

Sombras, violines y papas de la belicosidad latinoamericana

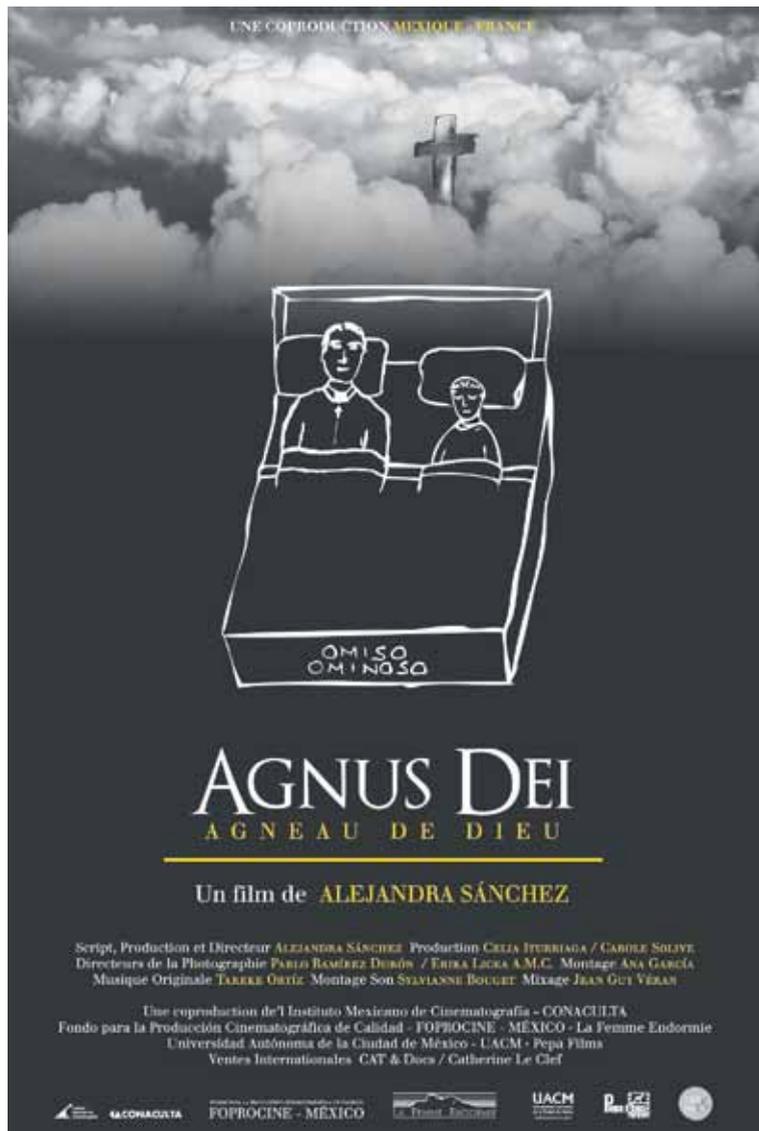
Carlos-Germán van der Linde

Resumen



Cine y... una lectura poetizada de la realidad socio-política de Latinoamérica es la puesta en relación que se quiere en este artículo. Se ofrece una reflexión acerca de la capacidad de las artes y la estética para generar miradas, interpretaciones y aporías con respecto a una difusa e insuficientemente nombrada “realidad”. Con este propósito se han escogido básicamente películas latinoamericanas rodadas en el siglo XXI: de México, *El violín* (2006), dirigida por Francisco Vargas; de Perú, *La teta asustada* (2009), dirigida por Claudia Llosa; y de Colombia, *La sombra del caminante* (2005) de Ciro Guerra; a las cuales se les pondrá en relación intertextual con otras más, con el fin de recolectar evidencia filmica y demostrar que no se trata de un interés aislado. El objetivo que se persigue consiste en analizar las imágenes y metáforas que ofrece nuestro cine, a la luz de dos tareas: poetizar la realidad socio-política y proponer (o arriesgar) sentidos posibles de interpretación.





► Jesús es abusado sexualmente por el Padre Carlos. Este documental narra la historia real de este niño mexicano que decide, ya mayor, combatir sus demonios frente a la cámara. Aun expuesto a luz pública tal “pecado”, en la actualidad el Padre Carlos sigue dando misa con la anuencia de la Iglesia. Afiche de *Agnus Dei: cordero de dios* (Alejandra Sánchez, 2010)

Regar la memoria para evitar que se seque. Cantar y relatar para que el recuerdo trascienda en memoria histórica. Reconectarse con la leyenda popular y el mito precolombino, volver a creer en el chamanismo, en el poder mágico de las plantas americanas, son algunos de los intereses de los jóvenes cineastas latinoamericanos. Al menos si se trae a cuento a Claudia Llosa, Francisco Vargas y Ciro Guerra. “Regar la memoria” es una metáfora que aparece *ab initio* de *La teta asustada*; pero mucho más allá de la nada fácil complejidad del ser metáfora, se agazapa la necesidad de contar, de hacer memoria, de alivianar cargas de culpa o rencor. Latente palpita la necesidad de supera-



► Afiche de *Machuca* (Andrés Wood, 2004).

ción y liberación. Así las cosas, “regar la memoria” es dignificar el espíritu humano.

Estos jóvenes cineastas han creado una galería de objetos que son imagen poética de las diversas inquietudes y afugias universales del espíritu del hombre. Por ejemplo, las cargas de culpa por atentar contra

Reconectarse con la leyenda popular y el mito precolombino, volver a creer en el chamanismo, en el poder mágico de las plantas americanas, son algunos de los intereses de los jóvenes cineastas latinoamericanos.

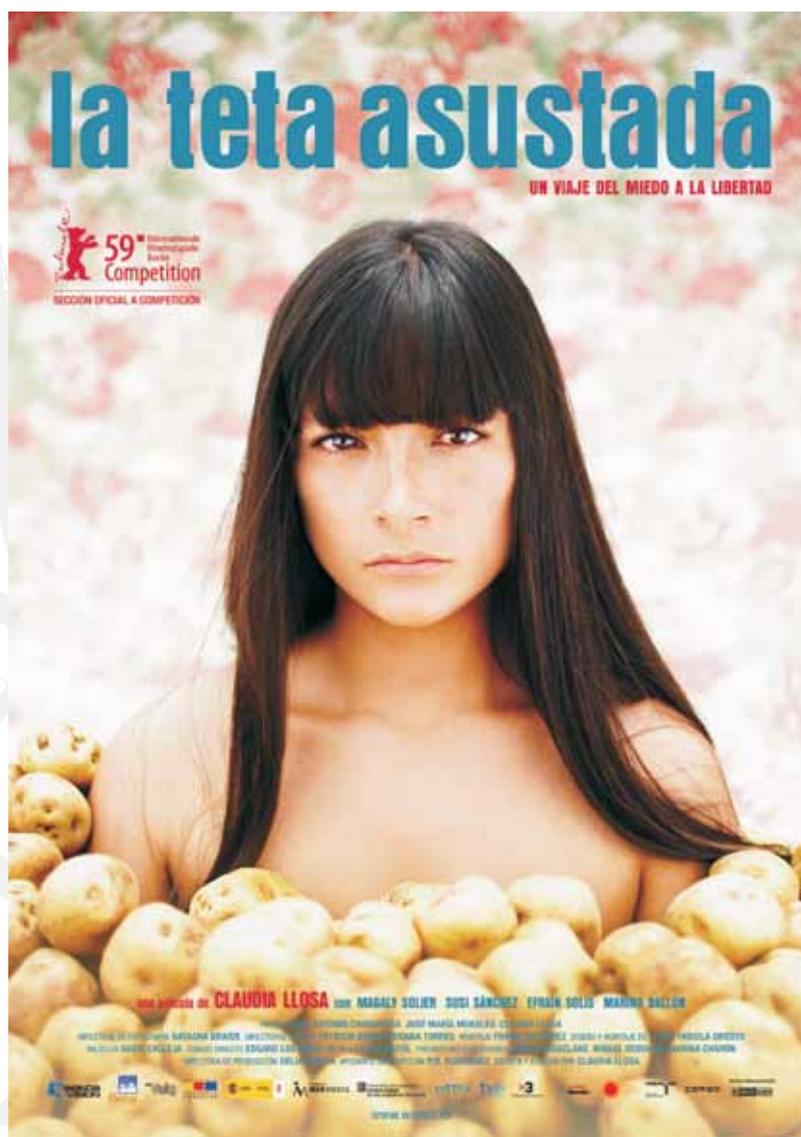


► Esta es una película humana y con sentido del humor, antes que social o política. Sin embargo, las críticas a la sociedad y a las tradiciones abundan. Así como subyace la situación política de los 70 en esta sátira sobre la situación de la familia y la tercera edad en la Argentina. Afiche de *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985)

lo que define al hombre como hombre y la dificultad de perdonar lo imperdonable son representadas con una silla a cuestas, como una cruz, a la manera de un pasado innombrable que asalta al presente, como la sombra al cuerpo.

Los hombres verdaderos portan violines y guitarras, a diferencia de los hombres ambiciosos que visten de uniforme y armas o que se sientan en sus haciendas a arrebatar un puñado de maíz a los campesinos; en otras palabras, el violín exige como prerrequisito la dignidad humana, y cuando ésta no es posible, connaturalmente, “se acaba la música”.

La papa aunque barata y de poco florecimiento es un escudo de guerra. La papa es un seguro para no ser botín de guerra, al que se le hiere con arma erecta, viril, sátrapa, asquerosa, a ésta “solo la detiene el asco”: lo nauseabundo de un tubérculo germinante entre las carnes.



► Afiche de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2008).

Sombras, violines y papas son imágenes poéticas, y son además acción política; pues, dan una interpretación de los sucesos, y al hacerlo crean memoria. La decisión de hacer memoria es una necesidad moral cuando se tienen antecedentes lesivos como las injusticias, la violación reiterada a los derechos humanos, la represión y el mal gobierno. La belicosa realidad latinoamericana ha resultado altamente sugestiva para nuestros cineastas. Para comprobarlo sólo basta establecer un corpus fílmico sobre las dictaduras chilena y argentina, o sobre la historia de guerrillas y contras en Centroamérica, en especial el abultado cine mexicano sobre las revoluciones (desde las zapatistas hasta la de Chiapas) y el incansable cine cubano sobre una revolución romántica y su posterior desilusión, o sobre la presencia de la violencia rural y urbana en el cine co-





► Esta es una película de cuatro horas, empieza con tres historias que se abren, que nunca se encuentran y que se multiplican exponencialmente hasta el final. Sin conclusiones “como una bala al aire”, sin atar cabos... se trata de una trama fracturada e irreparable como la realidad latinoamericana. Afiche de *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) Argentina.

lombiano. Para nadie resulta un secreto que todos los conflictos armados referidos han dejado ondas heridas en los cuerpos y mentes de las personas. Ahora bien, es del interés primordial de este escrito hacer énfasis en que es supremamente reduccionista la “simplificación estetizante”; entiéndase por ésta despojar del valor cognitivo, crítico o hermenéutico a las artes, en el falso entendido de que son pura sensibilidad. (Por lo demás, la expresión “pura sensibilidad” se halla envuelta en una penumbra metafísica inasible.) Claro está que lo contrario tampoco resulta sostenible, puesto que las artes no deben ser valoradas a partir de juicios extra-estéticos, como lo sería el llamado “compromiso social” del artista. El punto estriba en un correcto equilibrio, el que se espera alcanzar en este artículo.

Si bien el cine latinoamericano, en buena medida, tiene por punto de partida su belicosa realidad socio-política, ciertamente, no le interesa la realidad del mismo modo en que estarían prestas la sociología, la ciencia política, la economía o la antropología. Las artes

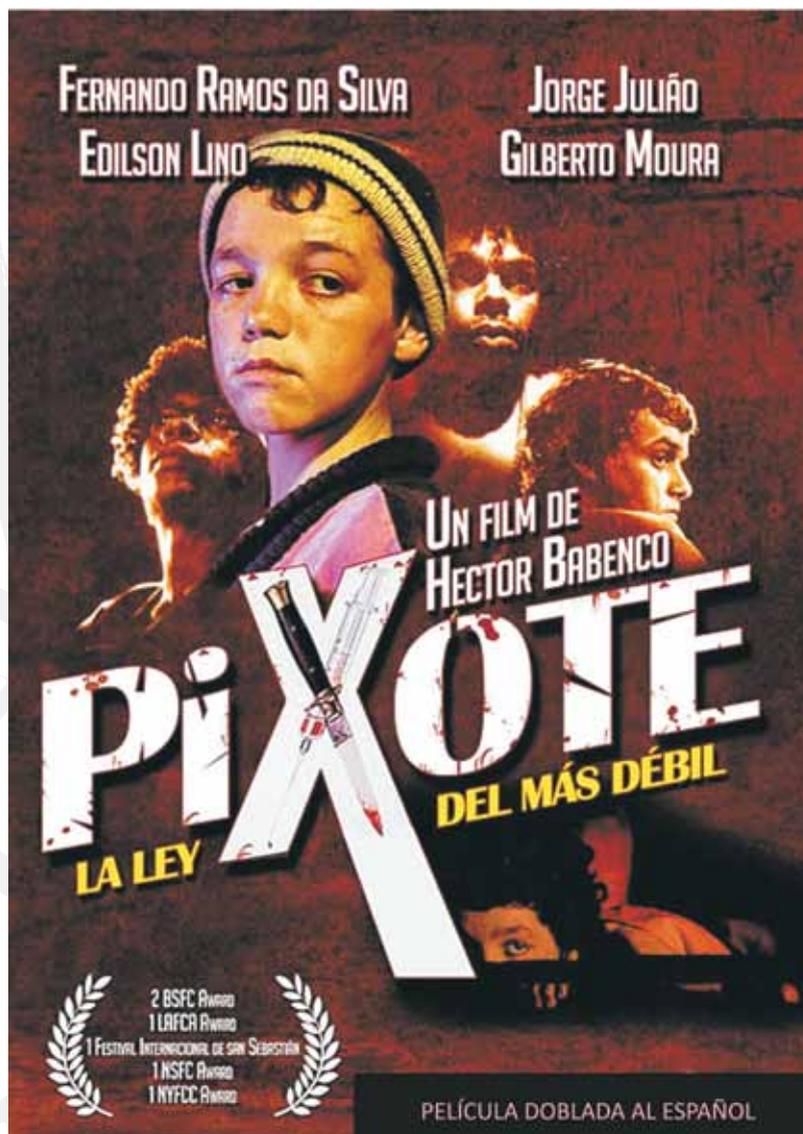
cinematográficas se encuentran fuertemente atraídas por el vigoroso caudal de conflictos humanos, tensiones psicológicas y retos espirituales o éticos. En este sentido, se leen las siguientes palabras de Francisco Vargas, director de *El violín*, concedidas en entrevista a Pablo Goldberg (2007):

De lo que trata la película, además de muchas otras cosas, y de contar una historia dramáticamente conmovedora y poderosa —aquella historia del viejo— está hablando de un problema que en México nunca se había tocado en el cine de ficción que va dirigido a las salas comerciales —sí en el documental, en otros medios y otros ámbitos—. Entonces estábamos tocando un tema complicado: la violación de los derechos humanos, la represión, la injusticia, la pobreza y la miseria. El ejército como brazo armado de un Estado y gobierno que, en lugar de cambiar las condiciones de vida de la gente, son los que provocan muchas veces —y sin que yo lo justifi-

que, pero es así— que muchos pueblos o comunidades lleguen incluso al extremo de tomar las armas para tratar de cambiar sus condiciones de vida [...] y el ejército está ahí para sofocarlo. Al ser un tema muy complicado que nunca había sido tocado, era muy fácil caer en un panfleto, en una visión maniquea de “los buenos y los malos”. Nosotros queríamos alejarnos de eso, siempre, desde el guión. Y el trabajo con los actores siempre fue hablar de “seres humanos”, de las contradicciones y los conflictos de estos seres humanos. Claro, ahora están en este contexto y en esta realidad inmediata y cercana a ellos, que los pone de un lado u otro, pero en realidad estamos hablando de seres humanos que incluso no quisieran vivir la realidad que viven. Y eso los hace complejos y contradictorios. Porque resultan carne de la misma carne, y sangre de la misma sangre.

Relatar los asuntos más profundos de la condición humana, que en coincidencia son asuntos socio-políticamente polémicos (del griego *pólemos*, guerra) sin caer en el panfleto, es decir, re-presentar la realidad en clave estética, es el reto asumido por las películas referidas aquí. Este artículo, como se dijo hace poco, oscila en punto de equilibrio entre las apreciaciones de la “simplificación estetizante” y del “compromiso social extra-estético”. En este marco, se toma partido a favor de la capacidad poetizadora del cine, que en el acto mismo de re-poetizar, esto es, en el sentido más etimológico del vocablo, volver a crear, está proponiendo un punto de vista. No existe algo que se pueda llamar

**Los primerísimos
primeros planos mucho
más que simples énfasis,
son una aproximación
al cuerpo del otro,
son una intromisión,
son una simulación
de contacto, de intimidad.
En una palabra,
son sensación.**



► Pixote es un joven delincuente, de Sao Pablo, con una vida tan dura que parece inverosímil que, con el correr de la película, pueda volverse peor. Abusos de la policía, drogas y prostitución, la degradación humana tan fiel a la realidad que el protagonista de la cinta es asesinado dos años después de la filmación. Carátula DVD de *Pixote* (Hector Babenco, 1981)

“punto de vista” que en sí mismo no encierre una posición o focalización, y que no ofrezca una perspectiva del estado de cosas en cuestión. Así pues, el punto de vista expresado por la cámara es un ofrecimiento de acercamiento, de comprensión e interpretación, de una trama. Los primerísimos primeros planos mucho más que simples énfasis, son una aproximación al cuerpo del otro, son una intromisión, son una simulación de contacto, de intimidad. En una palabra, son sensación. Así como esa impresión de pulso vital que produce una cámara al hombro, y no sobre los inertes trípodes y grúas. Entonces, con el propósito de poner en limpio





► Una mujer decide olvidar, en vez de enfrentar, los problemas de su vida y el hecho de que atropelló algo, o a alguien, y salió corriendo. Su constante negación de la realidad es la misma que sufre la sociedad argentina al respecto de las torturas y desapariciones de la dictadura. Carátula DVD de *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)

las ideas, se dirá que el cine asume la doble tarea de (i) transmitir o abordar un tema (*quid*), pero (ii) la manera como lo haga también será significativa (*quod*)¹, para evitar caer en el panfleto o en la invasión ideologizante.

Beristain (2009) cuenta que el acto de relatar, ya sea fílmico, plástico, escultórico o narrativo, permite que

1 Un pensador como Mijaíl Bajtín (1986) diferencia entre el contenido y la forma de las artes. La materia del cine es, básicamente, imagen, aunque es innegable que la correcta elección de la música y los libretos harán la diferencia entre una buena película y una obra maestra. No obstante, la materia debe significar algo, la fotografía no es porque sí, ella aporta sentido, semántica, al complejo de la pieza cinematográfica; pues bien, a esto se le llama contenido. Claro está que el contenido es realmente una puesta en forma, es decir, unas u otras disposiciones de la materia marcan diferencias semánticas.



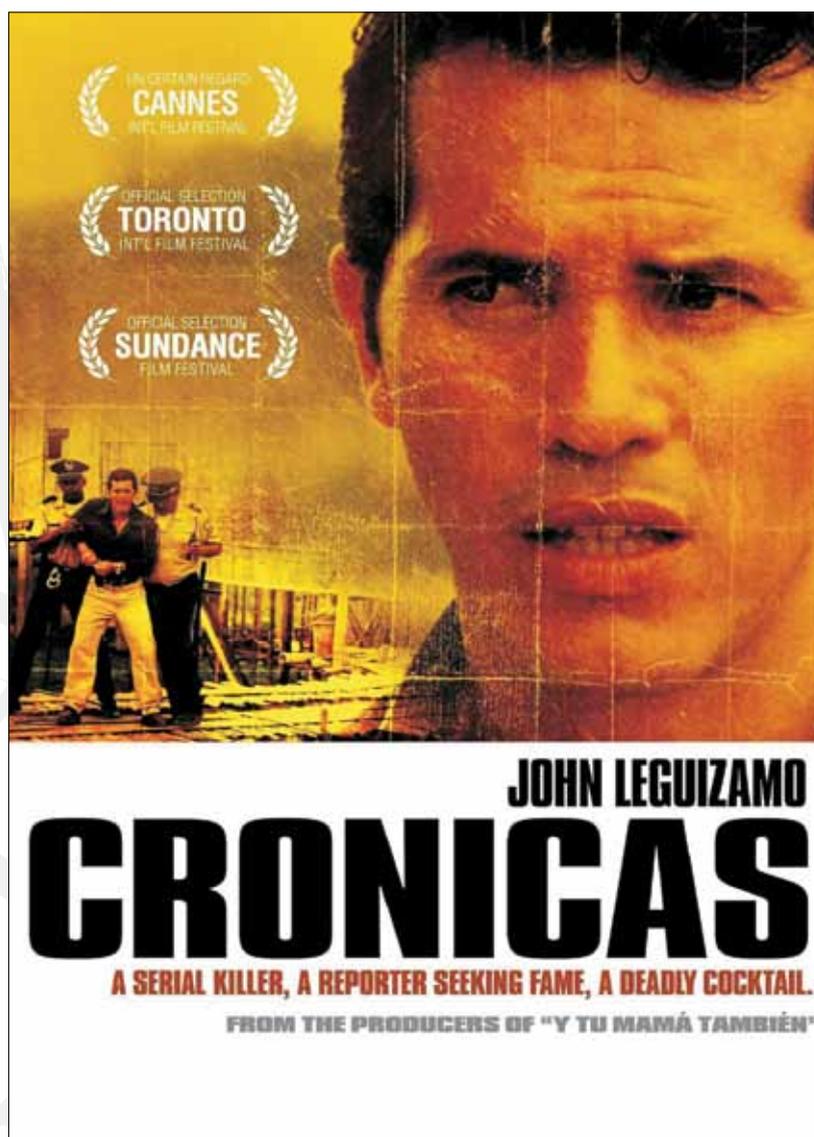
► Esta es una película sobre una película española filmada en Cochabamba, Bolivia, por razones de presupuesto: el alquiler de las locaciones y los actores son más baratos. La paradoja es que trata sobre Cristóbal Colón y cómo los conquistadores explotaban a los indios porque resultaba... ¡más barato! Afiche de *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010)

un hecho abominable sea, por un lado, repudiado públicamente y, por otro, recordado con la esperanza de no repetirlo. De alguna manera, el relato es una cuota en la reparación de un daño, al menos en la medida en que existe el reconocimiento, es decir, lo contado. El cine en tanto relato tiene mucho que decir de la convulsionada realidad latinoamericana, donde las violaciones de lesa humanidad no escasean. En este conflicto socio-político, del mismo modo que en cualquier drama, los sujetos se reparten, básicamente, en víctimas y victimarios, no en sentido maniqueo sino profundamente afectivo, donde alguien espera la reparación (reconocimiento público de haber sufrido afectación) y otro que debe reconocer un daño y arrepentirse por ello. La simplificación del maniqueísmo es cuidadosamente dejada de lado por las películas aquí referidas. En consecuencia, las fronteras entre el agresor y el martirizado se vuelven difusas, en



► Fidel Castro se retira del poder. Eva es costurera, en una fábrica del Estado, hace más de lo que se le pide, con iniciativa y buscando nuevas posibilidades en su trabajo y en su vida; su actitud se debe a las expectativas de cambio socio político que se respira en Cuba. Se trata de una producción cubano-venezolana. Afiche de *Habana Eva* (Fina Torres, 2010)

ciertas circunstancias la misma persona es una y otra. Por ejemplo, en *La sombra del caminante*, el hombre de la silla, de quien significativamente se desconoce su nombre, es un desmovilizado de quien tampoco se sabe bien a qué grupo armado perteneció, guerrillero o autodefensa. Sin que se vayan a entender las palabras que siguen como una loa al victimario, tenemos que Ciro Guerra re-poetiza la intimidad del agresor. Es necesario prestar suficiente atención al hecho de que el victimario no será justificado; sus acciones, al final de la cinta, no son menos abominables. Justamente la riqueza de la propuesta radica en que tampoco lo serán más. Los juicios morales serán puestos a un costado, y el espectador escuchará a un personaje, que en principio no tiene pasado, luego no hay referentes para enjuiciarlo, es decir, no hay prejuicios, y al no tener nombre (el alias para este caso no cuenta) no es entonces un sujeto indi-

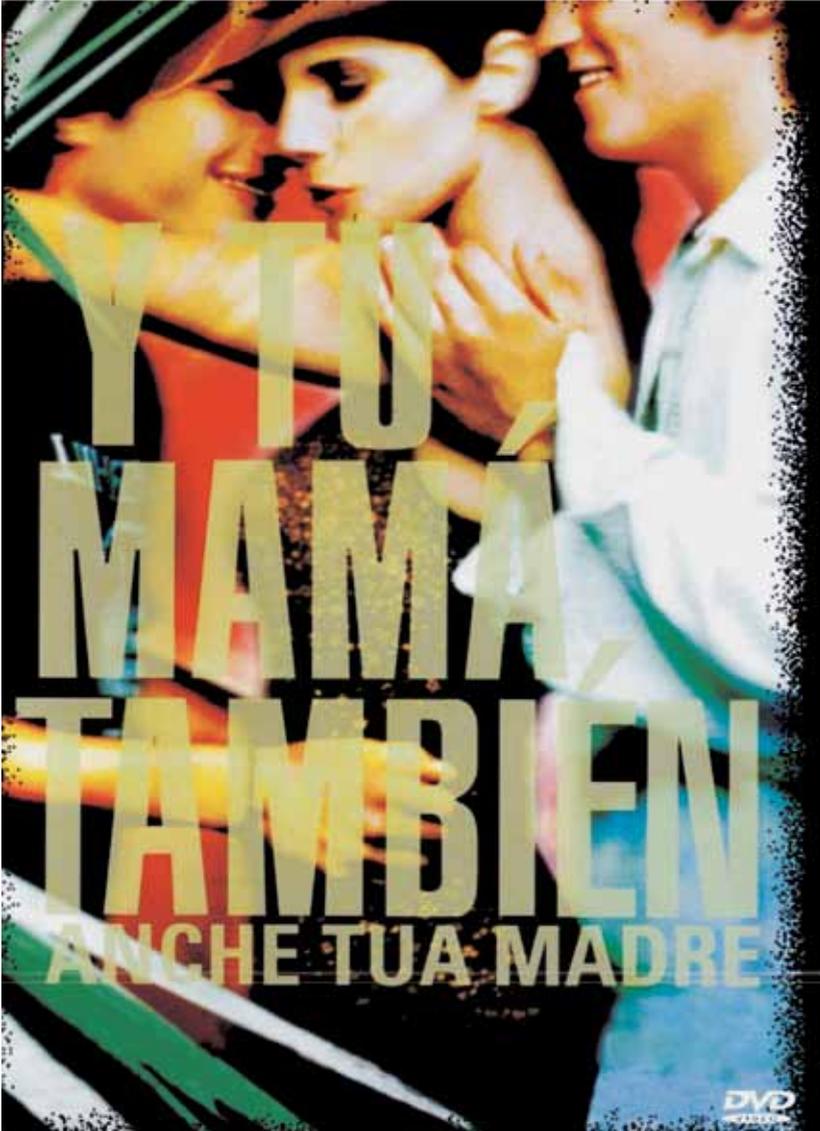


► Un periodista sensacionalista de Miami viaja a cubrir una noticia al Ecuador. Lo que promete ser una oportunidad para que su ego siga creciendo, se vuelve en la trágica vivencia de una provincia sumida en la desesperanza. La megalomanía de los grandes medios de comunicación queda revelada, aquí, también. Afiche de *Crónicas* (Sebastián Cordero, 2004)

vidual sino la representación de un conjunto. Una parte que vale por el todo. Decir que el personaje fue guerrillero o paramilitar o narco o fuerza armada es señalar una fracción y no la totalidad, de modo que permanecer anónimo será presentarlo como un todo continental con la capacidad de cobijar a cada uno sin excepción. En consecuencia, qué va a importar el nombre que se le dé al agresor, si lo más importante no es el culpable sino el daño de lesa humanidad.

El espectador no debe olvidar que la silla que lleva a cuestas este personaje está hecha de madera mortuoria. Simbólicamente se tiene que las muertes perpetradas por este asesino son ahora su peso, su





► Una mujer casada decide ir a la playa con dos amigos que acaba de conocer. Disfrutan los paisajes de las carreteras, conocen una bahía maravillosa y ella se muestra generosa con su cuerpo. Durante la travesía, pasan de largo situaciones propias de la corrupción y miserias mexicanas, que la cámara no pasa por alto. Carátula DVD de *Y tú mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001)

culpa. Una manera de purgarlas es enraizarse antropológicamente con sus orígenes, volviendo a ser ese sillero, volviendo a las actividades anteriores a su destierro violento y adiestramiento como sujeto instrumental. Además de este *religare*, hay otro viaje al *arjé* chamánico, a saber, una planta milagrosa, sustento de vida, *pacha mama*, fuente vital (curiosamente hay algo similar en *The Fountain* (2006), de Aronofsky). Sobrevivir en esta nueva vida (lo que está reforzado con las muchas tomas al rebusque o economía informal de la Carrera 7ª de Bogotá) con el mismo material de muerte, es una seña de vida después de la muerte, es decir,

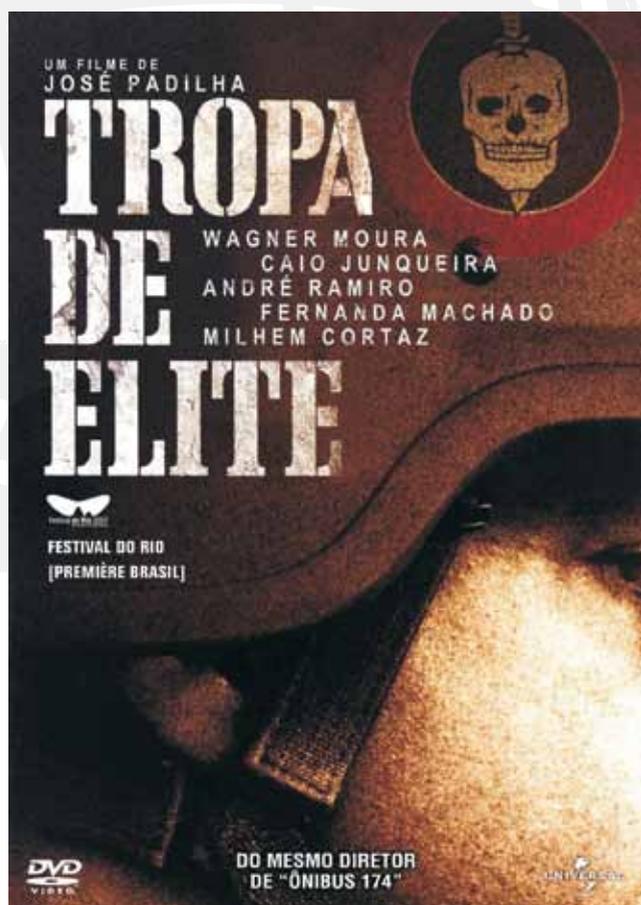
de vida después del conflicto, de reintegración social después de dejar las armas. Desconociéndolo, en el teatro de los dramas humanos, víctima y victimario no solo terminan ayudándose sino fundando una nueva sociedad cimentada en la solidaridad. No se trata de una resolución romántica e inocentemente esperanzadora, muy al contrario, se pone a prueba eso que Derrida (2007) llama perdonar lo imperdonable². El Mañe³ exige para esa nueva sociedad una dación absoluta de humanidad, por eso es quien tanto insiste en la urgencia de confianza total, de sinceridad, de develar esas sombras, aquí vienen las preguntas que no debieron formularse nunca, son interrogantes que exhuman dolores viscerales y ponen a prueba el presente.

En este drama, realmente el solo hecho de relatar no alcanza la performatividad suficiente para llegar a ser verdadera reconciliación. Antes es necesario que el relatar consiga incursionar en el orden simbólico que compone la psiquis individual y el imaginario colectivo. Es aquí donde el cine, por ejemplo, cumple la tarea múltiple de, primero, impedir el olvido, segundo, hacer público el conflicto, y más que esto, tercero, inscribirlo en el orden simbólico de la cultura, cuarto, generar evaluaciones críticas que conduzcan a ensayar mundos posibles donde se piensen nuevos órdenes de cosas y, finalmente, construir memoria histórica (y no simplemente generar un impacto coyuntural, “noticioso” si se quiere, sin capacidad de convocar a la reflexión a generaciones futuras). Recordar y memorar tienen cierta sinonimia, pero memorar, a diferencia del primero, es recordar con sentido crítico y con fuerza suficiente para tener sentido histórico, constituirse en memoria histórica.

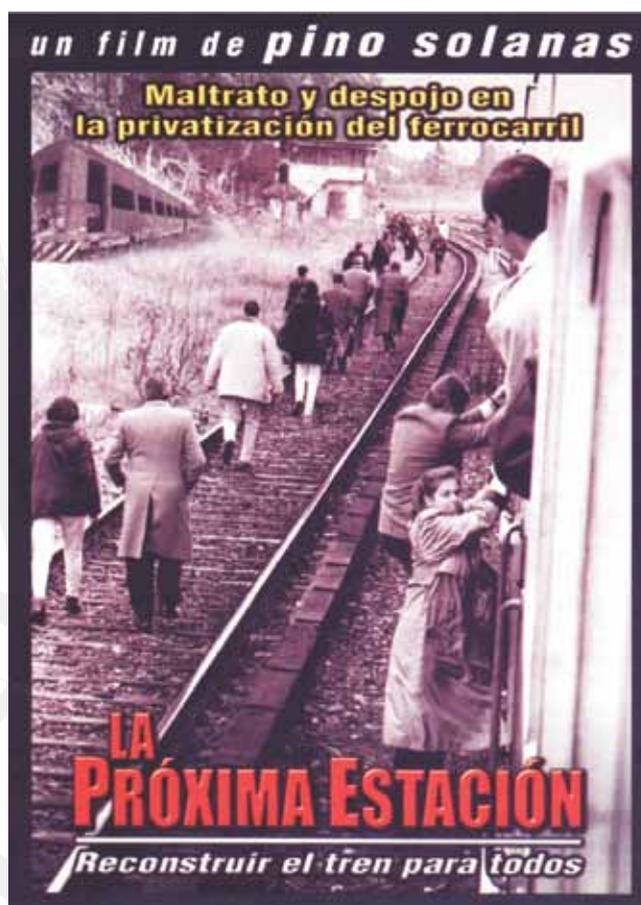
En el anterior estado de cosas, se inscribe la siguiente inquietud ¿es posible el arte en los tiempos de la cólera? Este cuestionamiento abre el campo problemático a ¿qué tiene para decir el cine al respecto? En

2 “Para abordar ahora el concepto mismo de perdón, la lógica y el buen sentido coinciden por una vez con la paradoja: hay que partir del hecho, me parece a mí, de que existe lo imperdonable. ¿No es esa, en verdad, la única cosa por perdonar? ¿La única cosa que llama al perdón? Si uno no estuviera listo más que a perdonar lo que parece perdonable, lo que la Iglesia llama “pecado venial”, entonces la idea misma de perdón se desvanecería. Si hay algo que perdonar sería lo que en el lenguaje religioso se llama pecado mortal, el peor, el crimen o el error imperdonable, sin consideraciones: el perdón perdona solamente lo imperdonable. Uno no puede, o no debería perdonar, no hay perdón si no existe lo imperdonable” (Cursivas originales.)

3 Nombre del co-protagonista, personaje minusválido cuya limosna le quitan a golpes su arrendador y unos rateritos de mala muerte, *La sombra del caminante*. (Nota del editor)



► La lucha entre narcotraficantes y policías corruptos, y la burocracia de la justicia en Río de Janeiro, repercute en las personas honestas que esperan justicia. Mantener la moralidad dentro de un grupo de operaciones militares es el tema de esta película que pone el dedo en la herida de las políticas internas del Estado. Carátula DVD de *Tropa de elite* (José Padilha, 2007)



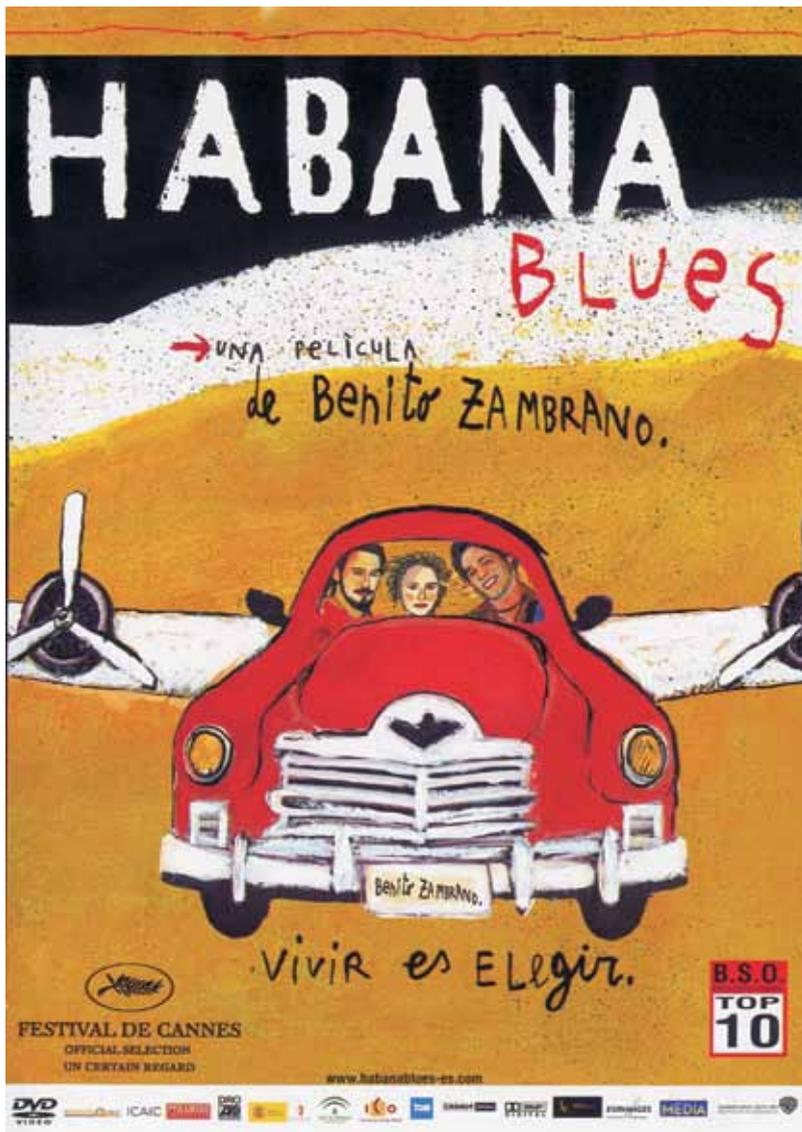
► Los trenes se privatizaron en Argentina a favor de los grupos económicos de siempre. Éstos reciben los dividendos, pero el Estado sigue pagando los salarios y las reparaciones facturadas al antojo de los concesionarios. El 80% de las rutas fueron clausuradas –a favor de la industria automotriz, por supuesto– y la misma proporción de trabajadores quedó en la calle. Carátula DVD de *La próxima estación* (Documental de Pino Solanas, 2008)

**Con La Ola,
se comprueba que,
después de todo
el esfuerzo invertido
en la reconstrucción
e insistencia por una
memoria crítica
para no repetir
un totalitarismo de Estado,
la autocracia
puede repetirse hoy
en Alemania.**

primera medida, se debe decir que la riqueza del cine está en intentar diversas formas de respuesta, en atreverse a pensar distintos tonos y horizontes, y en ensayar múltiples mundos posibles, donde se sueñan otras rutas por si las cosas no hubieran sido como fueron.

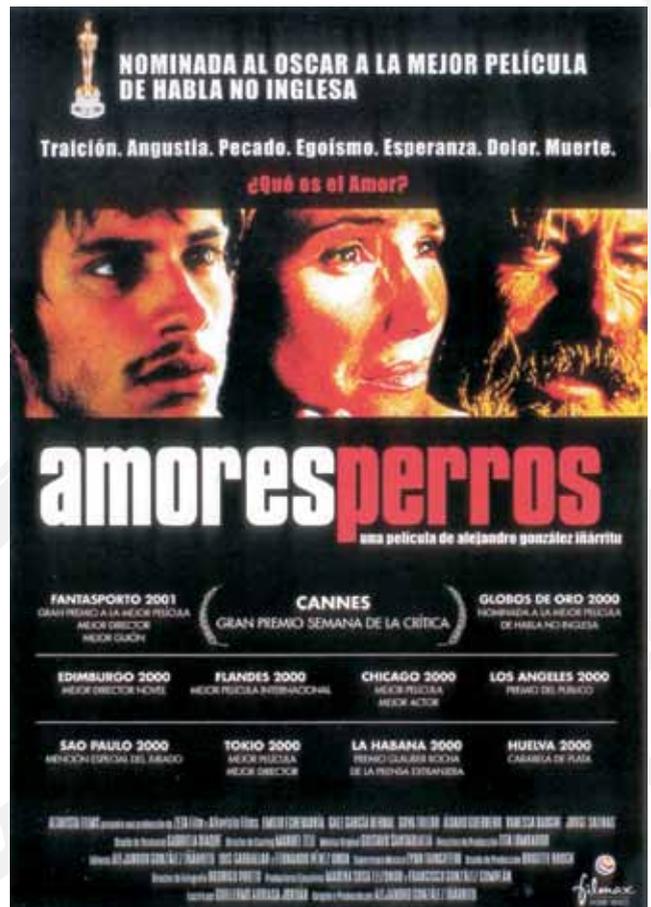
El violín invita a reflexionar en si una participación de las artes más cercana e íntima al sentir de la sociedad haría que ésta fuera mejor; pues resulta claro que, en la película, la falta de experiencias estéticas conduce a la insensibilidad bélica. Del mismo modo que en *The pianist* (2002), de Roman Polanski, la música posibilita el diálogo entre víctima y victimario. Un judío y un nazi, en un caso, un campesino expropiado y un capitán del ejército, en el otro. Las artes permiten que el corazón de los hombres dialogue de espaldas a los orígenes religiosos, ideológicos, políticos o étnicos, así lo es en la película de Polanski, no tanto en la de Francisco Vargas, porque el adoctrinamiento belicoso de los militares saltará como una tara.





► Esta es una película crítica, aunque su trama se desarrolla en un ambiente musical, que trata de dar la justa dimensión entre el descontento de los cubanos por su gobierno y su fuerte sentido de orgullo nacionalista. Lo social y lo político no dejan de influir en las decisiones que se toman en la vida. Carátula DVD *Habana blues* (Benito Zambrano, 2005)

Resulta, entonces, muy interesante que en ambas películas la música haya conmovido los corazones a la solidaridad, a la fraternidad, que haya acercado al prójimo hasta hacerlo próximo. El militar nazi no delata al judío, y allende de esto lo auxilia con alimento y cierta amistad; el militar latinoamericano permite al viejo campesino, Plutarco Hidalgo, ir a cuidar sus siembras. A través de las artes se sinceran los corazones: “a mí me hubiera gustado aprender a tocar algo, pero no hubo manera”, le confiesa el capitán a Plutarco. Pero las dificultades socio-políticas de una nación frustran el futuro favorable de sus generaciones más jóvenes, un niño que pudo ser artista, dadas las condiciones ad-



► Si las peleas de perros –como las de gallos– nos parecen ignominiosas, ésta es una historia más digerible que las otras en que la rabia babeante y enrojecida de los seres humanos excede el límite de nuestra credibilidad. La sociedad y la política animal del Distrito Federal quedan expuestas. Afiche de *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000)

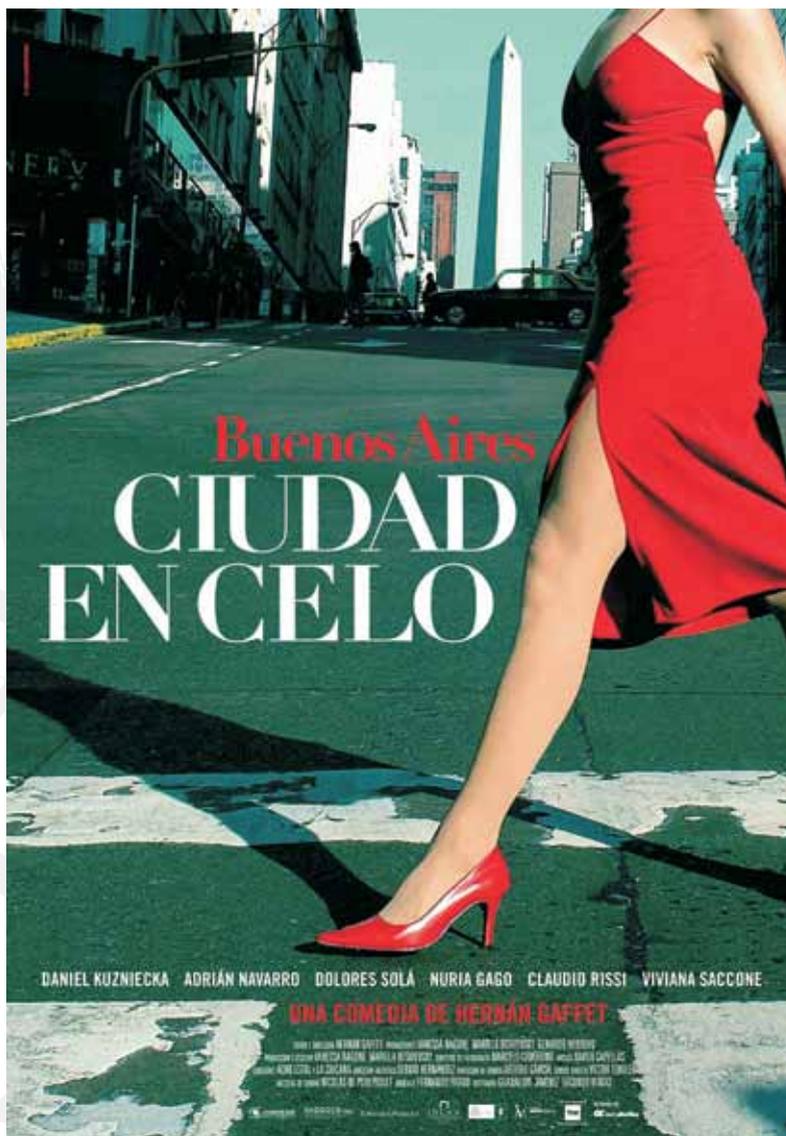
En la película de Claudia Ilosa, la palabra “heridita” resulta plurisemántica: hendidura de la carne, himen roto, laceración de la carne y del alma. Vaginita que se debe esconder hasta desaparecerla, hasta negarle su existencia. Asexuada, ya no hay motivo para temer.



► Dos abogados mexicanos hacen este documental para mostrar la inocencia de un hombre condenado a prisión, y la corrupción y la iniquidad del sistema judicial que “presume la culpabilidad, hasta que se pruebe lo contrario”. Esta cinta reclama las reformas que la verdadera justicia amerita. Afiche de *Presunto culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2008)

versas se vuelve militar (valga recordar que al padre del capitán lo asesinaron siendo muy niño y la pobreza extrema de la familia impidieron que se consagrara a la música. He aquí otra vez difuminadas las fronteras que separan víctima de victimario).

El ejército del gobierno, y no exclusivamente las fuerzas al margen de la ley —como lo hace creer el discurso oficialista—, por sus abusos de poder son signo de represión, injusticia, terrorismo de Estado e inhumanidad. Justamente en este marco doloroso de la realidad socio-política latinoamericana, nuestro cine ha asumido el “deber de memorar” (parafraseando al “deber de recordar” de Ricoeur, 2008). Pues bien, el cine latinoamericano inteligente ha sabido incluir en sus creaciones el ingrediente crítico, sin descuidar su dimensión estética, a través de la cual incursiona en el orden simbólico, haciéndose a un espacio en la memoria histórica auto-consciente. Nuestro cine al reconec-



► Esta película muestra la importancia de los temas sociales y políticos en Buenos Aires, que queda implícita con una especie de psicología inversa planteada por la trama: un grupo de personas que rondan los 40 años se reúnen en un bar en el que está prohibido hablar de fútbol y de política. Afiche de *Ciudad en cielo* (Hernán Gaffet, 2006)

tarse con sus raíces antropológicas, como la tradición oral, el mito, el chamanismo y demás, se ha atrevido a asumir las interpretaciones necesarias para comprender nuestro devenir histórico y político; así tenga que comprometerse riesgadamente a señalar los órganos reguladores, supuestamente objetivos y neutros, como el Estado: una de las principales fuerzas causantes de la descomposición social. En un interesante libro escrito por varios intelectuales y compilado por Angelika Rettberg (2005), Iván Orozco retoma la paradoja de Derrida “memoria-olvido” para alcanzar el perdón, y polémicamente afirma que la moneda de cambio de la

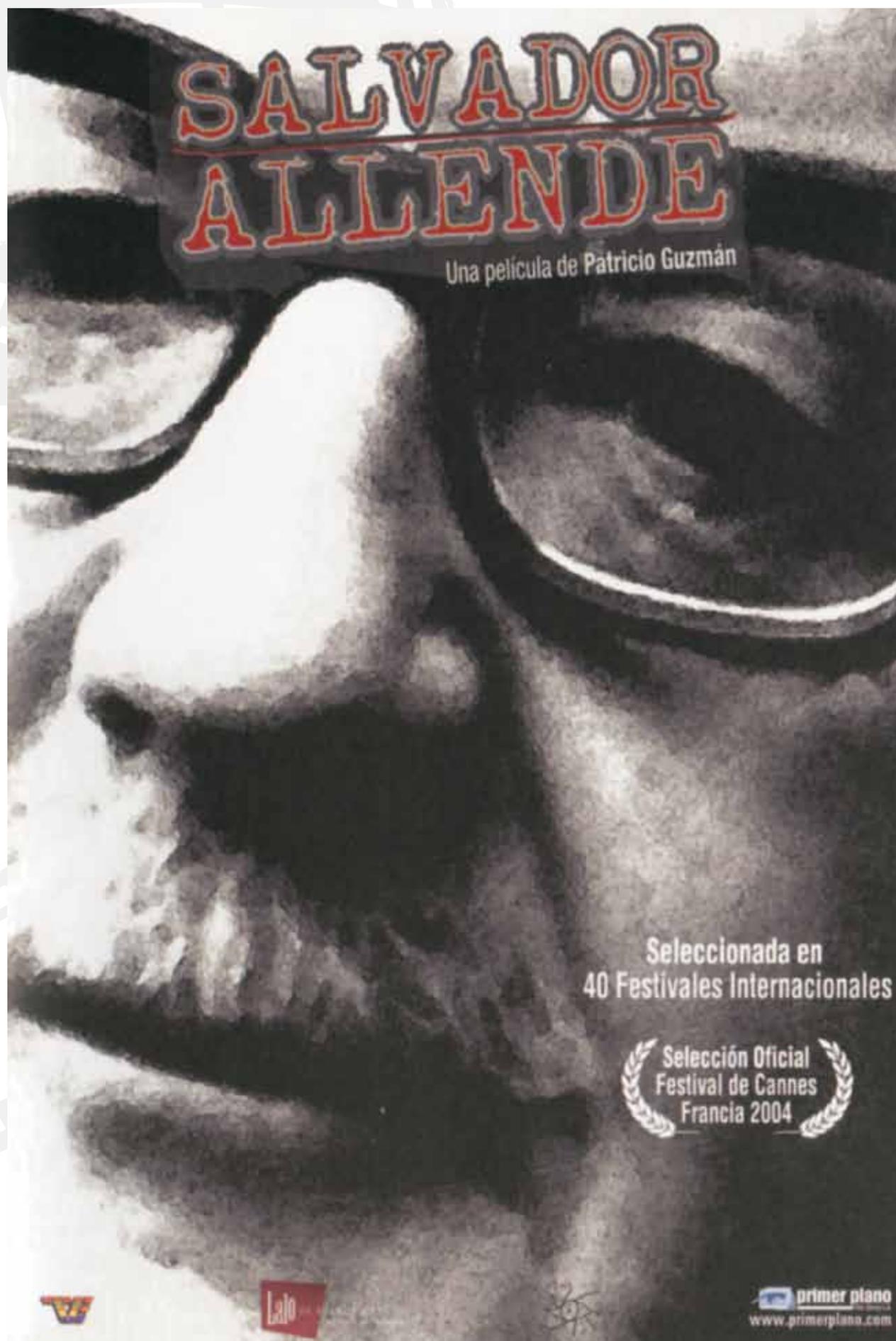




► ¿Cómo afectó la guerra civil en El Salvador a sus habitantes? A través de los ojos de un niño de 11 años se viven las atrocidades cometidas contra la población inocente, sus familias y comunidades. Además, se vive la angustia del niño que, a los 12 años, será reclutado por la milicia. Afiche de *Voces inocentes* (Luis Mandoki, 2004)

memoria ha sido el olvido de la participación paradójica del Estado en tanto garante y en cuanto violador. Éstas son sus palabras:

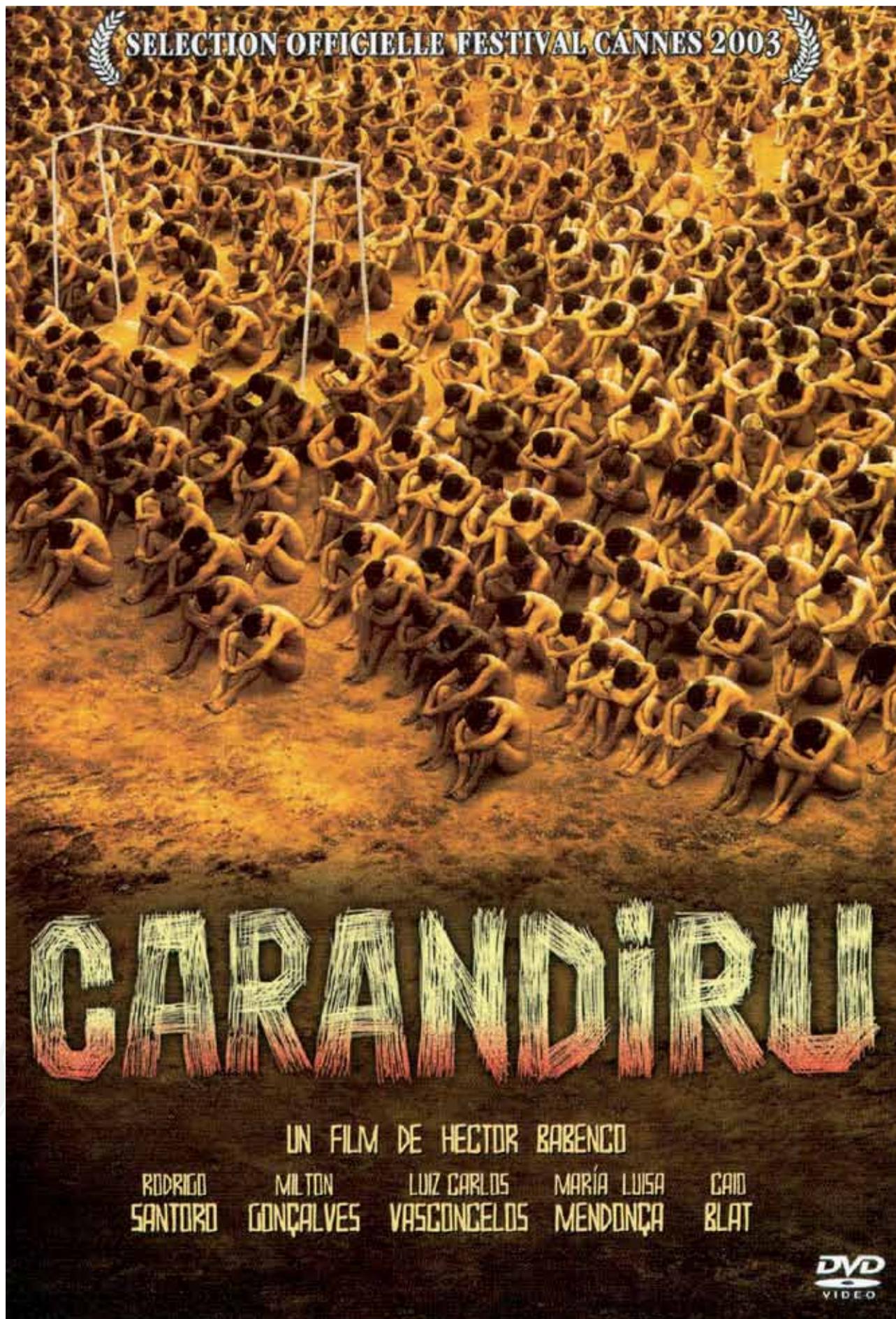
El hecho de que el derecho de los derechos humanos haya recibido como tarea prioritaria garantizar, mediante el “deber” de destaparlos, de recordarlos, de castigarlos y de repararlos, la no repetición de crímenes como el Holocausto, ha contribuido a la transformación de la memoria en una de las grandes fuerzas motrices de la lucha contra la inhumanidad. Ahora bien, el precio que se debe pagar por haber elevado la memoria de un evento reciente y particular de inhumanidad agenciada por el Estado a la condición de sustento, pauta y medida de la nueva conciencia humanitaria, es el olvido de que el Estado moderno había sido desde sus comienzos, pero sobre todos a partir del siglo XIX, no sólo el gran violador sino también el supremo garante de la paz y de los derechos humanos. Lo anterior resulta tanto más dramático cuanto las nuevas guerras inter-comunales desatadas luego del colapso de Estados como el yugoslavo han demostrado que la ausencia de Estado puede ser tan dañina como su presencia despótica. (Osorio, 2005: 178)

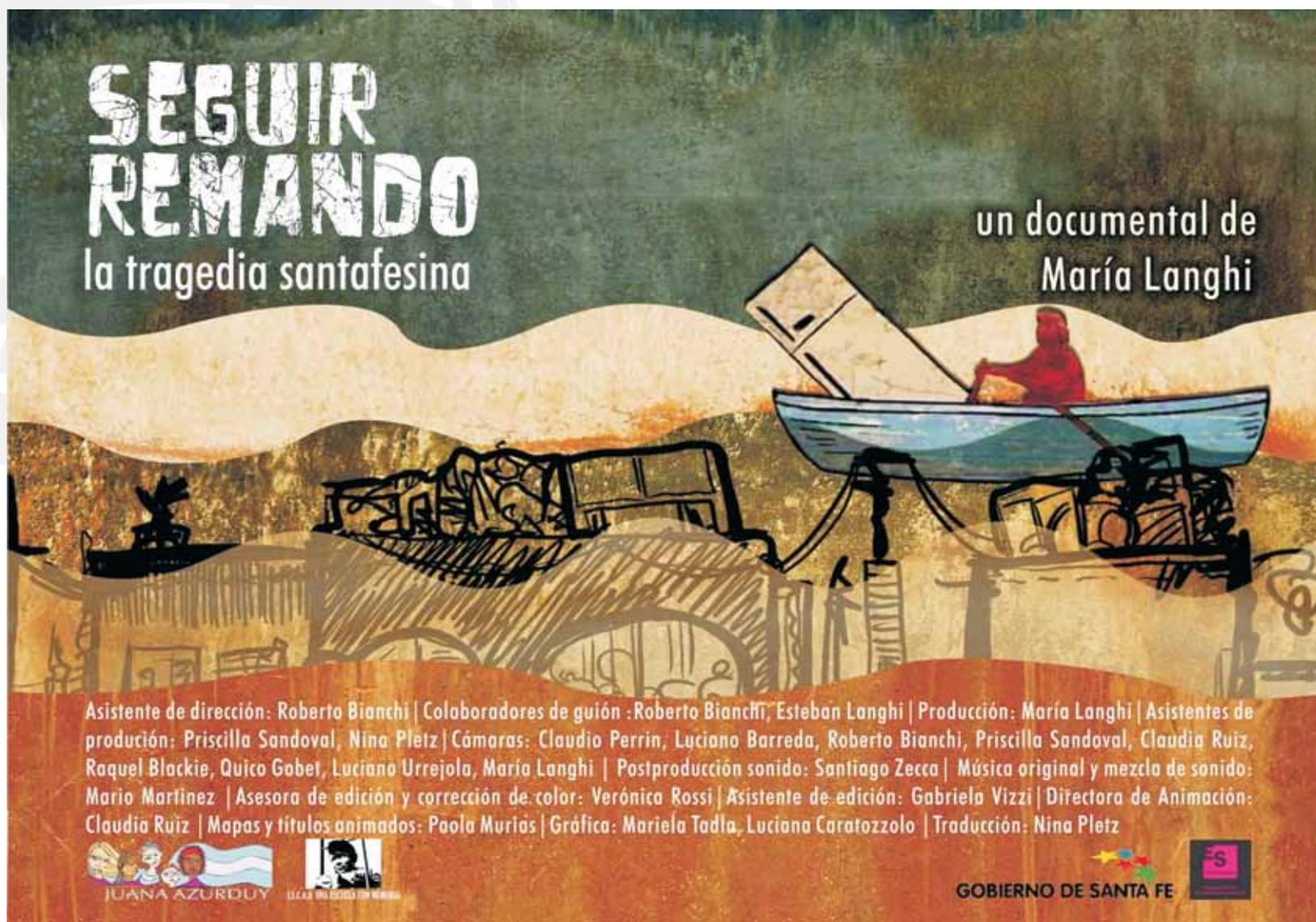


► El final de la experiencia socialista en Chile: ¿Inducida por los Estados Unidos? ¿Influencia del gobierno ruso? ¿Asesinato, o suicidio, del líder? ¿Cuántos desaparecidos? ¿Abuso de poder por parte de las fuerzas militares? Este es un documental sobre la vida de Salvador Allende (Patricio Guzmán, 2004)



► Esta película cuenta varias historias sucedidas en esta penitenciaria; Carandiru era, hasta 1992, la prisión más grande de latinoamérica. En el momento de la masacre que, tras un motín, dejó 111 muertos asesinados por la policía, tenía un porcentaje demasiado alto de enfermos de SIDA y drogadicción, con el agravante de que dormían unos encima de otros. Esta situación suscitó airadas protestas de los movimientos en pro de los derechos humanos. Carátula DVD de *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003)



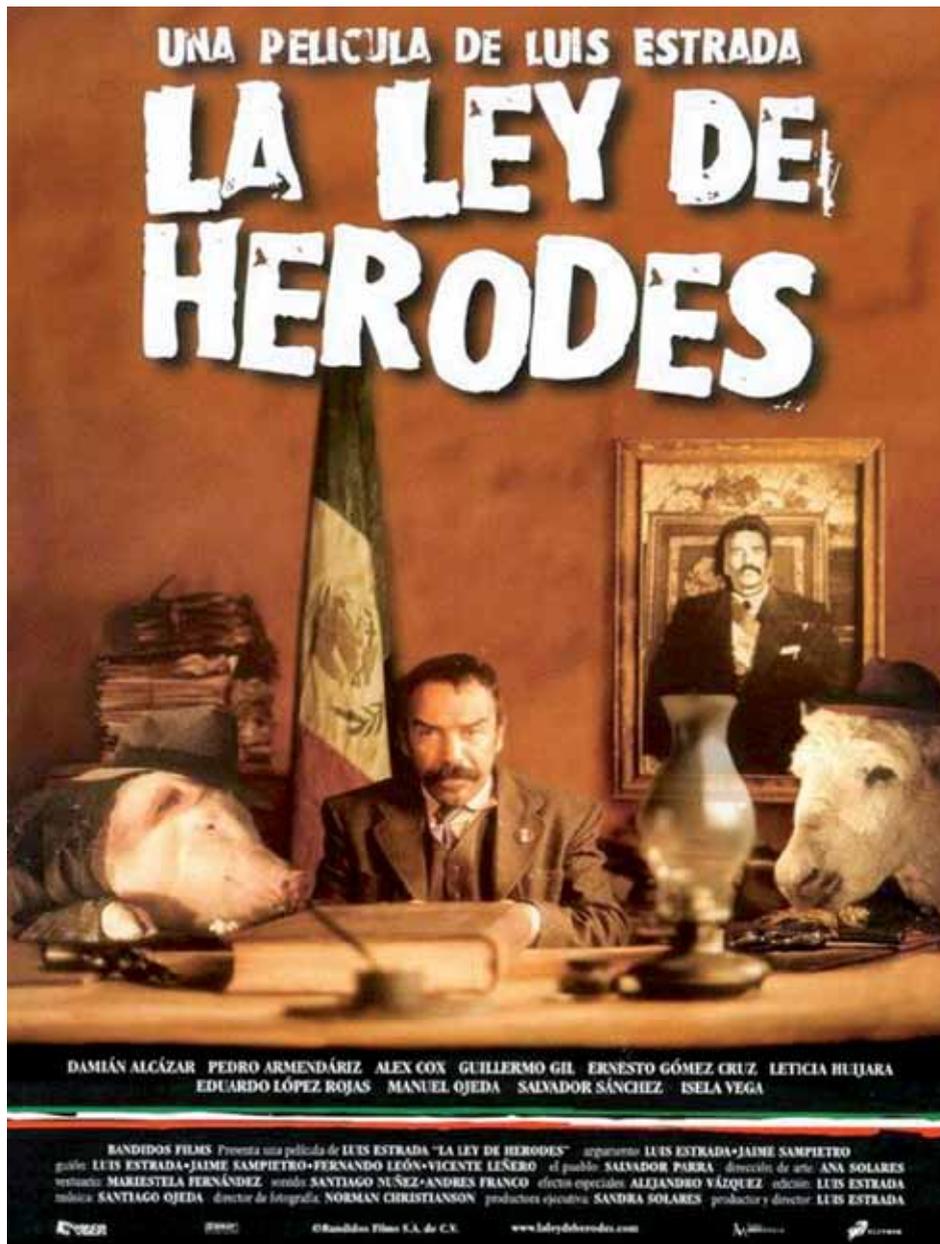


► Documental sobre las inundaciones en Santa Fe, una ciudad vulnerable al calentamiento global y a la desidia gubernamental. La tragedia del 2003 se repite en el 2007 con 12 personas muertas, más de 1200 evacuados, 3.5 millones de hectáreas afectadas, rutas y puentes destruidos. Afiche de *Seguir remando* (María Langhi, 2008)

Una vez más se comprueba la complejidad de la realidad narrada por el cine. El drama ni siquiera debe ser inventado, los agentes y tensiones están ahí, en la realidad socio-política, para ser interpretados (en la doble semántica que permite el vocablo, interpretados artísticamente e interpretados intelectivamente). Las fronteras de los papeles son difusas: víctima/victimario son encarnados por una sola persona, el Estado es tanto garante como violador, el “deber de memorar” se edifica sobre el “derecho a olvidar”. En la doble implicación de memorar y olvidar, la historia se repite con descaro, sin rubor, inconsciente de sí misma, con ingenuidad pueril. Trayendo a cuento el Holocausto, con

Al no haber podido edificar un “nosotros” en Latinoamérica, la diatriba crítica y punzante que señale los desmanes y atentados a la integridad del ser humano debe ser el compromiso del arte cinematográfico.





► Afiche de *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999).

La Ola (Die Welle) (2008) de Dennis Gansel, se comprueba que, después de todo el esfuerzo invertido en la reconstrucción e insistencia por una memoria crítica para no repetir un totalitarismo de Estado, la autocracia puede repetirse hoy en Alemania. *Die Welle* está inspirada en la novela de Todd Strasser, la que en el año 1967 sembró tal inquietud, por su parte Gansel trae al presente la misma preocupación para que finalmente la respuesta, desalentadoramente, sea afirmativa. En otras palabras, la fuente belicosa de la realidad es inagotable, o, más angustiante aun ¿será que la inclina-

ción inhumana del hombre es inextirpable y por eso los pasados inaceptables vuelven una y otra vez? Si bien la posibilidad del neo-nazismo podría ser inminente, la historia política de Latinoamérica no es más consoladora. El periplo de Juan Vargas por la administración del poder público es realmente un capítulo, y el mismo de muchos, de una historia que neciamente tiende a repetirse, según cuenta *La ley de Herodes* (1999), de Luis Estrada. Varguitas inocentemente desea llevar los principios de la modernidad a un miserable pueblo. Pero el partido, entiéndase el poder administrativo, mejor que el PRI⁴ en concreto, lo arrastra al mal gobierno. En la siguiente declaración del director, ya con una visión de conjunto que le ofrece la trilogía *La ley de Herodes*, *Un mundo maravilloso* (2006) y *El infierno* (2010), se observa una vez más que la realidad socio-política sigue siendo el

interés permanente y que la sensación de un tiempo cíclico y repetitivo es signo del mal vuelto costumbre:

Veo una película sobre un sistema político y todas sus derivaciones en decadencia. El argumento tiene que ver con las que he hecho ante-

⁴ Partido Revolucionario Institucional, PRI, que gobernó México por mayoría aplastante durante la mayor parte del siglo XX. Su hegemonía, llamada el "Priato", estuvo soportada por la corrupción y el abuso de poder de su dirigencia. (Nota del editor)



► Carátula DVD de *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004).

riormente, pues son complementarias. Lo único que tiene continuidad en este maravilloso invento que fue el sistema político mexicano, que no tiene demasiados antecedentes en el mundo y que transitó de esta dictadura perfecta del Priato a una supuesta transición (PAN), que no fue, pues fue una alternancia que tampoco fue, es efectivamente un deterioro constante y paulatino, y pareciera, espero equivocarme, perpetuo. Cada una de las películas aborda en tono muy similar problemas muy diferentes que desafortunadamente

se vuelven endémicos y hasta culturales. Porque, ¿qué nos deja el Priato? Una visión de normalidad hacia horrores tales como la corrupción, el autoritarismo y, sobre todo, la impunidad. (Entrevistado por Arroyo, 2010)

En tiempos de la cólera guerrista los proyectos de futuro son monológicos, están predeterminados, la libertad de los más chicos, su inocencia y sinceridad es aplastada por la realidad belicosa de los adultos. Las ideologías de izquierda y derecha, en el Chile de Allende y Pinochet, es la prueba capital para la amistad sincera de dos preadolescentes en *Machuca* (2004), del chileno Andrés Wood. El romanticismo de la amistad sincera de estos dos niños es cancelado duramente por el director cuando, en el desenlace de la película, las tensiones vienen *in crescendo* y los prejuicios socio-económicos finalmente emergen sin freno y los niños se pelean con el malestar propio de la cultura donde viven y se gritan apasionadamente “apollera’o, culia’o” y “roto de mierda”, con la misma ceguera e intensidad con que vendrán las tortu-

ras, las desapariciones y las muertes. No obstante, se trata de una amistad sincera y el deseo de reconciliación impulsará el reencuentro, al menos, el intentarlo, aunque Pablo Machuca aparentemente no da su brazo a torcer.

Por último, la cuestión que nace queda planteada en los siguientes términos: ¿es posible la amistad en tiempos de conflicto? La respuesta disfórica dirá que no, pues cuando Gonzalo Infante, el niño rico, acude a reencontrarse con Pablo, choca con los abusos de los militares que llevan al asesinato de Silvana, la prima





► El drama de las mulas que desde los aeropuertos colombianos pretenden llevar droga a los Estados Unidos. La falta de apoyo a las víctimas de este engaño que terminan pagando por los verdaderos autores intelectuales. El proceso de tragar la droga para posteriormente expulsarla en un país desconocido hace de esta cinta una tragedia. Afiche de *María Llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004)

lo que requiere una mediación, esto es, un “él” o un “aquello”, que sea el salvoconducto para acceder al orden simbólico. Jacques Derrida, lo plantea en los siguientes términos:

Ahí mismo donde no debería comprometerse más que singularidades absolutas, el perdón no se puede manifestar de ninguna manera sin apelar a terceros, a la institución, a la socialidad [sic], a la herencia transgeneracional, a la tradición en general; y en primer lugar, a esta instancia universalizante que es el lenguaje. ¿Puede haber, de una parte o de otra, una escena de perdón sin un lenguaje compartido? Este acuerdo no es sólo de una lengua nacional o de un idioma, sino sobre el sentido de las palabras, sus connotaciones, la retórica, el alcance de una referencia, etc. [...] Cuando la víctima y el culpable no comparten ningún lenguaje, cuando nada común ni universal les permite entenderse, el perdón parece privado de sentido. (Derrida, 2007: 36. Cursivas originales.)

de Pablo, y por lo que el intento de integración social se bloquea; es más, la brecha es remarcada cuando se trata de apresar a Gonzalo y éste se escabulle apelando a su clase social. En esta película, al igual que en *La sombra del caminante*, viene a ponerse de frente la capacidad o actitud reconciliadora del perdón. Claro está que no se trata de una simple actitud o de una capacidad innata, sino de una posibilidad de sobrepasar la instancia del “yo” y del “tú” y establecer un común denominador, un elemento integrador, un “nosotros”,

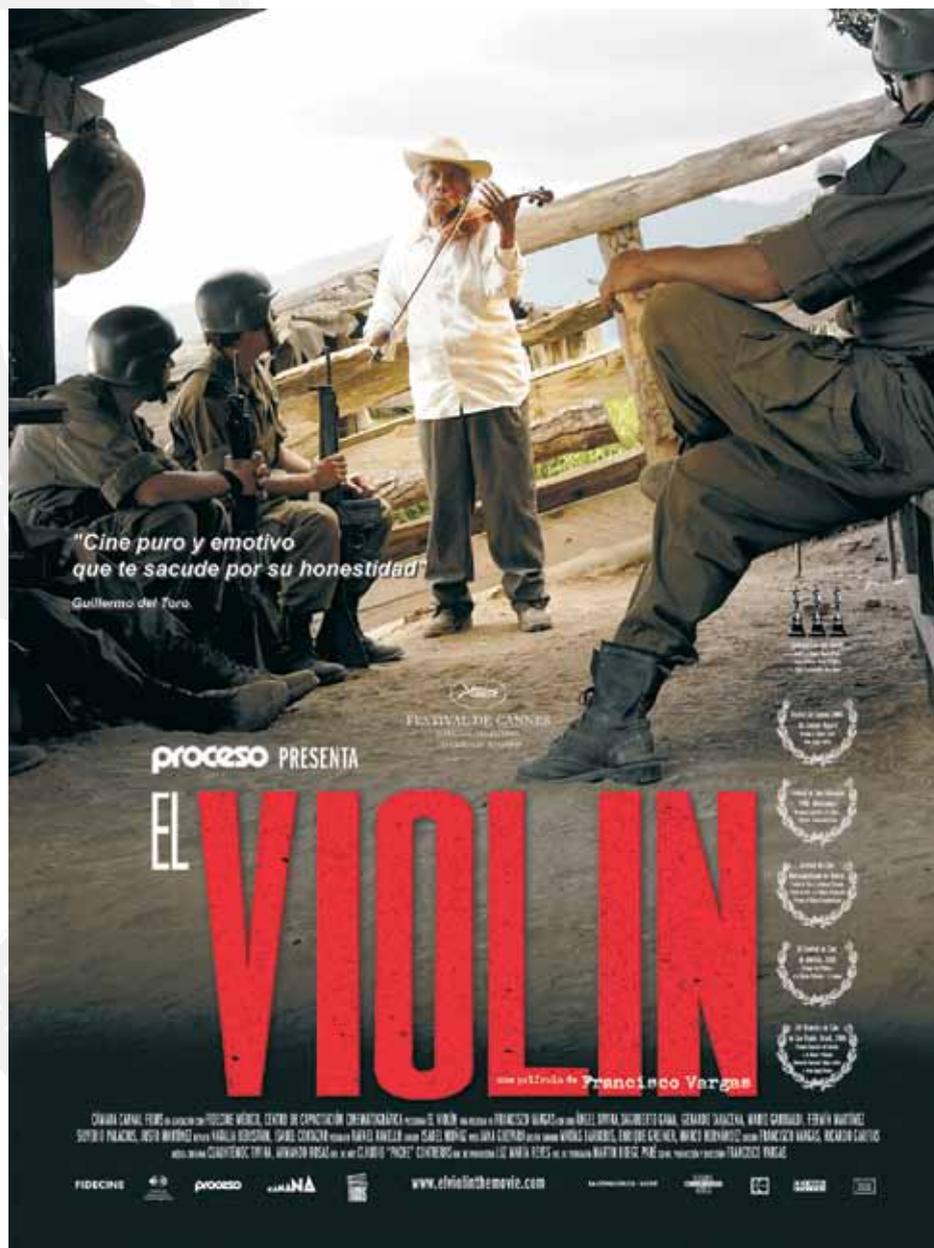
El cine latinoamericano no está muy convencido de que en el presente histórico de nuestro continente se haya logrado edificar un “nosotros”, es decir, que exista un lenguaje común que haga las veces de mediación. Por lo pronto, la diatriba crítica y punzante que señale los desmanes y atentados a la integridad del ser humano debe ser el compromiso del arte cinematográfico. A pesar de que *El violín* sugiera que la formación artística haría del mundo un escenario mejor, un aliento disfórico eclosiona como balance final: la cólera bélica y la ambición capitalista entorpece todo proyecto sensible, estético, auténtico, por eso la película inicia y

termina con las violaciones de los militares, y cuando el capitán del ejército le pregunta a Plutarco por la amputación de su mano, el viejo le responde "¿cuándo nos van a dejar en paz?" Con esto parece ser que la respuesta del cine es que las artes no son posibles en tiempos de la cólera. Ante este escenario la voluntad se siente convocada a luchar por la justicia y la libertad. En este sentido, no deja de sorprender la bella imagen⁵ de resistencia pacífica, de lucha intensa por la libertad de los chavos centroamericanos acostados en paupérrimos tejados para huir del temprano reclutamiento en *Voces inocentes* (2004), del mexicano Luis Mandoki. Movido por un sentimiento de lucha semejante el padre McEnroe, en *Machuca*, se come todas las hostias de su capilla, de la que ha sido expulsado por el nuevo régimen, en un acto de protesta que refuerza al decir enérgicamente "éste

ya no es más un lugar sagrado [...] el Señor ya no está acá" y apaga el candelabro con sus propios dedos. En la misma película de Francisco Vargas la revolución es explicada con el *religare* a un mito fundacional, cosmogónico, que se remonta al origen del mundo. En este mito se explican las razones histórico-antropológicas de la revuelta. Casi en la sintonía de la guerra santa en la Franja de Gaza, los revolucionarios luchan por retornar a las tierras de sus ancestros. A diferencia de

las dos últimas películas mencionadas, *La sombra del caminante* y *La teta asustada* plantean las revueltas íntimas, personales y privadas de las personas sobrevivientes al conflicto.

La hija comprende perfectamente el trauma de la madre, ocasionado por la violación de los militares, porque presenció y padeció toda esa violencia estando en el vientre de su progenitora humillada. Este miedo traumático transmisible a través de la leche materna es explicado por una leyenda denominada "Teta asustada". Otra vez, en tiempo de la cólera, se observa un



► Afiche de *El violín* (Francisco Vargas, 2005).

5 Tomada de <http://www.labutaca.net/films/30/vocesinocentes-foto6.htm>



atentado a la dignidad humana por medio de la violación a las mujeres como arma de guerra. A los hijos de las madres violadas, a causa de la ignominia, el alma se les ha escondido en la tierra. En consecuencia, ¿alguien “sin alma” es capaz de amar?

En otras palabras, en *La teta asustada* se vuelve a trazar una pregunta fundamental para la condición humana, a saber, ¿puede sobrevivir el amor a los tiempos de la cólera? Este conflicto será la trama central de la película de Claudia Llosa. Fausta tiene por delante una lucha interior en el mejor sentido de la tragedia griega. Amamantada en el seno de la injusticia y el terror, el miedo corre por su sangre y sube hasta su cabeza, invade sus pensamientos y contamina el sentimiento, por eso insiste en que “hay que cantar cosas bonitas, para esconder nuestro miedo, esconder nuestra heridita, como si ya no existiera, no doliera”. La palabra “heridita” resulta plurisemántica: hendidura de la carne, himen roto, laceración de la carne y del alma. Vaginita que se debe esconder hasta desaparecerla, hasta negarle su existencia. Asexuada, ya no hay motivo para temer.

La lucha libertaria vendrá cuando se tome la decisión de no bloquear más el cuerpo, de aceptarlo, de tener acceso a él. Levantadas las barreras volverá el alma a meterse dentro de la piel, se hará innecesario el escudo de guerra, porque habrá vía libre al amor. Esta lucha ontogenética es en realidad la brega de un pueblo, filogénesis, por superar la inmovilidad traumática. El plan de retornar (*reiligare*) el cadáver de su madre al pueblo originario no es un simple tema melodramático. Los cadáveres son despojos de un pueblo indocumentado, con una identidad perdida. Para las autoridades estos seres no han existido, si no supieron que nacieron menos se iban a enterar (o a interesar) de su muerte. La evidencia del cuerpo inerte no es suficiente, pues, macabramente, para aceptar su deceso habrá que empezar por demostrar su existencia.

Por último, se dirá que el cine es un producto cultural históricamente situado. A través suyo Latinoamérica, entendida como tercer mundo o, en el mejor de los casos, como en la vía del desarrollo, dejará de aportar los muertos para que el primer mundo oferte las interpretaciones. Con actitud propositiva, nuestro cine está creando memoria, sin importar que pueda levantar escamas a más de uno; pero su memoria no es simplemente testimonio, es inteligente y sensible, auto-comprensiva, esto es: reflexiva. En otras palabras, las mejores piezas cinematográficas de nuestra América, que por supuesto no quedaron todas registradas con justicia en este modesto artículo, están componiendo la gran metáfora en que el

sujeto cultural latinoamericano podrá verse identificado, de manera desgarradora, seguramente, pero nadie dijo que iba a ser fácil o indoloro.

CARLOS-GERMÁN VAN DER LINDE

Licenciado en Filosofía (Univalle) y en Español y Filología Clásica (Unal). Magíster en Literatura Hispanoamericana (ICC). Profesor del Departamento de Humanidades, UJTL. Profesor de la Universidad de La Salle, donde edita *Logos*, la Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

Bibliografía

- ARROYO CELLA, Chiara. “Entrevista a Luis Estrada” en *Tomo.mx: Arte, arquitectura y diseño*. Octubre 21 (2010) <http://tomo.com.mx/2010/10/21/entrevista-a-luis-estrada> Consultado: noviembre 29 (2010)
- BAJTIN, Mijaíl M. *Problemas literarios y estéticos*. Alfredo Caballero (Traductor). La Habana: Arte y literatura. (1986)
- BERISTAIN, Carlos Martín. *Diálogos sobre la reparación. Qué reparar en los casos de violaciones de derechos humanos*. Quito: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (2009)
- DERRIDA, Jacques. “Política y perdón” en *Cultura política y perdón*. Adolfo Chaparro (Editor y traductor) Bogotá: Universidad del Rosario. (2007) pp. 21-44.
- GOLDBARG, Pablo. “Resistiré. Entrevista con Francisco Vargas Quevedo” en *REALFIC(c/t)ION*. Diciembre 8 (2007) <http://pablogoldbarg.blogspot.com/2007/12/resistir-entrevista-con-francisco.html> Consultado: noviembre 25 (2010)
- OROZCO ABAD, Iván. “Reflexiones impertinentes: sobre la memoria y el olvido, sobre el castigo y la clemencia” en *Entre el perdón y el paredón: preguntas y dilemas de la justicia transicional*. Angelika Rettberg (Compiladora). Bogotá: Universidad de Los Andes. (2005) pp. 171-209.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Agustín Neira Calvo (Traductor) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (2008)