsiva de los opositores (NEWMAN, 1991, p. 22-25).

Algunos efectos estéticos manifestaron la reacción a las dictaduras en las cinematografías locales, por ejemplo la frecuente representación de la mutilación física en el cine argentino entre 1976 y 1983, expresando el horror ante el terrorismo de Estado. La mutilación continuaba la tradición estética argentina que se condensa en la imagen de la carnicería como metáfora nacional, iniciada en el cuento *El Matadero* de Esteban Echeverría, un intelectual opositor a la dictadura de Juan Manuel de Rosas en el siglo XIX (HALPERIN DONGHI, 1988, p.3; WOLF, 1994, p. 265).

Otras representaciones del proceso histórico fueron las alegorías producidas durante la democratización, que aludieron a la situación nacional sin violar códigos de censura ideológica o transgredir los límites del discurso hegemónico. El repudio popular a las dictaduras en los países de América Latina creó el potencial para la producción estética crítica, pero existía temor y cautela en la enunciación de esas críticas, pues la situación de los militares no era de debilidad y la posibilidad que vuelvan a tomar el poder era tomada en cuenta (GARRETON, 1993, p. 5-23; SZNAJDER, 1993, p. 27-56; NORDEN, 1996.; HUNTER, 1997). Las películas intentaban perturbar al sujeto conformista, un objetivo que el cine político de los sesenta cumplía mediante el vanguardismo estético y la deconstrucción de los códigos del cine comercial. Las alegorías de la democratización optaron generalmente por el modo de representación realista habitual en el cine hegemónico al estilo de Hollywood, frecuentemente vinculado por la teoría del cine con el conformismo ideológico, pero incluían

momentos cinematográficos que escapaban al control del discurso dominante y desarticulaban la narrativa, o usaban la narrativa como nexo entre momentos “liberados” (MAC CABE, 1987, pp. 33-57; POLAN, 1981, pp. 79-99).

La alegoría es una narrativa que se refiere al mundo exterior al texto que la difunde, a la realidad social. No es un género sino un modo de representación que aparece en géneros tal disímiles como el melodrama y la comedia. Florece particularmente en épocas de crisis social, cuando discursos alternativos o contra-hegemónicos intentan imponer su visión de la situación. La alegoría identificada con el orden existente suele ser propagandística y panfletaria, mientras que la opositora puede ser paródica, caricaturesca, grotesca o estar oculta en los recursos estéticos. Hay casos especiales, denominados alegoría pragmática, donde la representación de sucesos del pasado registrado en la historiografía son la plataforma sobre la cual se construye la alegoría de los procesos del presente.

La intencionalidad en la construcción de la alegoría por los cineastas no es un factor importante en la comprensión de la misma, dado que su significado es producido por el espectador. La principal característica de la alegoría es su carácter enigmático en los contenidos y en los medios de expresión, que estimula a producir una interpretación donde entran en función conocimientos históricos, experiencia social, códigos de representación, valores e ideología. Lo enigmático surge de la paradoja de intentar construir un reflejo congruente del mundo real mediante estrategias estéticas de fragmentación. El montaje soviético, el extrañamiento brechtiano, el realismo fantástico y la narrativa desarticulada son algunas de las manifestaciones posibles de dicha dialéctica entre la imagen congruente que el aparato cognitivo del espectador intenta construir y el lenguaje "opaco", que llama atención sobre las características textuales (QUILLIGAN, 1979; XAVIER, 1998, pp. 333-362).

La Rosales: cuando las ratas abandonan el naufragio

La Rosales (Lipszyc, Argentina, 1984), estrenada siete meses después de la entrega del poder al presidente electo Raúl Alfonsín, ejemplifica el uso de la alegoría como vehículo de discurso alternativo. La narrativa relata sucesos reales ocurridos en 1892: el navío *La Rosales* de la Armada Argentina naufragó en una tormenta, sólo un oficial

pereció y sólo un marinero se salvó. La opinión pública y los periódicos sospecharon que, no habiendo suficientes medios de salvamento a bordo, los oficiales abandonaron en alta mar a decenas de marineros inexpertos. Ante la ola de rumores, el gobierno y la Armada realizaron un juicio militar a los oficiales del navío, que declaró inocentes a los sobrevivientes.

Los sucesos fueron olvidados hasta que en 1967 un estudio histórico de Osvaldo Bayer sobre el juicio de La Rosales desnudó los intereses políticos de la elite oligárquica y los superiores de la Armada, que impusieron la absolución de los oficiales del navío, desechando el testimonio del marinero sobreviviente y las incongruencias entre los testimonios de los inculcados. Según Bayer, el capitán del barco ordenó ofrecer bebida alcohólica a los marineros, inmigrantes y provincianos faltos de experiencia marina. Los emborracharon y luego los abandonaron, disparando a quienes intentaron subirse al bote salvavidas. Un oficial que se opuso a la conducta contrapuesta al código de honor de la Armada y de la gente de mar, fue asesinado y luego declarado desaparecido.

La investigación de Bayer fue publicada en *Todo es Historia*, una revista orientada a la revisión del pasado y su popularización masiva, donde participaban historiadores e intelectuales a los que la dictadura del general Onganía, instituida en 1966, había alejado de las Universidades. El texto historiográfico de Bayer adquiría aspecto alegórico al utilizar los sucesos del pasado para manifestar indirectamente la crítica a la dictadura del presente, que disolvió el Parlamento, prohibió los partidos políticos, intervino las Universidades, agravó la censura ideológica y moralista, suspendió los derechos civiles y aplastó la protesta obrera ante al deterioro del salario. Bayer señalaba las presiones que la cúpula militar ejerció sobre el procurador; la confabulación de políticos y militares vinculados por lazos familiares e intereses de clase; el descontento de la burguesía impedida de participar en el sistema político legítimo; la solidaridad obrera con las familias de los desaparecidos; la búsqueda inquebrantable de la verdad por el procurador militar, cuya rectitud y honestidad constituían un paradigma del que los generales de 1967 se habían alejado.

Las analogías entre los sucesos de 1892 y la situación en 1967 estimulaban una lectura alegórica, al resaltar que en 1892 los oficiales de la Armada encubrían con un discurso patriótico la impericia criminal y la solidaridad de clase oligárquica para impedir que se haga justicia, mientras que en 1966 encubrieron con un discurso similar la traición al orden constitucional que habían jurado defender. En 1892 los periodistas habían entrevistado a los oficiales detenidos hasta el juicio, mientras que la dictadura actual mantenía incomunicados a los opositores detenidos por razones políticas. Altos oficiales propusieron censurar el artículo en *Todo es Historia*, pero dejaron de lado la idea, posiblemente comprendiendo de la escasa influencia de la investigación histórica sobre la opinión popular.

En 1976 el ejército argentino instituyó una nueva dictadura, autotitulado Proceso de la Reconstrucción Nacional, que se puso por objetivo extirpar todo factor de oposición. El terror estatal produjo casi 30.000 desaparecidos y paralizó a gran parte de la población, mientras que la política económica causó la destrucción de la industria, la desnacionalización del capital y la miseria popular. El creciente descontento ante las consecuencias de su gobierno llevó a los militares a provocar en 1982 una guerra con Gran Bretaña por la soberanía de las Islas Malvinas – Falkland-, donde perecieron cientos de soldados faltos del equipo necesario y de oficiales capacitados. El acorazado Manuel Belgrano fue hundido por los ingleses en el Atlántico sur, pereciendo cientos de tripulantes. Ante la pérdida de prestigio y crecientes manifestaciones de oposición, el gobierno militar llamó a elecciones y entregó el poder a los civiles en diciembre de 1983, decretando antes que las acciones militares durante la Guerra Sucia para exterminar a las organizaciones de la izquierda no serían enjuiciables. El nuevo gobierno democrático anuló la auto-amnistía y sometió a juicio a los principales miembros de la Junta militar, que fueron condenados en 1985, para ser posteriormente indultados por el presidente Menem.

Varios filmes presentaron visiones alegóricas de las atrocidades cometidas por el Proceso, como *Camila* (María Luisa Bemberg. Argentina, 1984) y *La historia oficial* (Luis Puenzó, 1985), dos ejemplos conocidos por el público no argentino. Ambos alegorizan el proceso de toma de conocimiento por parte de Nación, a la que feminizan identificándola con las protagonistas. La primera construye una visión de la

persecución y exterminio de opositores y "otros" ideológicos basándose en hechos sucedidos en el siglo XIX. La segunda es una alegoría sobre la esterilidad del autoritarismo, criticando la intolerancia y el conformismo arraigados en la cultura argentina que lo hacen posible. En *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984) el enfrentamiento de un médico con sus fracasos personales lo impulsa a salvar del estado de coma a la víctima de un accidente que simboliza al Pueblo. La puesta en escena del accidente recuerda los secuestros y desapariciones cometidos por las fuerza de la represión, contraponiéndose al discurso de la dictadura, que sostenía extirpar un cáncer del cuerpo de la Nación al eliminar a la oposición.

La Rosales es una alegoría pragmática, donde la reconstrucción del pasado histórico basada en la investigación de Bayer representa conflictos que afligían a la cultura en momentos de su producción. A diferencia del cine político latinoamericano de los sesenta, donde frecuentemente se intercalaba material filmado de archivo y referencias explícitas a los procesos históricos, constituyendo una forma de parodia o intertextualidad que impulsaba al espectador a conocer el mundo real, en forma similar a lo que en el presente denominamos hipertexto (LOPEZ, 1990), esta película opta por la representación realista. La narrativa es linear, interrumpida por los recuerdos de los sobrevivientes que reconstruyen el naufragio ante el procurador militar, quien finalmente presenta su versión de los sucesos completos al tribunal. La fotografía, el montaje y la banda de sonido actúan según códigos convencionales, construyendo una visión sarcástica de las clases dominantes. La dialéctica que impulsa la lectura alegórica se manifiesta en el intento del procurador militar de reconstruir una imagen congruente de los sucesos mediante los testimonios parciales y contradictorios de los sobrevivientes. La narrativa confronta sucesos entre la gente de pueblo con los encuentros donde se teje el complot de silencio entre la oligarquía y los almirantes, pero al dedicarles tiempo de pantalla equivalente crea una simetría engañosa respecto al real balance de fuerzas.

En el film aparecen personajes femeninos que no figuraban en la investigación de Bayer, resaltando las relaciones de género que no habían sido tratadas en el texto original pero que son frecuentes en las alegorías de la Nación. De este modo se manifiestan en la película los cambios en la posición de la mujer en la sociedad

argentina entre 1966 y 1983, como la presencia de mujeres combatientes en las organizaciones clandestinas y entre las víctimas de la represión, así como el importante papel cumplido por mujeres en la resistencia civil, entre ellas las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo.

La película anterior que dirigió Lipszyc un año antes, había sido *Volver*, sobre un argentino emigrado que retorna a Buenos Aires. El discurso de la democratización manifestaba empatía con el retorno de los exilados y la reunificación de familias, pero también incertidumbre y desconfianza ante la posibilidad que miembros de las organizaciones revolucionarias destruidas impulsen nuevamente la violencia política y provoquen la reacción militar. La película expresa ese discurso acentuando la presencia de personajes inmigrantes en la narrativa e incluyendo en el elenco personas que volvían al país. En la banda de sonido se escucha una canción interpretada por Nacha Guevara centrada en el tema de los inmigrantes. Guevara era una conocida artista que salió al exilio en 1974 bajo amenazas de los grupos parapoliciales a su vida. Es notable también la actuación de Hector Alterio, actor forzado al exilio en España en 1976 por las amenazas de los parapoliciales luego de su participación en el cine político.

La narrativa de *La Rosales* planteaba una profecía poco popular en momentos de su exhibición comercial: los oficiales son absueltos, confirmando la creencia enraizada en la sociedad argentina que la oligarquía y el ejército gozan de impunidad. En la realidad, los miembros de las juntas fueron juzgados y condenados en diciembre de 1985. La movilización popular y la protesta habían roto la tradición de impunidad y *La Rosales* parecía ser una equivocación, pero los sucesos posteriores confirmaron la profecía del film. En diciembre de 1986 el Parlamento decretó la Ley del Punto Final propuesta por el gobierno, que decretaba no abrir nuevos juicios a criminales de la Guerra Sucia a partir de febrero de 1987. En junio de 1987 sancionó la Ley de Obediencia Debida que limitaba la responsabilidad de los participantes en los comandos de la muerte. En diciembre de 1990 el presidente Carlos Menem indultó a los militares condenados en 1985. Desde entonces se desarrolló un permanente combate judicial por reabrir los juicios, que solo a partir de 2004 comenzó a producir

frutos. La desaparición en 2006 de uno los testigos centrales en el enjuiciamiento de antiguos torturadores demuestra que el conflicto sigue latente.

La Rosales se enfrentó con presiones militares que intentaron impedir su realización, con la demanda judicial de Bayer contra la producción que se basaba en su investigación sin consultarlo, con el alejamiento del público esperanzado con el fin de la impunidad. La intencionalidad alegórica y el convencionalismo estético le restaron relevancia como expresión de renovación cinematográfica. Desde entonces es televisada esporádicamente y ha sido olvidada por la investigación, debiendo el investigador considerar que la coyuntura social de la exhibición y la creatividad estética son factores para tomar en cuenta.

Memórias do Cárcere: el pueblo prisionero

En un clima de progresiva distensión que permitió la protesta popular exigiendo elecciones libres y basada en una obra canónica de la literatura nacional, *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1984) fue producida con el apoyo económico de la Embrafilm creada por la dictadura y fue exhibida con gran éxito de público, logrando premios locales e internacionales. Tres años de trabajo fueron necesarios para transformar la monumental novela homónima de Graciliano Ramos, publicada en 1946, en una película de tres horas y decenas de personajes en que se condensan los cientos existentes en el original. El autor, escritor consagrado y miembro del Partido Comunista, describió los meses de su encarcelamiento en 1936, luego de la frustrada rebelión encabezada por Prestes, logrando que su relato autobiográfico sea una alternativa a la historia oficial de aquella época (CURTEAU, 1999, p. 46). Los filmes del Cinema Novo producidos durante el auge del Populismo (1960-1964) construían alegorías teleológicas acerca del alza de la conciencia de la Nación en un proceso que conducía indefectiblemente a la Revolución social, y los filmes hechos bajo la dictadura (1964-1969) expresaron el balance crítico del fracaso de la izquierda populista (XAVIER, 1993, p. 11 - 14). La lectura alegórica podía interpretar *Memorias do Cárcere* como un reflejo de la sociedad bajo la dictadura militar instituida en 1964.

Memórias do Cárcere es una alegoría nacional donde el pueblo toma consciencia de su heterogeneidad. La galería de personajes refleja la composición racial, étnica, social y política de la sociedad, sin la presencia de los héroes convencionales en el género cinematográfico de cárceles o campos de prisioneros. El film presenta en un estilo realista las diversas conductas humanas en situaciones límites de opresión y miseria, expresiones de resistencia junto a egocentrismo, sectarismo político y ortodoxia ideológica obtusa. Graciliano es un cronista cuya conciencia va siendo modificada por el transcurso de la historia, sobre la que no tiene influencia. El héroe de la película es el colectivo de los brasileños encarcelados que colaboran con el escritor. Reclamando el derecho a ser recordados y representados se transforman en sujetos históricos, condición que la dictadura privó a gran parte de la ciudadanía. Opositores, colaboracionistas y apáticos deberán convivir y reconstruir en conjunto una sociedad democrática para todos, sin venganzas ni justicia revolucionaria. La película difunde el discurso hegemónico de la pacificación sin enjuiciar a los militares.

La duración de tres horas, característica del formato épico, junto con la narrativa que se desarrolla en forma lineal y cronológica, convocan al espectador a experimentar simbólicamente la prolongada dictadura. La película es claustrofóbica, pero por momentos construye situaciones carnavalescas que satirizan no solo al régimen dictatorial sino también a la ingenuidad de la izquierda, como las imitaciones a las transmisiones de radio de los prisioneros. Presentando una narrativa que se desarrolla durante la dictadura de Getulio Vargas, con quién el régimen militar instituido en 1964 no se identificaba, y una visión heterogénea de militares y policías, entre los que hay algunos pequeños actos de ayuda a Graciliano, la película desnuda el carácter opresivo del régimen sin construir la imagen de los militares como “Otro”, sino como brasileños que actúan en el bando de la injusticia. Evitando presentar el conflicto entre identidades excluyentes, *Memorias do cárcere* se inserta en el discurso de la democratización y contribuye a su reproducción.

La frontera – realismo fantástico y el milagro de la solidaridad

Durante los años sesenta floreció en la literatura latinoamericana el realismo fantástico, que a partir del retorno a la democracia y la globalización se hizo frecuente

también en el cine. La industria editorial mundial explotó la novedad creando el *boom* encabezado por obras como *Cien años de soledad* (García Márquez, 1967). El realismo fantástico se distingue porque en el mundo de la ficción de los personajes suceden hechos sobrenaturales que son aceptados por estos como parte de lo cotidiano. Pero estos efectos no deber ser considerados como el producto de una mentalidad latinoamericana supuestamente mágica y primitiva, sino como un efecto textual, literario y cinematográfico en el cual se producen rupturas en la representación mimética del mundo real, sucesos que rompen la cronología histórica y desafían las leyes naturales.

Una aproximación que busca la motivación de los procesos culturales en la base material de la sociedad, lo atribuye a las consecuencias de la transformación abrupta del modo de producción tradicional en modo de producción capitalista impuesto por el neocolonialismo, una fractura manifestada en las películas por la desarticulación de la cronología temporal (JAMESON, 1986). En una perspectiva que investiga el discurso en la cultura, el realismo fantástico es considerado expresión de la resistencia de los intelectuales latinoamericanos a la imposición del racionalismo sobre los modos de representación por la hegemonía cultural eurocéntrica (CHANADY, 1995).

La globalización produjo una nueva fractura cultural al dismantelar las industrias y reducir los aparatos estatales de la solidaridad social montados en la era populista. Esta nueva crisis es la que impulsa la aparición del realismo fantástico en el cine, años después del boom literario. El espectador falto de experiencia puede llegar a confundir el modo de representación fantástico con el surrealismo, donde los sucesos fantásticos provienen de los diversos componentes de la personalidad del personaje ficticio. El surrealismo en las artes, nacido en el modernismo estético europeo entre las dos Guerras Mundiales, expresa el proyecto freudiano de comprender racionalmente la irracionalidad que gobierna la conducta de los individuos. Por lo contrario, el realismo fantástico manifiesta la opción racional de los latinoamericanos por una textura textual que expresa resistencia a la imposición del racionalismo europeo y a la visión eurocéntrica de la supuesta fantasiosa mentalidad latinoamericana.

La frontera (Ricardo Larraín, Chile, 1990), fue estrenada el mismo año en que el dictador Augusto Pinochet abandonó el palacio presidencial para ocupar una banca vitalicia en el Congreso Nacional, donde quedó amenazando la democratización. La relativa liberalización permitió a la protesta cinematográfica canalizarse en esta película, que narra la aventura del profesor de matemática Ramiro, una víctima de la represión a la ola de protesta popular en 1983. El héroe es confinado por la dictadura al pueblo que da su nombre al film. Ha quedado solo y aislado, víctima de la traición de sus seres más queridos: la esposa lo abandonó llevándose a su hijo adolescente; sus amigos no logran obtener su liberación y el mejor de ellos parece ser el nuevo amante de la mujer. Los agentes de la represión que lo conducen, personajes representantes del régimen, son ignorantes e insensibles, antinomia de los personajes históricos sugeridos al pasar el carro policial que lo traslada por la esquina de las calles O'Higgins y Pratt, el Héroe de la Independencia Chilena y el general legalista asesinado por agentes de la dictadura de Pinochet.

El pueblo de La Frontera es la zona de encuentro entre lo real y lo maravilloso, entre el pasado y el presente, entre lo tradicional y la tecnología moderna. Un viejo republicano español exilado y su hija son la conexión con un era en la cual se combatía contra el fascismo. La atención médica es prestada por una curandera indígena que viaja en automóvil, combinando la tecnología y la magia. Un buzo busca un misterioso océano submarino que ha inundado el pueblo en el pasado. Ramiro comienza a trabajar ayudando al y juntos buzo encuentran en el fondo del mar una estatua que representa "El abrazo de Maipú" entre los generales O'Higgins y San Martín, símbolo de solidaridad continental en las guerras de liberación del siglo XIX. Pero esta rememoración de la actitud liberadora de los militares chilenos en la historia es una construcción ideológica revisionista producida por la memoria selectiva apropiada al discurso de la democratización: O'Higgins fue un Director Supremo autocrático y San Martín se retiró de la escena latinoamericana cuando comprendió que su proyecto realista no era factible; Chile independiente ejerció una política expansionista que le valió el apodo de "la Prusia de Sudamérica" (KNIGHT, 1996).

El viejo republicano vive en un limbo mental donde el presente se confunde con el pasado que está presente en los húmedos recortes de diarios españoles de la época de

la Guerra Civil colgados en su habitación, que nunca terminan de secarse. Otorgándole amistad y solidaridad, el viejo y su hija Mayte transfieren a Ramiro la superioridad ética de quienes lucharon contra el fascismo en 1936. Pero en la figura decrepita del viejo que no logra liberarse del pasado, el discurso de la democratización chilena corporiza una visión negativa de la lucha armada. El enfrentamiento violento con el fascismo es investido de una caducidad como la que el temor ante una posible retomada militar impone. Las fuerzas revolucionarias que impulsaron su proyecto en durante la presidencia de Allende (1970-1973) son convocadas a abandonar la vía violenta (Tal, 199).

Ramiro, ahora enamorado de Mayte, descubre en el bar-almacén que los hombres del pueblo, donde casi no hay mujeres, bailan entre ellos. Ofuscado por el alcohol y los códigos patriarcales del genero que rigen en la sociedad chilena, los denomina maricones y faltos de conciencia política, pero luego pide participar y bailar abrazado con uno de los parroquianos. No ha descubierto su homosexualidad latente sino que en los hombres que rompen la soledad la película manifiesta simbólicamente la confraternidad, antinómica a la solidaridad puramente verborrágica y falta de consecuencias reales que practican sus colegas universitarios. En el bar se vende a cuenta, sin exigir pago al contado inmediato; a la curandera le pagan lo que pueden y acepta también en especies; el buzo no puede pagar salario, sino le ofrece repartir lo que encuentren; el cura consuela y alimenta también a quien no es creyente y frecuenta la iglesia. Los habitantes de La Frontera son una cultura solidaria maravillosa, surgida de la realidad que viven los personajes y contrapuesta por la película al mercado capitalista reificante impuesto por la dictadura y su política económica.

Cuando el confinamiento es anulado, Ramiro, ya no desea retornar a la gran ciudad, ha encontrado un sistema social alternativo al neoliberalismo y a la impotencia de la izquierda. Pero cuando parece que el final feliz se aproxima, una nueva inundación cubre el pueblo. La población se salva pero los dos españoles desaparecen. Ramiro se enfrenta nuevamente ante el futuro incierto de Chile, entre el deseo popular y las condiciones que impuso el dictador antes de permitir el retorno del régimen parlamentario. El discurso difundido por el filme propone una política civil solidaria,

donde no hay lugar para la violencia revolucionaria simbolizada por el viejo republicano, una aspiración utópica que supone una fractura del proceso político social como la que genera el realismo fantástico.

Cine y cultura popular: Historia, Historieta y Melodrama

Las políticas económicas globalizantes no solo causaron el descenso en nivel de vida de las masas y los servicios públicos; también impusieron la reducción o la anulación de la inversión estatal en la cultura nacional y provocaron graves crisis en la producción cinematográfica. Una de las consecuencias es la crisis de identificación con el Estado-Nación, agravada por el bombardeo ideológico de material audiovisual producido por la industria global de la diversión. Una revisión de *El viaje* (Fernando Solanas, Argentina, 1992) y *Esmeralda de 5 a 7* (Jaime Hermsillo, México, 1997) permite apreciar nuevos modos de apropiación de formas y géneros tradicionales en filmes que subvierten las bases ideológicas del sistema actual operando sobre los límites del discurso social legítimo.

El personaje central de *El viaje* es el adolescente Martín Nunca, que vive una alegórica odisea de iniciación buscando a su padre a lo largo de América Latina. El nombre recuerda al Libertador San Martín, héroe de las guerras de la Independencia Latinoamericana, y la voluntad de Resistir, enraizada en los discursos contra-hegemónicos. El padre de Martín abandonó a la familia y el país durante la dictadura del Proceso, alusión a la descomposición del proyecto populista, socialista y latinoamericanista de la Izquierda Peronista. El héroe lo busca por todo el continente, aludiendo metafóricamente a los viajes en que el joven Ernesto Che Guevara desarrolló su conciencia social (Tal, 2007). La imposibilidad de encontrarlo convoca a elaborar un Proyecto relevante a los jóvenes, sin depender edipicamente de figuras patriarcales y caudillos, donde la concreción de los deseos personales no contradice las aspiraciones de justicia social y liberación nacional, una actitud contrapuesta al martirologio revolucionario que propugnaba el guevarismo en los años sesenta-setenta.

Insertando escenas construidas con dibujos de historietas que difunden la memoria de las luchas populares, el film ayuda a tomar conciencia de la situación político-social

bajo la globalización. La historieta es un género donde lo visual y lo verbal se conjugan en un producto de consumo popular donde se manifiestan las luchas simbólicas entre discursos. Concebidas como "baja cultura" por los organismos de la censura y el control ideológico, a veces se filtraban en las historietas versiones de la historia y la literatura disonantes con la hegemonía (FOSTER, 1989; RUBENSTEIN, 1998).

Mientras en el cine hegemónico de Hollywood proliferan las fantasías y los héroes caricaturescos, como Superman o Batman, *El viaje* representa héroes anónimos de la resistencia popular dibujados como historietas por el padre desaparecido, algunos de los cuales aparecen posteriormente en persona, por efecto del realismo fantástico. Otro modo de representación gráfica es la filmación del gran mural *Como sempre esteve, o amanhã está em nossas mãos* (Mário Gruber Correia, 1987) ubicado en la Estación Sé del metro en San Pablo, que representa la historia de la esclavitud y la subyugación. En cambio, los gobiernos neoliberales de Carlos Ménem en Argentina y Fernando Collor en Brasil son representados en forma carnavalesca y caricaturesca, en un estilo que el director denomina grotético, mezcla de grotesco y patético. La dialéctica entre la caricatura exponente de lo popular y lo grotético exponente de lo antipopular expresa el conflicto histórico en términos dicotómicos característicos de la retórica revolucionaria de los sesenta, pero estimulando la lectura alegórica, más apropiada a la realidad social actual.

La experiencia traumática de la represión bajo las dictaduras militares primero, y la capacidad de neutralizar la protesta desarrollada por el Sistema neoliberal después, reprimen las tradiciones del cine militante en las que el director Solanas comenzó su trayectoria, restando practicar una estética subversiva que no aleja al gran público. La agresión con armas de fuego al director mientras finalizaba la película, posiblemente cometida por enviados del entorno del presidente Ménem, demostró que la profundidad de la crítica política se mide más por el riesgo que el cineasta está dispuesto a correr en su práctica, que por la estética del texto cinematográfico.

La narrativa de *El viaje* está fragmentada en capítulos correspondientes a las etapas geográficas, presentando una serie de peripecias donde se perciben los conflictos

sociales en los países que visita. Mientras que la visita turística es frecuentemente en el cine una colonización simbólica que construye al habitante local como un Otro exótico o como una amenaza, *El viaje* expresa el reconocimiento mutuo del visitante y el visitado como sujetos históricos solidarios (TODOROV, 1984; 1993). El viaje de Martín a lo largo del continente convierte los paisajes turísticos en el escenario geográfico donde se desarrolla la resistencia a la explotación y la batalla por la liberación de la conciencia. En las estaciones de la odisea está siempre presente la serie televisiva norteamericana *Dinasty* con su falsa promesa de riqueza y felicidad, como recordatorio absurdo de la contradicción entre las bellezas naturales del continente y la fealdad de la injusticia social que la película desnuda. Conectando la geografía física y humana latinoamericana con la crítica política, la película contrarresta los efectos posmodernos que desintegran la conciencia del significado social y cultural del espacio. Filmando en los sitios auténticos con actores y aficionados locales, la ficción adquiere un carácter de testimonio histórico y social.

La duración original de tres horas, apropiada a la dimensión épica del narrativo latinoamericano, fue reducida a 2 horas y cuarto para adaptar el film a las condiciones de la exhibición comercial. Algunas escenas rememoran intertextualmente las películas norteamericanas de *Indiana Jones*, pero no lo hacen explotando la nostalgia por la aventura colonialista hecha objeto de consumo, estrategia habitual en el cine actual de Hollywood, sino ofreciendo una alternativa que confronta al sujeto con su desconocimiento del mundo real. *El viaje* es una parodia, no sólo por la visión carnavalesca de la hegemonía, sino principalmente al funcionar como hipertexto que refiere a la historia, la sociología, la geografía y la cultura, campos de conocimiento relevantes a la vida social (LOPEZ, 1990). Enfocando en procesos de aprendizaje y superación de los conflictos de la adolescencia, este filme estimula la lectura alegórica, ubicando al espectador en una posición desafiante al orden existente, mas consciente del pasado y por consiguiente capaz de proyectar el porvenir en base a la experiencia histórica de la resistencia popular.

Esmeralda de 5 a 7 se apropia del melodrama familiar, el género central del cine mejicano, para subvertir los códigos de género, sexualidad y la institución familiar, en un modo atractivo y placentero para el espectador. La política económica neoliberal

del Presidente Salinas privatizó en 1988 la industria cinematográfica estatal, y junto con las consecuencias habituales de desocupación y baja del nivel de vida, provocó la disminución del público en los cines. Los intentos para encontrar la solución a la crisis de la producción culminaron en *Como agua para el chocolate* (Arrau, México, 1992), cuyo éxito local e internacional usufructuó la memoria de la Revolución Mexicana vaciándola de significado político. La película es un melodrama familiar claustrofóbico conducido desde el punto de vista pseudo-feminista, que incorpora tradiciones cinematográficas mexicana y convierte el realismo fantástico en objeto de placer visual, neutralizando la rebeldía intelectual que podría difundir.

Esmeralda de 5 a 7 recurre a estrategias análogas pero realiza un trabajo ideológico inverso: se apropia del melodrama para deconstruir la institución familiar, subvierte el código machista para proponer la aceptación de la alteridad sexual y utiliza la narrativa jurídica para denunciar la corrupción del sistema, haciendo de la heroína una alegoría nacional de la Madre Patria que ama a sus ciudadanos como si cada uno fuese su propio hijo, marido y amante, en lugar de ser objetos de la economía global y víctimas de la exclusión social. La heroína Esmeralda, cuyo nombre rememora la gitana de la novela *El jorobado de Notre Dame* de Víctor Hugo, por la cual los hombres perdían la cabeza, es una enfermera rubia siempre vestida de blanco. Su personalidad inocente y angelical se manifiesta en la permanente sonrisa que recuerda a las madonas y las beatas de las pinturas renacentistas, pero simultáneamente irradia una sexualidad cautivante, reforzada por la filmación de su cuerpo en poses que recuerdan a Marilyn Monroe. Su santidad y su disposición al sacrificio son resaltadas por el recuerdo de Sor Juana Inés de la Cruz y de Frida Kahlo, con quienes el film la asocia.

Esmeralda bajó de los cielos, como sugiere el fondo sobre el que se proyectan los títulos del film y su comparación con la estatua del Ángel ubicada en ciudad de México, para redimir a los hombres, pero en lugar de la predica religiosa y el Vía Crucis, la Mesías cumple su Misión Divina otorgando amor maternal, filial y carnal a los hombres. La educación tradicional que recibió prohíbe el sexo fuera del matrimonio, razón por la cual para cumplir su misión y satisfacer sus deseos tiene

cinco maridos, a los cuales atiende en la enfermedad, consuela en la soledad y estableciendo un ayuda mutua económica entre todos.

La armonía estalla cuando el más posesivo de sus maridos la hace detener y enjuiciar por poliandria mientras celebraba su sexto matrimonio. Esmeralda es investigada por Solorio, juez viudo amargado, machista y corrupto, que abriga la oculta ilusión de bailar como Gene Kelly en las comedias musicales de Hollywood. Durante el interrogatorio, la presencia de Esmeralda despierta la inmediata empatía de los presentes y produce efectos sobrenaturales: traslada el equipo del juzgado al pasado para presenciar los hechos que testimonia; su vestido florece hasta dispersar pétalos que producen cambios en la personalidad de los circundantes. El realismo fantástico es reforzado por la presencia de un personaje transexual sin función narrativa que aparece en roles diversos, como un ángel de la guardia siempre cercano a la heroína, y los cambios en Solorio, a quien Esmeralda transforma física y mentalmente; los cambios en la coloración del juzgado, de tonos fríos a cálidos; la inversión del mapa de Méjico sobre la pared, como sugiriendo la necesidad de un país distinto a la situación real.

El caso de Esmeralda es usufructuado por la prensa sensacionalista, pero también es foco de la movilización popular de organizaciones sectoriales. Su persona, totalmente ignorante de los significados políticos que le atribuyen, logra concertar esfuerzos cuando la posmodernidad y el multiculturalismo favorecen la disgregación social y política. En la manifestación aparecen fugazmente hasta los Zapatistas armados, pero el film no intenta transgredir los límites del discurso político y no incluye crítica a la explotación social, así como no representa la problemática social de indígenas o mestizos, creando una imagen poco auténtica de Méjico blanca y europea.

Finalmente Esmeralda cumple una condena en prisión pese a su capacidad maravillosa de traspasar las rejas como un fantasma, rememorando el sacrificio del Redentor. Solorio renovado y rejuvenecido pide su mano para así gozar también de su sexualidad, pero la beata ha comprendido que el amor no necesita la legitimidad del acta matrimonial y lo incluye en su agenda conyugal. El juez, redimido de la corrupción y el machismo expresa su felicidad bailando como Gene Kelly bajo la

lluvia. Aquella escena famosa en *Bailando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, EEUU, 1952) celebraba la pareja monogámica, heterosexual y puritana, mientras que el baile de Solorio celebra inversamente la descomposición del modelo patriarcal de familia.

Esmeralda de 5 a 7 es un film que critica los códigos hegemónicos del género y menciona la corrupción política y económica, pero no desnuda la injusticia social. Su propuesta es menos radical de lo que parece: Esmeralda es poliandra pero heterosexual; mora con su padre y con sus diversos maridos, cuando la mujer independiente ya no es un fenómeno aislado; su sexualidad es espontánea pero falta de erótica. La homosexualidad masculina aparece en el film en modo tolerante pero cómica y la homosexualidad femenina no es siquiera mencionada. La filmografía de Hermosillo ha tratado insistentemente aspectos de la institución familiar mexicana, intentado socavarlos en narrativas que transgreden los códigos normativos. Este film sobrepasó los límites del discurso y el director perdió su cátedra académica como profesor de cine, quedando *Esmeralda de 5 a 7* como manifestación de los límites y las sanciones posibles en México de fin del siglo XX, donde se registran diferencias notables en los códigos que rigen la sexualidad de hombres y mujeres y donde la distancia entre las intenciones manifestadas verbalmente y las prácticas sexuales reales de las mujeres jóvenes es mayor en los grupos sociales de menores recursos (SZASZ, 1998). La representación cinematográfica de las relaciones de género solo podría cambiar cuando se producen cambios reales en la sociedad (DONELAN, 1992).

Final abierto

Las estrategias discursivas y los efectos estéticos expuestos y ejemplificados en este ensayo no constituyen un estilo cinematográfico latinoamericano, así como no existe un cine latinoamericano homogéneo, pero aparecen en las cinematografías del continente sin distinción de nacionalidad. La comprensión de los procesos sociales que fundamentan los discursos emitidos en las películas y las estrategias estéticas que los representan, es un desafío para el espectador dispuesto al esfuerzo intelectual requerido. Los filmes analizados en este artículo no son los más novedosos, pero su difusión los hace ejemplos accesibles, mientras que su producción durante los

momentos críticos de la transformación social implicada en la democratización y globalización les atribuye un carecer paradigmático. Pero la globalización ha comenzado a incentivar procesos opuestos de pérdida de la particularidad estética, analógica a los procesos culturales que amenazan con la pérdida de la identidad. Películas como *Cidade de Deus* (Meirelles, Brasil, 2002), *Diarios de la Motocicleta* (Salles, Brasil /Argentina /Chile / Perú / Francia/Estados Unidos/Alemania / Inglaterra, 2004), *Olga* (Monjardin, 2004), transforman narrativas latinoamericanas de la opresión y la lucha por el cambio social, en productos audiovisuales de consumo global con evidente tendencia al realismo, que como sostiene Jorge Novoa respecto al cine brasileiro de los noventa y principios del siglo XXI, "repetindo um feito também inerente ao cinema mundial da atualidade, ele é incapaz de forjar uma escola estética. Reproduz simplesmente a fragmentação da realidade coisificada do mundo atual e de seus fetiches." (Novoa, 2006, p. 89).

No todo film latinoamericano presenta efectos de realismo fantástico, pero casi todo film merece intentar su lectura alegórica, recurriendo al conocimiento de lo social cuya hipertextualidad paródica incita a buscar. Como en los filmes cuyo final no soluciona los conflictos de la narrativa e incitan al espectador a buscar respuestas en la realidad que lo aguarda luego de la proyección, quien acepte el desafío de interpretar históricamente los filmes de América Latina agregará al gozo cinematográfico nuevos tipos de placer, como desarrollar empatía con culturas ajenas y el conocimiento del Otro, lo que contribuye a agudizar la percepción de Uno mismo y su posición en el mundo, reforzando así la propia Identidad.

Bibliografía

CHANADY, Amaryll. The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms. In ZAMORA, L, and FARIS, W. (Orgs.). *Magical Realism - Theory, History, Community*. London and Durham: Duke University Press, 1995, p. 125-144.

CORREIA, Mário Gruber. *Como sempre esteve, o amanhã está em nossas mãos*, 1987. Vinílico y acrílico sobre cemento. Estação Sé / Plataforma central, Linha 3. Disponível en <<http://www.metro.sp.gov.br/aplicacoes/eventos/arte/obras/tese04.asp>>

COURTEAU, Joanna. Memórias do Carcere: Between History and Imagination, *Hispania*, Vol. 82, No. 1, pp. 46-55, 1999.

DONELAN, Carol. The Politics of Gender in the New Latin American Cinema, *Philological Papers*, n. 38, p. 1-23, 1993.

- FOSTER, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- _____. *From Mafalda to Los Supermachos - Latin American Graphic Humor as Popular Culture*. Boulder and London: Lynne Rienner Publishers, 1989.
- GARRETON, Manuel Antonio. La redemocratización política en Chile: transición, inauguración y evolución, *E.I.A.L.*. Vol. 4, No. 1 , p. 5-26, 1993.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1998.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. Argentina's Unmastered Past, *Latin American Research Review*, v. 23, n. 2, p. 3-23, 1988.
- HUNTER, Wendy. *Eroding Military Influence in Brazil-Politicians Against Soldiers*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1997.
- JAMESON, Frederick. On Magic Realism in Film. *Critical Inquiry*, v.. 12, n. 2, p. 301-325, 1986.
- KNIGHT, Alan. Pueblo, Política y Nación - siglos XIX y XX. *Revista de Historia, Universidad Nacional de Costa Rica*, N. 34, pp. 45-74, 1996. Reimpreso en ORTIZ MESA, L.,URIBE URAN V. (Orgs.). *Naciones, gentes y territorios: ensayos de historia e historiografía comparada de América Latina y el Caribe*. Antioquia Medellín: Universidad de Antioquia, 2000, p. 370-406.
- LOPEZ, Ana. Parody, Underdevelopment and the New Latin American Cinema. *Quarterly Review of Film and Video*, v. 12, n. 1/2, p. 63-71, 1990.
- MAC CABE, Colin. Realism and the Cinema: notes on some Brechtian Theses, in MAC CABE, C.. *Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1985, p. 33-57.
- NEWMAN, Kathleen. *La violencia del discurso - El Estado Autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991.
- NORDEN, Deborah. *Military Rebellions in Argentina*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996.
- NOVOA, Jorge. Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética?. *Araucaria*, n. 15, p. 77-89, 2006. Disponível en <http://alojamientos.us.es/araucaria/nro15/ideas15_6.htm>
- POLAN, Dana. The Politics of Brechtian Aesthetics, in: POLAN, D. *The Political Language of Film and the Avant Garde*. Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1981, pp. 79-99.
- QUILLIGAN, Maureen. *The Language of Allegory*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1979.
- RAMOS, Joseph. *Neoconservative Economics in Southern Corner of Latin American*. London: John Hopkins University Press, 1986.
- RUBENSTEIN, Anne. *Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation - A Political History of Comics Books in Mexico*. Durham and London: Duke University Press, 1998
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.
- SPOONER, Mary Helen. *Soldiers in a Narrow Land-The Pinochet Regime*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- STAM, Robert. *Subversive Pleasures - Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1989.

- SZASZ, Ivonne. Sexualidad y género: algunas experiencias de investigación en México, *Debate Feminista*, v. 18. p. 77-104, 1998. Disponível en <<http://www.equidad.org.mx/deser/seminario/internas/lecturas/lect-sexual/sexualidadygenro.pdf>>
- SZNAJDER, Mario. Legitimidad y poder políticos frente a las herencias autoritarias: transición y consolidación democrática en América Latina. *E.I.A.L.*, v.. 4, n. 1, p. 27-56, 1993.
- TAL, Tzvi. Viejos republicanos españoles y joven democratización latinoamericana: imagen de exilados en películas de Argentina y Chile - La historia oficial y La frontera, *Espéculo- Revista On Line de Estudios Literarios*, n. 15, 2000. Disponível en <www.ucm.es/info/especulo/numero15/tzvi_tal.html>. Reprinted in *Letras* n. 22, p. 149-160, 2001.
- _____. Geografía y conciencia social: tres versiones fílmicas del viaje de Ché Guevara. Ponencia presentada en el VII Encontro Internacional da ANPHLAC, Campinas 10 a 13/10/2006.
- TODOROV, Tzvetan. *On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1993.
- _____. *The Conquest of America - The Question of the Other*. New York: Harper and Row, 1984.
- WOLF, Sergio. El cine del proceso: estética de la muerte, en WOLF, S. (Org.) *Cine argentino - La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1994, p. 265-279.
- WOLF, Sergio. El cine del proceso: la sombra de una duda, *Film - Dossier Cine Político en Argentina*, Buenos Aires, 1994, p. 38-46.
- XAVIER, Ismail. Allegory and History, in Stam, R. and Miller, T. (Orgs.). *A Companion to Film Theory*. Oxford and London: Oxford University Press, 1998, pp. 333-362.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.