

**HACIA UN CUARTO CINE: VIOLENCIA, MARGINALIDAD, MEMORIA Y NUEVOS
ESCENARIOS GLOBALES EN VENTIÚN PELÍCULAS LATINOAMERICANAS**

by

Jorge Zavaleta Balarezo

Bachiller en Lingüística y Literatura Hispánicas,

Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005

Master in Arts in Hispanic Languages and Literatures,

University of Pittsburgh, 2008

Submitted to the Graduate Faculty of the
Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures

University of Pittsburgh

2011

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Jorge Zavaleta Balarezo

It was defended on

December 7, 2011

and approved by

John Beverley, Distinguished Professor, Hispanic Languages and Literatures

Hermann Herlinghaus, Professor, Hispanic Languages and Literatures

Aníbal Pérez-Liñán, Associate Professor, Political Science

Dissertation Advisors: Elizabeth Monasterios, Associate Professor,

Hispanic Languages and Literatures and Juan Duchesne-Winter, Professor,

Hispanic Languages and Literatures

**HACIA UN CUARTO CINE: VIOLENCIA, MARGINALIDAD, MEMORIA Y
NUEVOS ESCENARIOS GLOBALES EN VEINTIÚN PELÍCULAS
LATINOAMERICANAS**

Jorge Zavaleta Balarezo, PhD

University of Pittsburgh, 2011

Contemporary Latin American cinema features a series of realist portraits and testimonies, in which young filmmakers develop their own visions of the new conditions of life on the continent. This dissertation looks at these specific cinematic visions of beings who survive on the edges of marginality and violence.

The dissertation is articulated specifically along topics representing critical approaches to movies produced in Argentina, Colombia, Brazil, Peru, Bolivia, Chile and Mexico. The works of a new generation of filmmakers including Alejandro González Iñárritu, Lucrecia Martel, Israel Adrián Caetano, Carlos Reygadas and Fernando Meirelles uncover a series of erosions of the social composition of the countries where these directors live. In addition, their films —as lucid and contradictory cultural artifacts representing a new era that is characterized by easier access to technology— tell us about the expansion and development of neoliberalism in Latin America starting in the late 1980's and the harmful consequences of this economic model.

Chapters One and Two analyze the conditions of marginality and violence in Latin American cities represented by movies such as *Amores Perros*, *Ciudad de Dios* and *Pizza, Birra, Faso*. Experiences of social exclusion and poverty reflect aspects of life in the new century in one of the most conflictive regions of the world.

Chapter Three is specifically devoted to restoring and maintaining the memory of the bloody years of the Southern Cone military dictatorships, in the 1970's and 1980's, during which

thousands of people disappeared and national tragedies occurred, as dictators claimed they were carrying out a frontal assault on Communism.

Chapter Four approaches new global scenarios, including films like *Batalla en el cielo*, *El aura* and *El secreto de sus ojos*. In these movies a perspective of negotiation and exchange of subjectivities is presented, influenced by some European master filmmakers (Antonioni, Bergman, Tarkovsky).

This dissertation argues that contemporary Latin American cinema is gaining prestige and has become an art to which the academic field looks with interest and enthusiasm. It confirms the possibility of experimental art without boundaries, one that raises crucial questions.

Copyright © by Jorge Zavaleta Balarezo

2011

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....	IX
1.0 INTRODUCCIÓN	1
2.0 CIUDAD, MARGINALIDAD Y GLOBALIZACIÓN: IMÁGENES Y EXPERIENCIAS DE UNA CRISIS.....	19
2.1 <i>AMORES PERROS</i> : UN NUEVO COMIENZO EN EL CINE LATINOAMERICANO.....	25
2.1.1 LAS RAÍCES DE UNA HISTORIA	29
2.1.2 “OCTAVIO Y SUSANA”: SUEÑOS DESTROZADOS.....	33
2.1.3 “DANIEL Y VALERIA”: DEL GLAMOUR AL HORROR.....	37
2.1.4 “EL CHIVO Y MARU”: LA PROMESA DE LOS RECUERDOS	38
2.2 ADRIÁN CAETANO: RETRATOS DE EXCLUSIÓN, VIOLENCIA Y CRISIS SOCIAL EN <i>BOLIVIA</i> Y <i>UN OSO ROJO</i>	45
2.2.1 <i>BOLIVIA</i> : LAS TARAS DEL RACISMO.....	46
2.2.2 <i>UN OSO ROJO</i> : LA ÉTICA DEL ANTIHÉROE.....	51
2.3 <i>EL BONAERENSE</i> : UN ESCALOFRIANTE “BILDUNGSROMAN” Y LOS EXCESOS DE UNA INSTITUCIÓN	56
2.4 <i>LA VIRGEN DE LOS SICARIOS</i> : NOSTALGIA DEL INTELLECTUAL EN LA COLOMBIA DEL NARCOTRÁFICO Y EL TERROR	63

2.5	<i>DÍAS DE SANTIAGO: LA GUERRA NO HA TERMINADO</i>	74
3.0	JUVENTUDES DE LA CALLE: ESPACIOS INESTABLES Y NUEVOS ACTORES SOCIALES	81
3.1	<i>LA VENDEDORA DE ROSAS, LOS NIÑOS DE LA CALLE, LA MISERIA URBANA Y LA INTOXICACIÓN</i>	84
3.2	<i>PIZZA, BIRRA, FASO: SOBREVIVIENDO EN LA MARGINALIDAD</i>	92
3.3	<i>CIUDAD DE DIOS, DE LAS FAVELAS AL CINE INDUSTRIAL</i>	98
3.4	<i>RATAS, RATONES, RATEROS: ¿ES PARTE DE LA MODERNIDAD UNA ALCANTARILLA PROFUNDA Y OSCURA?</i>	107
3.5	<i>ROSARIO TIJERAS: RETRATO DE UNA SICARIA EN UN MUNDO GLOBALIZADO</i>	116
4.0	HUELLAS DE LAS DICTADURAS MILITARES DEL CONO SUR: LA PERSISTENCIA DEL TRAUMA Y LA MIRADA RETROSPECTIVA	123
4.1	<i>LOS RUBIOS, UN VIAJE A LA MEMORIA QUE NOS PERSIGUE</i>	128
4.2	<i>GARAGE OLIMPO, EL HORROR DE LA TORTURA COMO ELEMENTO CENTRAL DE LA “PUESTA EN ESCENA” FÍLMICA</i>	133
4.3	<i>CRÓNICA DE UNA FUGA: ENCIERRO, TORTURA, CRIMEN Y UN ESCAPE HACIA LA LIBERTAD</i>	138
4.4	<i>MACHUCA, CRISTALIZACIÓN DE UNA AMISTAD “POSIBLE” EN TIEMPOS DE DOLOR Y ODIO</i>	144
4.5	<i>CUATRO DÍAS EN SEPTIEMBRE: CONVICCIONES E INSEGURIDADES DE UNA GUERRILLA URBANA</i>	150

5.0	NUEVOS ESCENARIOS Y MIRADAS: LOS AÑOS RECIENTES DEL CINE LATINOAMERICANO	157
5.1	<i>DEPENDENCIA SEXUAL, AFECTOS, MARGINACIÓN Y TENSIONES EN UN ESCENARIO LOCAL-GLOBAL</i>	160
5.2	<i>EL AURA, “CINE NEGRO” Y FICCIÓN MÁS ALLÁ DE LA METRÓPOLI</i>	168
5.3	<i>BATALLA EN EL CIELO, CULPA Y TRANSGRESIÓN EN LA CIUDAD DE MÉXICO.....</i>	176
5.4	<i>LA NIÑA SANTA: LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA EN UN FILME DE LUCRECIA MARTEL</i>	185
5.5	<i>EL SECRETO DE SUS OJOS: MEMORIA, ESCRITURA Y JUSTICIA.</i>	192
6.0	CONCLUSIONES.....	198
7.0	FILMOGRAFÍA	203
	BIBLIOGRAFÍA.....	205

AGRADECIMIENTOS

Escribir una página de agradecimientos a las personas que han hecho posible este proyecto es un deber que cumplo con satisfacción y honestidad. Debo agradecer, para empezar, a los directores de mi disertación, la profesora Elizabeth Monasterios y el profesor Juan Duchesne-Winter. Ambos asumieron con gran profesionalidad y entusiasmo la última parte de este estudio, una vez que el autor había culminado una primera versión del mismo. La profesora Monasterios hizo específicas recomendaciones y sugirió cambios que revitalizaron el contenido de esta disertación.

El profesor Hermann Herlinghaus merece un reconocimiento muy especial de mi parte pues él ha sido un cercano guía y asesor de este proyecto. Con la asesoría del profesor Herlinghaus pude escribir la propuesta original que llevó a esta disertación, y en todo momento él fue un colaborador muy interesado en los avances de la investigación. Nuestras charlas e intercambios de ideas, en las aulas, en su oficina, o en un café de Oakland, siempre fueron estimulantes para hallar una nueva vía por donde explorar los caminos y retos que nos imponía— y nos sigue imponiendo— la producción cinematográfica de América Latina en estos años.

Reconozco y agradezco, asimismo, al profesor John Beverley, quien igualmente me dio luces sobre la naturaleza de mi estudio. Como especialista y docente en cine latinoamericano, el profesor Beverley no sólo posee una mirada crítica y perspicaz sino que ha contribuido a darle forma a mi proyecto con la constante sugerencia de títulos, los cuales consulté con atención y entusiasmo en los últimos tres años. Es gracias al profesor Beverley que mi disertación procura

salir del ámbito estrictamente cinematográfico, y plantea exámenes de cuestiones sociales, políticas y culturales. Su mirada, en ese sentido, fue crucial para orientar mis inquietudes.

Además agradezco al profesor Aníbal Pérez-Liñán, del Departamento de Ciencia Política. Su presencia en mi comité ha sido vital para entender que un fenómeno como el cine latinoamericano tiene directa vinculación con hechos concretos de la política y la sociedad de nuestro continente. En ese sentido, el tercer capítulo de esta disertación, que vuelve a los años de las dictaduras del Cono Sur, se enriqueció con observaciones que el profesor Pérez-Liñán hizo sobre los tratamientos que los filmes de esta sección hacen sobre temas como la tortura y la desaparición de personas.

Debbie Truhan, administradora del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas, siempre fue una colaboradora muy especial, no sólo para la conclusión de este proyecto, sino por su constante apoyo a lo largo de mis años de estudiante graduado.

Me gustaría agradecer, también, a los miembros de “Amigos del cine latinoamericano”, algunos de ellos compañeros de clase o amigos de la universidad, con quienes presentamos y proyectamos películas entre 2008 y 2010. A Martha Mantilla, Carolina Rueda, Militza Machuca Franco y Felipe Pruneda vaya mi más cordial reconocimiento por compartir momentos de entusiasmo y acercar las películas de nuestra región a la comunidad de Pittsburgh, venciendo una serie de dificultades. Queda testimonio que películas como *El aura*, *Batalla en el cielo*, *La niña santa* o *Cuatro días en septiembre*, presentes en esta disertación, fueron proyectadas durante las funciones que ofreció este círculo de amigos.

Y quiero reconocer, sobre todo, el importante papel que mis padres, July y Jorge, y mi hermana July, han cumplido con su permanente apoyo durante mi vida en Pittsburgh. La idea de una familia unida y sólida, que siempre hemos cultivado, se tradujo año tras año, en

innumerables conversaciones, reuniones, viajes a Lima o a Frederick (Maryland). Es a mi madre, a quien debo especialmente mi fascinación por el cine, por ese arte que Borges sintetizaba en la palabra “biógrafo”, como dando a entender que el espectador apasionado de películas quiere siempre tener y vivir la ilusión de “ser otro”. Las veintinueve películas reunidas en esta disertación no constituyen, precisamente, testimonios recreativos sino formas de aproximarse a la realidad que impone la vida. Aún así, pertenecen a un arte que, con ellas, demuestra su variedad y su vigencia.

1.0 INTRODUCCIÓN

El cinematógrafo fue inventado por los hermanos Lumière en 1895. Por la misma época, Thomas Alva Edison patentó el kinetoscopio. América Latina no fue ajena, desde un principio, a la nueva realidad que planteaba el nacimiento de un arte que, hoy en día, se ha convertido en la expresión más acabada y de mayores posibilidades expresivas de la modernidad, acompañada por un permanente progreso tecnológico. Es más, como ejemplo puede servir la mención de la vanguardia latinoamericana, que siempre se quiso a sí misma moderna y trascendental y que encontró en el cinematógrafo una forma a través de la cual podía comunicar sus sensibilidades e intereses. Célebres adalides de la vanguardia, como Jorge Luis Borges y César Vallejo, no sólo se dedicaron a ver y criticar películas, síntoma de un modo “moderno” de ser, sino que fueron capaces de entender, tempranamente, hasta y hacia dónde apuntaba este arte.

En tal sentido, puede hablarse de una modernidad que está presente en América Latina como directa consecuencia de la revolución industrial y tecnológica que ocurre desde fines del siglo diecinueve en Occidente (Europa y Estados Unidos). A través de su arte, sobre todo literario, América Latina palpita al ritmo de estos nuevos descubrimientos y los reinterpreta, asimila y critica. Como ocurrirá con el cine, más tarde la radio y la televisión darán lugar a

manifestaciones genuinas del continente —el radioteatro, la telenovela— que configurarán el rostro de una región dispuesta a ofrecer su propia visión e interpretación del mundo, aprovechando los avances tecnológicos pero sin abandonar la identidad que la caracteriza y la fortalece.

La presente disertación recupera sólo una parte del tramo reciente que ha recorrido el cine latinoamericano. Instituido como industria en países como Argentina, Brasil y México desde las primeras décadas del siglo veinte y compitiendo entonces con la ya poderosa maquinaria comercial de Hollywood, el cine de nuestro continente aportó sus propias esperanzas y mitologías. En los años 40 y 50, por ejemplo, el cine mexicano había logrado establecer un patrón en sus producciones que era bien reconocido y asimilado por distintas audiencias de la región. En un valioso artículo sobre el tema, Ana M. López ha reflexionado sobre la forma en que México llegó a situar la representación del melodrama familiar, romántico, escapista producido por una industria que generó su propio *star system*¹. Los años 60 significaron la época de la militancia y el compromiso revolucionario. Al lado del triunfo auroral de la Revolución Cubana, la emergencia de movimientos guerrilleros en diversos países de América Latina, los movimientos anticolonialistas de Africa y Asia, la prédica hippie y los compromisos de París del 68, propusieron una nueva manera de entender el mundo, marcando un camino en que la utopía de la fraternidad y el socialismo se hacían posibles.

Entonces surgió el Tercer Cine, propuesto modélicamente por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino en su monumental tríptico *La hora de los hornos*, que llamaba al

¹ López ha tratado este tema --in extenso-- en un artículo titulado “Tears and Desire in Old Mexican Cinema”, que está citado en la bibliografía al final de esta disertación. También puede consultarse el libro de Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, sobre los modos de percepción y comportamiento del público espectador en la época dorada del cine mexicano.

compromiso de clase y revolucionario y proclamaba la transformación social desde la proyección de las imágenes de un documental. Estas imágenes mostraban escenas de violencia, miseria y dolor en una América Latina convulsa, en cuyo “nuevo cine” también se incorporaban las obras de talentosos y recordados directores como Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1928-1996), Glauber Rocha (Brasil, 1939-1981) y Jorge Sanjinés (Bolivia, 1937).

Las décadas de 1970 y 1980, por el contrario, representaron la caída del entusiasmo socialista, derrotado por las sangrientas y feroces dictaduras del Cono Sur así como gobiernos de facto en Centroamérica. El cine latinoamericano, entonces, se vio obligado, por la coyuntura existente, a postergar proyectos y sus propios representantes, como Raúl Ruiz y Fernando Solanas, marcharon al exilio, dejando por un tiempo la reflexión y el entusiasmo que caracterizaron a épocas precedentes.

A nivel político, económico e ideológico, el neoliberalismo sienta sus bases en América Latina ya desde fines de los años 80. Habiendo experimentado con el modelo chileno, una consecuencia directa del golpe de estado contra Salvador Allende en 1973, y la incursión de los “Chicago Boys”, esta nueva corriente —que tuvo en el economista Milton Friedman a un guía ideológico— se extenderá por el continente en los siguientes veinte años. David Harvey ha reflexionado sobre esta postura político-económica, aludiendo a su carácter rentista y perverso:

Neoliberalism is in the first instance a theory of political economic that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade. The role of the state is to create and preserve an institutional framework appropriate to such practices. (2)

Harvey asimismo señala que, desde sus entrañas, el neoliberalismo persigue la acumulación del capital, en el marco de la restauración de un proyecto político². Las condiciones de violencia y marginalidad que crea la incursión del gran capital entre amplios sectores de la sociedad latinoamericana han sido, precisamente, retratadas en los filmes que integran los dos primeros capítulos de este estudio.

El cine, entonces, opera como el gran reproductor de una serie de circunstancias y aventuras, protagonizadas por hombres y mujeres, jóvenes y niños, quienes tienen la urgente tarea de sobrevivir, así ello implique soportar condiciones de explotación o someterse a las reglas que impone un sistema devorador y egoísta. Desde esta perspectiva, podemos citar las palabras de Walter Benjamin, quien en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” ya anunciaba el rol que una manifestación como el cine comenzaba a cumplir en la sociedad moderna: “Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad” (39). Con esta afirmación, el filósofo alemán se adelanta a lo que el “cine de la marginalidad” — uno de los ejes de nuestra disertación— es capaz de mostrar y criticar. Problematicemos aún más: el cine latinoamericano, así sus realizadores ya no suscriban compromisos políticos, sigue

² En *A Brief History of Neoliberalism*, David Harvey narra y critica los principales momentos de esta corriente ideológica. No sólo menciona a sus impulsores, Von Hayek y Friedman, a quienes se vinculó Karl Popper, sino al proyecto nacido en la Universidad de Chicago, de donde egresaron los economistas que después impulsarían las reformas en Chile tras el golpe de estado contra Allende. Además, Harvey recuerda la extensión del neoliberalismo durante el gobierno de Ronald Reagan en Estados Unidos y de Margaret Thatcher en el Reino Unido. La impopularidad que ganó Thatcher con sus reformas ha sido retratada en las obras de cineastas como Mike Leigh, cuyos personajes casi siempre son proletarios a quienes se les ha despojado de toda esperanza. Siguiendo una geografía de la conquista neoliberal, Harvey se detiene en la experiencia china bajo el mandato de Deng Xiao Ping. En América Latina, la corriente de privatizaciones y el desmontaje del aparato estatal cobra vigencia tras el Consenso de Washington al tiempo que grandes inversiones llegan a la región, como ocurrió con la compañía Telefónica, de España. El paisaje y la infraestructura de las grandes ciudades del continente sufre un cambio con el surgimiento de malls, multicines, supermercados, estaciones de gas, los cuales constituyen la expresión concreta de una prédica neoliberal que se ha instalado en estas tierras.

siendo revolucionario, pero ya no sólo en un sentido ideológico o de denuncia, sino en la forma cómo expresa y representa situaciones de orfandad social, o retorna sobre crímenes de lesa humanidad o incluso mira hacia el pasado, consciente de que el presente no ha sido lo suficientemente generoso o justo (como en la última de las historias de *Amores perros* o en la narrativa de *Batalla en el cielo*). Además, de por medio, encontramos la osadía, la innovación, la búsqueda de un lenguaje para testimoniar cómo se experimenta la vida en las ciudades de América Latina, y a ello han contribuido directores como Víctor Gaviria y Adrián Caetano, quizá los autores que ofrecen las miradas más descarnadas entre el conjunto de películas que analizamos.

La producción cinematográfica en América Latina ha sufrido una verdadera explosión desde mediados de los años 90. Con la contribución de fundaciones internacionales y el apoyo de gobiernos de países europeos (España a la cabeza de ellos), se ha trazado un nuevo mapa y un nuevo destino para el cine de nuestra región. El crítico Eduardo Russo describe de esta manera las nuevas condiciones del arte audiovisual en las tierras al sur del Río Grande:

Estamos asistiendo a una verdadera explosión de films, de nuevos realizadores, de formas de producción audiovisual renovadas. Y esto ocurre en el marco de una profunda mutación no sólo de las modalidades de desarrollo y producción en las artes audiovisuales, sino también en su circulación social y en sus vías de encuentro con los espectadores a quienes estas obras están dirigidas. (26)

El título de esta disertación, *Hacia un cuarto cine: violencia, marginalidad, memoria y nuevos escenarios globales en veintiún películas latinoamericanas*, alude a las nuevas condiciones en que se inscribe la realización y producción de filmes en el continente entre fines de los años 90 y el año 2010, cuando la cinta argentina *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, obtiene el premio Oscar, de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos.

Este arco temporal nos permite dilucidar sobre la variedad de temáticas tratadas así como las intenciones, extremas o experimentales, de sus realizadores. En cuanto a la propia idea de un “Cuarto Cine” debemos recordar las palabras de Gustavo Postiglione, un director que trabaja en Rosario (Argentina) al margen de la industria organizada, y quien ha producido un puñado de singulares filmes de tinte localista, el más destacado de los cuales se titula *El asadito* (2000). En un breve volumen, *Cine instantáneo*, Postiglione reflexiona sobre la necesidad de postular una nueva etapa, un nuevo estadio en el cine latinoamericano: “Un cuarto cine, que sea a su vez una síntesis de los anteriores y por supuesto superador de ellos. Este sería un cine completamente libre en cuanto a formas y estructuras pero con un claro contenido de búsqueda y construcción de una identidad propia” (37-38).

Postiglione habla de una “identidad propia” como si la búsqueda y construcción de ésta debiera ser una tarea necesaria del nuevo cine latinoamericano. Las nuevas condiciones de producción, que consideran los más recientes avances tecnológicos, respaldados por el progreso de la informática y la cibernética, llevan a concluir, por ejemplo, que el cine latinoamericano “luce” hoy de una manera distinta respecto al pasado. El acabado visual y la perfección del sonido, una vez que el material filmado ingresa a la etapa de postproducción, permiten ofrecer al espectador filmes que aprovechan y extienden estos avances. La experiencia de ver una película de nuestro continente ya no tiene, hoy en día, nada que reclamar ni esperar, como una deuda pendiente, de una tecnología de avanzada, a la cual se accede hoy con mayor facilidad.

En ese sentido, el “Cuarto Cine” sería también original. Su propia producción, su estética, la realización de sus dramas o historias múltiples se enmarca dentro de los parámetros de un ente que se reconoce como avanzado: un cine que llega a una nueva etapa y que nunca deja de ser experimental. Un cine, además, que no ha dejado de beber de fuentes del cine occidental, y que

en algunos casos recibe una influencia muy marcada, la cual puede advertirse, por ejemplo, en esa suerte de magisterio que el realizador Quentin Tarantino ha impreso en las producciones de Alejandro González Iñárritu, Sebastián Cordero, Rodrigo Bellott y hasta en el cine de la marginalidad que propone Israel Adrián Caetano. Sin embargo, cabe aclarar que no basta la influencia de un cineasta como Tarantino en jóvenes y talentosos realizadores latinoamericanos para certificar la presencia de una posmodernidad —estética, ética— a la cual, más bien, el “Cuarto Cine” encuentra problemática.

Y es que no basta que la posmodernidad se haya extendido más como un concepto que como una realidad en América Latina para certificar que el cine que se hace en estas tierras se adhiere a ella por completo. Ocurre que las experimentaciones y las historias que narran en sus películas aquellos directores y otros, igualmente importantes, como Lucrecia Martel, Fernando Meirelles y Pablo Trapero, son producto de una reflexión propia, particular, auténtica, que no niega la influencia de un modelo pero sabe crear sus propias historias y sabe cuándo y cómo deslindar. Por ello, el “Cuarto Cine” marca una diferencia. Calificar como “posmodernas” a las representaciones del cine latinoamericano contemporáneo, implicaría que los realizadores aún son dependientes de un modelo foráneo, cuando en realidad lo que ocurre es que ellos toman conciencia acerca del hecho que sus propios desafíos —el retrato que ofrecen sus películas— sólo es posible a partir de una certeza en la identificación con los problemas y realidades que las películas sugieren. De allí que obras como las de Lucrecia Martel, por ejemplo, puedan ser interpretadas como representaciones de una decadencia social y de clase. Martel no se erige en una jueza —no podría serlo— pero sí es una artista sensible que capta, desde una provincia argentina, los sinsabores y los hechos desencadenantes de una derrota. Quizá el de Martel sea, hoy en día, uno de los mejores ejemplos para entender cómo el cine latinoamericano se asume

inscrito en una realidad conectada a la globalización y a los años que han seguido al neoliberalismo, desde el momento en que la narración, el estilo, la estética de sus obras —*La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*—, aún influenciadas por el trabajo de maestros europeos (Bergman, Antonioni), resultan recuperadas y releídas en el crítico presente latinoamericano, y saben asumir y demostrar su propia identidad y originalidad. Siguiendo el razonamiento de aquello que convenimos en llamar “Cuarto Cine”, entendemos que los propios realizadores de nuestro continente, hermanados por pertenecer a una misma generación, negocian sus propios guiones y logran un intercambio de experiencias que la globalización permite, a pesar de que este mismo proceso de intercambio pueda significar, en otros aspectos, un atentado contra las nociones más clásicas de justicia y equidad.

El “Cuarto Cine” define, además, criterios de estabilidad y esperanza. En una etapa como la que vivimos, en la que el discurso audiovisual se presenta y se autorrepresenta como dominante y omnipresente, es un aspecto positivo reconocer que el cine, desde este gran repertorio, ofrece la oportunidad de “releer” o “reconstruir” la realidad. En este sentido, ya no se trata de la simple acción de la mimesis, entendida en el clásico sentido aristotélico, sino que el concepto engloba parámetros más complejos como la construcción y el desarrollo de narrativas que buscan romper los límites incluso de la experimentación y, al mismo tiempo, se benefician de la influencia y el intercambio con artistas de otras latitudes periféricas. Cuando proponemos la idea de marchar “hacia un cuarto cine” pensamos en la posibilidad de una vital concepción que, a partir del reconocimiento de una herencia artística y estética, propone sus propios postulados, de acuerdo a los nuevos tiempos que se viven y a las condiciones que esta etapa plantea, como un desafío.

Y es que precisamente, para el cineasta latinoamericano, la tarea creativa se convierte en un reto nada fácil ni gratuito, que no sólo tiene que ver con la escritura de un guión o la elección de los actores, sino con la negociación de las condiciones financieras en que va a producir su obra. Situado, como se encuentra, al margen de los centros hegemónicos de producción cultural, su tarea resulta más difícil pero también lo lleva hacia un compromiso inédito, que sólo resolverá, al final, con la realización de una película, la cual tendrá la oportunidad, cumplidas las negociaciones de rigor, de exhibirse en un mercado global y acaso sobrepasar las salas de arte y ensayo o los festivales internacionales.

Los temas que componen esta tesis merecen una explicación sobre el porqué de su elección. Inicialmente la idea fue trabajar los tópicos de violencia y marginalidad con películas de distintos países de la región que se habían producido hasta los primeros años del presente siglo. Estos temas constituyen la parte medular de los dos primeros capítulos de la disertación. La inquietud se amplió, y nos preocupamos por las memorias de las dictaduras del Cono Sur ya que, como producto de nuestras investigaciones, hallamos un grupo de filmes, realizados por jóvenes cineastas, que ofrecían una nueva mirada sobre sucesos ocurridos más de veinte años atrás. Esta preocupación está reflejada en el capítulo tres. Asimismo creímos necesario reflexionar sobre nociones como subjetividad y modernidad, características que identifican a filmes muy imaginativos que se quieren a sí mismos renovadores, representativos de una corriente global, que no se ancla en nuestro continente y prolonga su mirada hacia el resto del mundo. Es un cine que abandona definitivamente la mirada local y se percibe como diferente e innovador, y sus expresiones forman parte del capítulo cuatro.

De esta manera, los cuatro capítulos de esta disertación están estructurados en torno a ejes temáticos que revelan cómo los filmes trabajan, analizan y representan situaciones en que hombres y mujeres latinoamericanos enfrentan conflictos y no siempre los resuelven. En este sentido, el cine que aquí se estudia está muy alejado de los “happy ends” propuestos por el cine industrial, sea de Estados Unidos o la India, e incluso plantea miradas metafísicas, misteriosas o cuestionadoras, propias de una cinematografía que ha sabido conservar su identidad y expresarla cruda, libremente (como puede verse, con claridad, en la obra del mexicano Carlos Reygadas). En el cine latinoamericano contemporáneo no están ausentes la comedia, los filmes de aventura o las representaciones del género policial, pero particularmente las películas que se analizan en esta disertación tienden a tematizar sobre aspectos vinculados a la fragilidad emocional, la violencia, la sobrevivencia o el asombro ante situaciones que confrontan a los protagonistas, exigiéndoles a veces una toma de decisión inmediata y desesperada (como en el caso de *La vendedora de rosas* o *El bonaerense*).

Por otra parte, puede afirmarse, que —a diferencia del cine de Hollywood o de otras cinematografías periféricas— en América Latina los filmes no se han encasillado en géneros, no han experimentado necesariamente, a lo largo de los años, una filiación genérica. Desde la época del Tercer Cine y los años que siguieron a él (décadas de 1960 y 1970), el cine latinoamericano se planteó no sólo una tarea de denuncia de las condiciones de opresión y subdesarrollo en las que sobrevivían muchas poblaciones sino que optó, con decisión, por el registro realista. El cine presente en esta disertación retoma, aunque de modo distinto y como lo veremos a lo largo de las siguientes páginas, ese tono realista, a veces extremadamente grave (ocurre nítidamente en *Días de Santiago*, por ejemplo, o en las películas argentinas que vuelven sobre los años de la dictadura). De allí que postulemos que los “happy ends” no son parte de la temática de un cine seriamente

preocupado por establecer vínculos entre la grave naturaleza de una realidad bloqueada y dominada por un sistema económico, que posterga a miles de individuos, cercenando su esperanza. En este sentido, podemos advertir la diferencia, grave y no tan sutil, que separa a la cinematografía de nuestro continente, en la que, sin embargo, sí caben proyectos que asumen un cine más cercano a los moldes y parámetros de Hollywood o de cinematografías como las producidas en la India, de carácter netamente industrial, y donde la apuesta personal, independiente, es más difícil de hallar. En este sentido, el cine latinoamericano aquí tratado, seguiría una “política de autor”, como ya lo evidenciaron el neorrealismo y la Nueva Ola francesa en los años 50 y 60.

La idea que guía el primer capítulo, “Ciudad, violencia y globalización: imágenes y experiencias de una crisis”, es el resultado de la conjunción de seis películas cuyo tema son los testimonios de vida de sectores marginales en las grandes urbes de América Latina. En este capítulo se presentan análisis de la mexicana *Amores perros*; las argentinas *Bolivia* y *Un oso rojo*, de Adrián Caetano; y *El bonaerense*, de Pablo Trapero; la colombiana *La virgen de los sicarios* y la peruana *Días de Santiago*.

Cada una de estas obras se particulariza por una aproximación sensible a la vida en la gran ciudad latinoamericana desde la experiencia de personajes que han quedado al margen del contrato social. Sean jóvenes con sueños sin realizar, migrantes, sicarios o ex soldados, todos los protagonistas de estas películas viven en el margen o desde el margen, en un límite o frontera y la sociedad, neoliberal, egoísta y absorbente, les ha negado continuamente oportunidades de inclusión.

Por esa razón nuestro primer capítulo revisa cómo las narrativas de estos filmes, las formas en que están editados, sus ritmos y velocidades, y las sensibilidades que evocan, constituyen un material de primera mano, convertido en expresión estética, pero que también pueden ser interpretados como documentos sociales, testimonio de una época y de vidas que, aún derrotadas, se resisten a una retirada definitiva.

El segundo capítulo, “Juventudes de la calle: espacios inestables y nuevos actores sociales”, retoma los temas de la violencia y la marginalidad pero esta vez el estudio los aplica a jóvenes y menores de edad que trasuntan las calles de la ciudad —sea Medellín o Buenos Aires— reproduciendo ese “nomadismo” típico del capitalismo avanzado, como han hecho notar Deleuze y Guattari. Son estos seres, también despojados de toda esperanza, los que vuelven a poner en primer plano obras hoy clásicas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *Tire dié* (Fernando Birri, 1960), en los que ya se hacía presente la temática de la marginalidad y la miseria. El capítulo se inicia con una análisis de *La vendedora de rosas*, cuyo director, Víctor Gaviria, filmó en condiciones difíciles y con actores “naturales”, niños de la calle que se representaban a sí mismos, como en un teatro del mundo donde no existen expectativas pero sí un hambre voraz por alejarse de este escenario. En *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, 1998), una pandilla de jóvenes se dedica a la delincuencia y trata de resolver sus acuciantes problemas, pero la fortuna nunca estará de su lado. Tanto *La vendedora* como *Pizza* son exponentes de un visceral cine de la marginalidad, una expresión del infierno en que puede convertirse la vida en nuestra región. *Ciudad de Dios* (2002), a diferencia de aquellas cintas, representa en cambio una producción con la factura del cine industrial, de filtros y brillos, intensa y cinética, en la que la vida de la favela que da nombre a la película se convierte en escenario de una permanente negociación de subjetividades y afectos, sobre la cual planea el tentador y siempre peligroso

negocio del narcotráfico. Su director, Fernando Meirelles, gracias al éxito obtenido por esta obra, emigró a Hollywood y no ha abandonado sus preocupaciones, que van más allá de lo meramente existencial, como puede apreciarse en *Blindness* (2008). Habría que anotar que otros directores latinoamericanos que se iniciaron en sus respectivos países, también han logrado trabajar en Estados Unidos, incorporándose al ritmo de los estudios de Hollywood, como los mexicanos Alfonso Cuarón (*Children of Men*) y Guillermo del Toro (*Pan's Labyrinth*).

Ratas, ratones, rateros y Rosario Tijeras complementan la visión de este capítulo sobre las expresiones de violencia y marginalidad en la juventud latinoamericana. La primera, obra del ecuatoriano Sebastián Cordero, está emparentada con los filmes de Caetano a partir de su mirada gris y la naturaleza de sus protagonistas. En *Rosario Tijeras*, el rol de la sicaria revela, en el fondo, las flaquezas de una mujer entregada a un negocio en el que trata de imponer una figura seductora, detrás de la cual se oculta un trauma de la infancia. Así, este capítulo, refrendado por una mirada que no deja de ser apocalíptica, retoma los temas de la crisis y el desencanto, como expresiones de esos territorios a los que la modernidad ha llegado creando controversias y donde acaso sólo es posible la decepción.

El capítulo tres marca un giro respecto de la problemática tratada hasta aquí. Con el título de “Huellas de las dictaduras militares del Cono Sur: la persistencia del trauma y la mirada retrospectiva”, esta sección está conformada por cinco películas: las argentinas *Los rubios*, *Garage Olimpo* y *Crónica de una fuga*; la chilena *Machuca*; y la brasileña *Cuatro días en septiembre*. Cada una de ellas expresa su versión de situaciones que ocurrieron realmente y formaron parte de la lucha contra el comunismo y la llamada “subversión” que emprendieron los gobiernos dictatoriales del Cono Sur entre las décadas de 1960 y 1980.

La naturaleza de esta batalla injusta es reflejada en las películas de este capítulo con testimonios sobre tortura, persecución o asesinatos y subyace a las narrativas cinematográficas un espíritu inconformista, que aún reclama sobre un pasado que pervive como un fantasma. En las tres películas argentinas existen aproximaciones que comparten una temática sobre los desaparecidos del régimen y los sufrimientos que padecieron. La mirada de directores como Albertina Carri, Marco Bechis o Israel Caetano se aleja de todo didactismo y reclama una toma de posición, decisiva, para poner en práctica una “realización” de la memoria, útil para que los actos sanguinarios que amedrentaron a una sociedad durante largos años, no se vuelvan a repetir. En *Machuca*, el contexto está dado por el infame golpe de Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende. En *Cuatro días en septiembre*, el director brasileño Bruno Barreto no se aleja demasiado de las otras películas estudiadas en el capítulo pero plantea su propia visión de lo que fue --o pudo ser-- un colectivo guerrillero, tal vez traicionado por su propia inexperiencia.

El capítulo cuarto y final, “Nuevos escenarios y miradas: los años recientes del cine latinoamericano”, incide sobre temas como subjetividad, sexualidad, culpa o transgresión a través de la mirada de los cineastas que han destacado en América Latina en los últimos diez años. Del Rodrigo Bellott de *Dependencia sexual*, con su propuesta transnacional que cuestiona los roles tradicionales, al Fabián Bielinsky que en *El aura* ubica el centro de la acción en la memoria y subjetividad del protagonista, estamos ante dos evidentes ejemplos de un cine realizado con mayores recursos, quizá incluso más sofisticado en su percepción de fenómenos relacionados con la vida moderna. *Batalla en el cielo*, de Carlos Reygadas, continúa esta senda, estableciendo un rompimiento de paradigmas y colocando, otra vez, el tema de la sexualidad, pero también los de la culpa y la expiación, como matrices de su obra. Igualmente Lucrecia Martel ofrece su mirada, no necesariamente “femenina” ni de “género” que unos críticos le

atribuyen como una herencia de María Luisa Bemberg, la afamada cineasta argentina de los años 70 y 80. Martel es una verdadera renovadora con sus historias que mantienen una tensión intrínseca y sus argumentos que semejan enigmas sin resolver. El capítulo termina con una mirada a *El secreto de sus ojos*, película que no sobrevaloramos y a la cual entendemos como una expresión madura y vigente de una época que, sin embargo, no puede dejar atrás los fantasmas de la dictadura argentina.

Esta disertación, a través de sus cuatro capítulos y de las veintún películas que son analizadas en ellos, propone una mirada panorámica del cine que se ha producido en América Latina en los últimos quince años. La muestra no pretende ser tan exhaustiva como se quisiera, pues en este estudio no se incluyen películas de cada país del continente. Pero las omisiones no sólo pueden corregirse sino que en futuros trabajos intentaremos visiones mayores y complementarias de este cine que, a estas alturas y por todo lo señalado en esta introducción, ya se ha convertido en un fenómeno de dimensiones globales.

Y es que el cine latinoamericano circula y está presente en muestras, festivales y retrospectivas de diferentes lugares del mundo, tanto en Europa como en Estados Unidos. Su importancia es tal que nuestra propia decisión de escribir esta disertación partió de una toma de conciencia acerca del hecho que era un deber, tal vez pragmático, el reunir en un solo texto, la variedad de la producción cinematográfica del continente y las coyunturas que problematiza.

Los cuatro capítulos o ejes temáticos en los que se divide esta disertación demuestran la variedad de los enfoques y acercamientos así como la calidad de ensayos y artículos académicos y periodísticos, además de entrevistas a cineastas, que han supuesto una gran ayuda informativa y bibliográfica para llegar al objetivo de estructurar un estudio que sea capaz de demostrar que el cine latinoamericano vive y se proyecta desde su propio prisma de inquietudes. Por ello, debe

señalarse que esta disertación es también el producto de una serie de lecturas y reflexiones vinculadas a publicaciones precedentes y que forman un variado *corpus* en torno a la realidad del nuevo cine latinoamericano. Merecen mencionarse, entonces, los aportes de Paul Julian Smith y su análisis de *Amores perros*; Gonzalo Aguilar, autor de *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*; Christian León y *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*; Deborah Shaw, editora del volumen *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*; Jorge Rufinelli y su texto sobre Víctor Gaviria, *Los márgenes al centro*; Joanna Page y su refinado análisis propuesto en *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*; Joel del Río y María Caridad Cumaná, autores de *Latitudes del margen: el cine latinoamericano ante el tercer milenio*; Luis Duno, editor de *Miradas al margen, cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*; Eduardo A. Russo, compilador de *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*; el artículo neurálgico de Ana M. Lopez, “The State of Things: New Directions in Latin American Film History”; y la sección especial que el profesor y crítico cultural Hermann Herlinghaus dedica al cine latinoamericano, particularmente a las películas de Víctor Gaviria y Adrián Caetano, en su libro *Violence without Guilt*. Todos estos trabajos constituyen indispensables fuentes de consulta y ayudan al estudioso del tema a profundizar en él o trazar nuevas perspectivas de análisis. Constituyen, además, herramientas que contribuyen a la interpretación de un fenómeno que está generando la publicación de otros estudios por la misma naturaleza de su carácter peculiar y emergente. En estos términos, puede hablarse del cine latinoamericano contemporáneo como un fenómeno *sui generis*, alrededor del cual se tematiza y teoriza desde la academia y desde los medios de comunicación, y se comprueba la importancia de sus producciones y el interés que despierta más allá de la propia región donde nace y se desarrolla.

Su incursión en mercados globales y su capacidad de negociación constituyen factores relevantes para entender que se trata de una industria cultural con mucho potencial y que cada uno de sus productos expresa sensibilidades locales y regionales, propias de lugares centrales del continente. A veces a partir de material previo, que supone adaptar novelas, como en el caso de *La virgen de los sicarios* y *El secreto de sus ojos*, pero en su mayoría como material original, las películas latinoamericanas aquí analizadas y estudiadas responden a un momento histórico clave: el de la llegada y expansión del neoliberalismo y la subsecuente oportunidad para gobernar que ha obtenido una neo izquierda, heredera crítica de los manifiestos revolucionarios de los años 60.

Entendida la problemática en estos términos parecería cerrarse un círculo, porque pasamos de la crisis originada en los años 80 a la democracia en manos de gobiernos progresistas. Ante esta realidad política, económica y sociocultural, las películas analizadas en las siguientes páginas construyen su propia visión e interpretación de fenómenos y situaciones generados al margen de la globalización, en sus periferias, para tomar la frase de Geoffrey Kantaris, o como parte de este proceso desigualmente integrador.

Escribir esta disertación, entre los años 2009 y 2011, ha sido una experiencia muy gratificante no sólo debida a nuestra acentuada pasión por el cine de todo el mundo y de todos los géneros, expresada como espectadores y críticos, sino porque la redacción ha supuesto indagar y ahondar en fuentes que teorizan sobre la naturaleza del cine de la región y plantean sesudas propuestas sobre su producción y sobre lo que ofrecen las propias películas ya como obras acabadas.

El “Cuarto Cine”, un concepto que siempre será discutible, nos mantiene atentos a las producciones que vendrán, y ya desde su elaboración y propuesta avizora una crítica revisión a la producción de estos años, marcados intensamente por un proceso global de uniformización y de

intercambio de información y tecnología, una condición de la que el propio cine latinoamericano, en sus diversas manifestaciones, se ha servido en la búsqueda de un camino original.

2.0 CIUDAD, MARGINALIDAD Y GLOBALIZACIÓN: IMÁGENES Y EXPERIENCIAS DE UNA CRISIS

La ciudad, ese espacio habitualmente turbulento, absorbente y representativo de la modernidad, ha sido reinterpretada y registrada por el cine latinoamericano desde los años noventa como un eje central en el cual coinciden las acciones trágicas, inconformes y violentas de grupos humanos marginados y excluidos, los cuales buscan soluciones concretas para sus estados de crisis o desamparo. Muchas veces para hallar estas soluciones, los grupos en cuestión tienen que enfrentar y afrontar una necesaria transgresión, ya sea del orden establecido o de carácter moral, social, ético, político e incluso religioso.

En el protagonismo de esta transgresión, que puede volverse permanente, es donde hallamos una de las características que identifica al espacio urbano y a los colectivos que, desde la informalidad, lo habitan pero también lo asedian. En el cine latinoamericano contemporáneo, los retratos propuestos por *Amores perros* y *Un oso rojo* constituyen, por ejemplo, un llevar al límite esos estados de crisis y descontento, precisamente a partir de los cuales se genera un deseo casi obligado de romper las normas de un sistema que lacera al hombre mismo.

Existen, además, otras instancias que coactan la libertad de la persona o la involucran en un peligroso “callejón sin salida”. De ello da cuenta una película como *El bonaerense*, en la cual claramente puede observarse un proceso y una serie de vejaciones a las cuales es sometido un hombre humilde por el solo hecho de tener esa condición.

La ciudad, entonces, se nos aparece como el necesario cristal a través del cual observamos actitudes, comportamientos, rebeliones, estallidos permanentes de ira. Las películas nos irán mostrando el constante desengaño en que existen hombres y mujeres, su concepción de que la vida podría vivirse de otra manera y ser mejor, y sin embargo cada día los problemas agobian a miles de habitantes. En este sentido puede hablarse de situaciones y sensaciones de hartazgo y frustración. Son estas, alteradas radicalmente por el proceso de reformas estructurales que caracterizó la negativa influencia del neoliberalismo en la región desde fines de la década de 1980, las que van a desencadenar hechos por último lamentables. Los filmes entonces van a registrar esos hechos acudiendo a un marcado realismo, reescribiendo la vida diaria sin olvidar nunca el padecimiento que ella significa.

Es en este sentido que la ciudad mantiene una necesaria actualidad y se convierte en el centro de negociaciones e intercambios, un lugar que en palabras de Néstor García Canclini podría definirse en estos términos:

Lo que era un conjunto de barrios se derrama más allá de lo que podemos relacionar, nadie abarca todos los itinerarios, ni todas las ofertas materiales y simbólicas deshilvanadas que se presentan. Los migrantes atraviesan la ciudad en muchas direcciones, e instalan, precisamente en los cruces, sus puestos barrocos de dulces regionales y radios de contrabando, hierbas curativas y videocasetes. (16)

Los colectivos marginales que trasuntan y se desplazan por la ciudad, reactualizando una versión nómada, están en una constante búsqueda de justicia o sólo circulan por las metrópolis sin tratar necesariamente de encontrarle un sentido a su existencia. Sea la injusticia o el sinsentido, estas

situaciones movilizan a los grupos involucrados y los mantienen en una constante efervescencia. Sin ese objetivo, estos grupos habrían sido aplastados o vencidos por la realidad diaria que lleva a la miseria y el desamparo. Y aun así estos grupos de ciudadanos hallan esta tarea muy difícil. Enfrentar la inequidad se ha convertido en un patrón que ilumina y desencadena ya no luchas y movimientos necesariamente políticos ni sociales, sino que marca un modo de vida, de reclamo, de no quedarse en silencio ante el escándalo de la vida pública. Mike Davis, hablando del llamado Tercer Mundo, refiere las condiciones de pobreza e inequidad: “The urban poor have to solve a complex equation as they try to optimize housing cost, tenure security, quality of shelter, journey to work, and sometimes, personal safety” (27).

La ciudad también puede interpretarse como el gran monstruo posmoderno y postindustrial, para usar los términos de Fredric Jameson³, que todo lo engulle, con su hambre /voraz e insaciable. De acuerdo a Holston y Appadurai, la ciudad no ha podido ser reemplazada —o absorbida— por un proyecto de nación:

Although one of the essential projects of nation building has been to dismantle the historic primacy of urban citizenship and to replace it with the national, cities remain the strategic arena for the development of citizenship. They are not the only arena. And not all the cities are strategic. But with their concentrations of the nonlocal, the strange, the mixed, and the public, cities engage most palpably the tumult of citizenship. Their crowds catalyze processes that decisively expand and erode the rules, meanings, and practices of citizenship. Their streets

³ De acuerdo a Joel del Río y María Caridad Cumaná “son numerosos los pensadores, sociólogos, filósofos y culturólogos que han reconocido la instauración de un nuevo sentido respecto a lo utópico en relación con lo posmoderno en Latinoamérica, que ya se niega a continuar explicando sus esencias desde los metarrelatos modernos, y se apresta a renovar el pensamiento desde perspectivas globales. Aunque es sabido que el imperio de la posmodernidad no se relaciona imprescindiblemente con la existencia de sociedades posindustriales, pues ni siquiera Brasil, México o Argentina arribaron nunca, en su totalidad geográfica, al estadio industrial de la modernidad --y, por tanto, parecen estar incapacitados para acceder a esta “lógica cultural del capitalismo multinacional o tardío (Fredric Jameson)-- en los sistemas culturales del continente ya se interpreta la posmodernidad cual estado de ánimo bien arraigado y no como apéndice obligatorio de la tendencia homogeneizadora y tecnocrática del liberalismo”. (85)

conflate identities of territory and contract with those of race, religion, class, culture, and gender to produce the reactive ingredients of both progressive and reactionary political movements. Like nothing else, the modern urban public signifies both the defamiliarizing enormity of national citizenship and the exhilaration of its liberties. (2)

La representación de este particular imaginario por jóvenes cineastas, más preocupados por sus compromisos estéticos y artísticos, nos lleva a constatar que, efectivamente, se viven nuevos tiempos, quizá demasiado lejanos de las utopías revolucionarias, marcadamente comprometidas que caracterizaron a la década del 60. Aun así, la rebelión continúa y aunque los protagonistas son otros, distintos, la lucha por conquistar espacios decisivos de representatividad no ha cesado. Es con nuevos lentes y con nuevos paradigmas —como entender, por ejemplo, que con el aumento de su tamaño y de su población, la ciudad en Latinoamérica luce hoy una nueva fisonomía— que los cineastas no se resisten al rol de artistas creadores sino que buscan una perspectiva que recusa lo postizo, lo impostado, y que frecuentemente se baña en las fuentes heredadas y ya consagradas del neorrealismo, aquel movimiento cinematográfico tan influyente a mediados del siglo pasado. A partir de las referencias de la escuela neorrealista y sus mentores —Rossellini, de Sica, Visconti— el cine latinoamericano del presente escudriña las características de un espacio tortuoso y torturante, y sigue a sus protagonistas en aventuras que, si bien son generadas en estados límites, pueden culminar, a veces, en redenciones definitivas. El cine latinoamericano desde los años 90 ha demostrado su fuerza para encontrar en estos retratos de vida, piezas de un engranaje que testimonia la desesperanza y el desasosiego y que no plantea ilusiones ni sueños optimistas. Al contrario, es con su verismo y desde su verismo, que la propuesta cinematográfica, elaborada en Argentina, Brasil o Colombia, reelabora “estéticas de la miseria” y propone el mundo tal cual, sin mayores aditivos ni arreglos. Por ello, la invitación para contemplar las películas del período aludido es una que no se guarda reservas y que señala

un camino, desprovisto de paternalismos y entusiasmos, pero al mismo tiempo grave en su enunciación y en su muestra del mundo convulsionado de hoy en el continente.

Desde este punto de vista, múltiple y polémico, referirse a temas como la violencia urbana, la migración o la marginación nos conduce a tematizar ciertos roles adjudicados a personajes de varios de los filmes que trataremos en el presente capítulo. Son estos personajes los herederos de una tradición cuyo inicio bien podríamos situar en la célebre película de Luis Buñuel, *Los olvidados* (1950), un retrato marginal que pone en cuestión la ineficacia de un orden social. Además, los personajes que recorren la ciudad y rozan sus misterios, sus calles y sus esquinas, a veces de una manera laberíntica, no están desprovistos de una astucia que nos hace emparentarlos con los “pícaros” de la literatura del Siglo de Oro español, como ocurre con los jóvenes que trasuntan por el centro de Buenos Aires en *Pizza, birra, faso*. La clave parecería hallarse en esa ansiedad por vivir, ese deseo legítimo por poder sobrevivir una jornada y pasar a la siguiente, un necesario viaje que significa rondar por la urbe y buscar una ubicación, por más difícil e incluso caprichosa que esta parezca.

Debemos entender, asimismo, que “la máquina moderna de representación que es el cine, funciona aquí como una lente que rarifica la ciudad, redifiniéndola espacial, cultural y socialmente, recorriendo los límites de la lógica del capitalismo tardío en las periferias” (Jáuregui 388). La ciudad, por otra parte, y no sólo en América Latina, es deudora de una acumulación de tradiciones que enlazan tanto campos legales, jurídicos como de orden y ornato. Ya Lewis Mumford en su estudio sobre la ciudad en la historia había señalado, con precisión:

There is no better witness to the impoverished or positively evil conditions brought in by the industrial town than the mass of legislation that has accumulated, in the last century, aimed at their correction: sanitary regulations, health services, free public schools, job security, minimum wage provisions, workers' housing, slum clearance, along with public parks and playgrounds,

public libraries and museums. These improvements have yet to find their full expression in a new form of the city. (479)

Este diseño alude al paisaje urbano, el que justamente va a constituir un reto para los grupos marginales, un espacio que va a ser asediado y se va a convertir en un lugar de controversias y subversión. Las películas que estudiamos en este capítulo precisamente acuden a una “revolución” en el sentido de des-orden, respecto a lo que Mumford señala, más bien, como un diseño “clásico”, histórico y acaso intocado.

Otra referencia de Mumford acierta en su interpretación del desmedido crecimiento de la ciudad:

The giantism of the metropolis is not the result of technological progress alone. Contrary to popular belief, the growth of great cities preceded the decisive technical advances of the last two centuries. But the metropolitan phase became universal only when the technical means of congestion had become adequate –and their use profitable to those who manufactured or employed them. (544)

Este síntoma del crecimiento, va a dar lugar a los espacios de marginalidad y al mismo tiempo a que los habitantes marginales se desplacen intensa y frenéticamente por la ciudad (como, de alguna manera, sugiere la escena inicial de *Amores perros*). El gigantismo conduce, hablando ya de las ciudades latinoamericanas, no sólo a situaciones de deshumanización o de necesaria transgresión y búsqueda de ventajas en una lucha constante, sino que tiene que ver, al mismo tiempo, con problemas de contaminación ambiental (como en la inmensa Ciudad de México) y hacinamiento así como con las carencias de los servicios básicos de salud y sostenibilidad. Es un hecho que rebasa lo pura y concretamente emocional.

La ciudad es además el lugar de la abyección, la lucha por los afectos, la exposición del (melo)drama cotidiano y los sentimientos encontrados, como lo demuestran, justamente, películas como *Amores perros*. En ella asistimos con crudeza a la descomposición de un mundo

que ya está contaminado, poluto, y cuyos habitantes son permanentes errantes, quizá en busca de una expiación que nunca les va a llegar. Por ello, a través de las vidas limítrofes de sus personajes atrapados por la gran ciudad, esta cinta expresa como pocas en los últimos años, sensaciones y sentimientos de desengaño, frustración, desasosiego, melancolía, que van a dar lugar a desenlaces decisivos, los cuales no se miden en contemplaciones y llevan a romper sus propias fronteras a la forma melodramática en que están representadas.

2.1 AMORES PERROS: UN NUEVO COMIENZO EN EL CINE LATINOAMERICANO

A once años de su realización, *Amores perros* (México, 2000) permanece como una de las películas latinoamericanas más importantes de principios del siglo veintiuno. Numerosos aportes críticos desde el campo de la academia, múltiples reportajes y noticias acerca del rodaje y el impacto del filme a nivel global, estudios sobre las reacciones que suscitó, confluyen en lo que podríamos considerar la “contemporaneidad” de esta obra y los diversos matices y acercamientos que ofrece. Al respecto, resulta obligado señalar el libro de Paul Julian Smith editado por el British Film Institute, o los ensayos y estudios que han dedicado a esta película críticos como Hermann Herlinghaus (quien le dedica una sección especial en su libro *Violence without Guilt* (2009), Ignacio Sánchez Prado, Héctor Amaya, entre otros.

Al presentar tres narrativas bien marcadas —las historias de “Octavio y Susana”, “Daniel y Valeria” y “El Chivo y Maru”—, la película de Alejandro González Iñárritu toca muy de cerca

las fibras más sensibles de un mundo que rebasa la modernidad y lo hace en un escenario tan peculiar, tan violento y en muchos modos abyecto como la Ciudad de México, la cual, por cierto, nunca antes había sido retratada en el cine de esta forma tan radical y profunda. Aunque, como lo ha señalado el propio director, sus raíces bien pueden hallarse en la ya referida *Los olvidados*, a la cual esta cinta rinde un explícito homenaje.

Amores perros puede ser considerada como parte de ese grupo de narrativas transnacionales que desde América Latina problematizan la violencia, en palabras de Hermann Herlinghaus. En ese sentido, como ocurre con las “narconarrativas” —otro concepto que Herlinghaus sugiere— estas representaciones “designate a multiplicity of dramas expressed in antagonistic languages and articulated, in Latin America and along the hemispheric border, through fantasies that revolve around the depravity and deterritorialization of individual and communitarian life worlds caused by various factors” (4).

En efecto, en *Amores perros* comprobamos cómo el binomio individuo/comunidad entra en crisis y, paralelamente, el concepto de ciudadanía adquiere un valor distinto al constituir muchos de los habitantes de la urbe seres que no se reconocen, ni son reconocidos, desde ese parámetro. La existencia en la región, vista a través de los lentes de la ficción cinematográfica, modula, entonces, acercamientos críticos y genera intensos debates acerca de la realidad del nuevo milenio en una época en el que el orden político, social y económico del mundo reclama esas nuevas interpretaciones. Sobre este nuevo ordenamiento global, Hardt y Negri escriben:

The huge transnational corporations construct the fundamental connective fabric of biopolitical world in certain important respects. Capital has indeed always been organized with a view toward the entire global sphere, but only in the second half of the twentieth century did multinational and transnational industrial and financial corporations really begin to structure global territories biopolitically. (31)

Ante esta coyuntura, sintetizada en el concepto de “Empire”, que conlleva las nociones de biopoder, ordenamiento y control de la vida pública (en parte, a la manera estudiada por Foucault), y, por otro lado, transcurrida la etapa del cine militante y comprometido de los años 60 y 70 (*La hora de los hornos*, *Memorias del subdesarrollo*, las películas de Glauber Rocha y Jorge Sanjinés) y la inestabilidad de los años 80 (*Tangos*, *el exilio de Gardel*, *La historia oficial*, *La batalla de Chile*, *La noche de los lápices* que critican las férreas dictaduras del Cono Sur), los nuevos imaginarios que surgen en la década de 1990 en la “periferia” latinoamericana han producido una nueva toma de conciencia de cineastas y productores de la región, quienes al interpretar las manifestaciones de la violencia sobre todo urbana en tanto fuerza y expresión matriz del subcontinente, los vuelve muy sensibles a esta experiencia: “Rather than aberrant transnational artistic representations, these narratives are themselves part of a change in aesthetic and conceptual sensibilities” (Herlinghaus 6). Así, el llamado “Nuevo Cine Argentino” ha sido el más proclive a presentar un tipo de películas, de estilo directo y realista, entre las que podemos mencionar, por ejemplo, *Pizza, birra, faso*, *Un oso rojo* y *Bolivia* (las tres dirigidas por Israel Adrián Caetano); *El bonaerense*, de Pablo Trapero; *El custodio*, de Rodrigo Moreno, y *La ciénaga*, de Lucrecia Martel. Asimismo, tenemos los casos de *Carandirú*, de Héctor Babenco; *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles; y *Bus 174* y *Tropa de élite* de José Padilha, en Brasil; la trilogía de Víctor Gaviria (*Rodrigo D No Futuro*, *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas*), *Rosario Tijeras*, de Emilio Maillé; *María llena eres de gracia*, de Joshua Marston, y *Perro come perro*, de Carlos Moreno en Colombia; y la peruana *Días de Santiago*, de Josué Méndez.

La concepción de una “cartografía” de la violencia en el cine latinoamericano de hoy, la mención de estos títulos y una asociación entre ellos, produce la sensación de que se ha producido un significativo cambio en cuanto a modos de aproximarse a las transformaciones

socioculturales y políticas de las naciones de América Latina, que en estos años en su mayoría están gobernadas por regímenes de tendencia neoizquierdista, aunque con significativos matices al interior de esta corriente.

Entender y referir la violencia, al igual que la marginalidad, como tópicos ineludibles, necesarios y desencadenantes de historias turbias y complejas, constituye el argumento central de las películas mencionadas. Quizá una mirada distinta a México DF, en contraste a esa visión “neoliberal” que algunos críticos creen encontrar en *Amores perros*, es el cine de otro mexicano, Carlos Reygadas, en particular en su segundo filme, *Batalla en el cielo*, visión panorámica y a la vez intimista sobre seres que están más allá de cualquier contrato social y que actúan siempre al borde. Estas “vidas precarias” nos remiten a la interpretación que H. Herlinghaus realiza sobre la noción de “bare life” o “vida desnuda”:

Bare life still cannot be understood as a self-evident category. We might retain the basic attribute of “precarious”. Bare life can be understood as precarious, to the extent that is prevented from delivering an intelligible linguistic utterance that could account for existence exposed to violent or latent death, together with exploitation, intimidation, and exhaustion. (6)

De acuerdo a este concepto, la vida, cuanto más precaria, se vuelve más vulnerable. Está expuesta a la violencia, al abuso, a la dominación. Es ante la crudeza planteada por esta noción que los nuevos imaginarios representados en el cine latinoamericano de hoy responden, con mayor o menor fuerza, buscando no el origen ni dando explicaciones, sino mostrando constantemente cómo esta “precariedad” de la vida se convierte en un síntoma de la región, ya no sólo a nivel personal o comunitario, sino que involucra, en la enorme dimensión de su gravedad, a todo el colectivo social. Al realizar ese necesario corte transversal de la sociedad mexicana, en donde conviven permanentemente conflictuadas, tradición y modernidad (como lo advierte Carlos Monsiváis en *Los rituales del caos*), *Amores perros* constituye una pieza

fundamental para entender los engranajes de una construcción social tan compleja. Compleja, también, en el sentido de dispersa, irracional, un tanto “inenarrable”.

2.1.1 LAS RAÍCES DE UNA HISTORIA

González Iñárritu prefiere reconocer la influencia de celebrados directores como John Cassavetes, Lars Von Trier y Wong Kar Wai antes que mencionar una evidente deuda con el primer cine de Quentin Tarantino (Smith 30). Si *Reservoir Dogs*, la primera película de Tarantino, en su alegato de un mundo sangriento y mafioso, pero sobre todo *Pulp Fiction*, por la estructura a la manera de un tríptico, son visibles marcas que se reflejan en *Amores perros*, bien podemos decir, sin embargo, que a diferencia del cineasta norteamericano, quien hace un uso peculiar y muy expresivo de la parodia, el pastiche y el humor negro, ninguno de estos elementos está presente en *Amores perros*. Pero quizá bastaría tener en cuenta la estructura a la manera de un tríptico y la constante fragmentación del tiempo, que quiebra la tradicional narración lineal (y en particular en el cine latinoamericano esta opción irrumpe con una gran fuerza de novedad y renovación estética), para comprobar el carácter tal vez “neo vanguardista” de la estimada cinta mexicana. Esta “fragmentación” del relato cinematográfico, y el constante ir y venir de los tiempos narrativos produce una sensación de inestabilidad, una forma de entender la realidad desde su misma esencia, interpretándola como múltiple, dispersa y, sobre todo, ambigua. Es precisamente esta inestabilidad la que constituye el eje sobre el cual se va a generar la acción de *Amores perros*. Y no se trata solamente de una inestabilidad a nivel de las acciones de los protagonistas o de conflictos internos, sino que esta figura funciona al mismo tiempo como evocación de la falta de orden, de una alusión permanente al caos, la oportunidad perdida —o en todo caso, lo que aún falta por construir— de la región latinoamericana.

Precisamente en una época en que el continente vivía las duras consecuencias del ajuste estructural, propuesto por el Consenso de Washington, tras las crisis económicas de los años 80, y la fantasía neoliberal se iba extendiendo a lo largo de su territorio (expresada en la reformulación del tradicional rol del Estado, la privatización de empresas, la nueva normatividad de los regímenes laborales, una drástica reforma fiscal, entre otros puntos), *Amores perros* se presenta como un cuadro veraz que grafica e interpreta esta nueva realidad, al abordar las vivencias diarias sobre todo de los postergados por las nuevas condiciones impuestas por el modelo económico predominante en la década de 1990. Asimismo, podemos situar la película en el contexto de “the deterioration of traditional, social, and democratic civic relationships, new scales in the mobility and spatial experience of common people, together with the drastic increase of urban informal economies, and the rise of the transnational narcotics economy” (Herlinghaus 4).

La manera, entonces, de imaginar un tríptico no sólo tiene que ver con el modo cómo un accidente de tránsito señala la coincidencia en un espacio específico de la ciudad de tres vidas demasiado distintas y alejadas entre sí. Esta situación permite fijar —y esto es más radical— un encuentro de diversos personajes cuya variedad y diferencia social, cultural, económica en la sociedad mexicana nos lleva a conocer los detalles de esas vidas turbulentas, fugaces o, hasta ese momento, llenas de encanto y glamour, como en el caso de Valeria, la “top model” exitosa, auténtico fetiche del sistema capitalista.

La forma narrativa es un soporte. Si la novedad consiste, efectivamente, en narrar esas vidas de un modo que incluso podríamos llamar dislocado, el contenido que se suma a esa forma es probablemente tan novedoso como aquella. Y es que la “forma” propuesta en *Amores perros* permite constantes experimentaciones, la cámara en permanente movimiento, temblorosa, casi

como un objeto frágil, dubitativo, como queriendo captar cada fragmento de la realidad, escudriñar en el más mínimo detalle, revelar la angustia de los rostros, la depresión emocional de los protagonistas, su ansiedad, su dolor físico, sus silencios, sus expresiones de ira e impotencia, su entrada a un mundo cada vez más tortuoso y delirante. El registro de la cámara, unido a una vibrante banda sonora —de música incidental y canciones pop— opera como el dispositivo que nos permite ver y “vivir” esas existencias privadas, que pueden ser comunes y corrientes pero que adquieren su estatuto de historias heroicas, que un efectivo montaje alterna y combina, precisamente porque el cine las mitifica. En una misteriosa operación, la afectividad de los personajes es capturada, sentida, sensibilizada por el espectador. Cada momento --la frustración final de Octavio, la desesperación de Valeria, el cambio de rumbo en *El Chivo*-- representa una expresión culminante de íntimos afectos. Todas esas vidas han pasado por una experiencia tan traumática, centrada en el fatídico accidente de tránsito, que aquellas ya no va a ser nunca más las mismas. Octavio y Valeria reciben las heridas y los traumas físicos de ese choque de autos que la película de González Iñárritu ubica como un momento decisivo en el cine latinoamericano reciente, por su fuerza, impacto, verismo, por la manera, rotunda y “salvaje”, que inaugura la película. Si la existencia es de veras dura y difícil, la violencia expresada en ese choque de autos es un verdadero estallido. Cabe por ello, hacer un necesario paralelo entre la efectiva violencia física, que magulla y mutila los cuerpos, y la violencia que afecta las emociones, el desarraigo, la soledad, lo que nunca volverá a ser igual.

Esta situación de violencia física y emocional está inscrita, en *Amores perros*, en los márgenes del melodrama, tradición a la cual la película se adscribe reformulando los paradigmas tradicionales de este género. Sobre él, Jesús Martín Barbero ha escrito:

Ligado inicialmente a los movimientos sociales de los sectores populares en los comienzos de la revolución industrial y al surgimiento de la cultura popular-de-masas, que al mismo tiempo niega y afirma lo popular transformando su estatuto cultural, el género melodrama será primero teatro y tomará después el formato de folletín o novela por entregas —en la que la memoria popular (las relaciones de parentesco como eje de la trama) se va a entrecruzar, hibridar, con el imaginario burgués (de las relaciones sentimentales de la pareja)— y de allí pasará al cine, especialmente latinoamericano, y en Latinoamérica al radioteatro y la telenovela. (xvii)

Existe, al mismo tiempo, un “modo melodramático”, del cual nos habla Peter Brooks: “The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode” (4). Ese deseo de expresarlo todo bien puede rastrearse a lo largo de la conjunción y expansión de las tres historias que forman la película de González Iñárritu. Al final, nos hallamos con la visión caleidoscópica y atravesada de una urbe como México DF, a la vez infierno y paraíso, lugar de pecados, espacios, rituales, circunstancias, un cosmos que se expande, en las imágenes de la película, superando, o tratando de superar, cualquier límite formal. Brooks se refiere asimismo a las connotaciones del término “melodrama”:

The connotations of the word are probably similar for us all. They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plotting, suspense, breathtaking peripety. (11-12)

Más de una connotación aquí sugerida puede hallarse en *Amores perros*, por ejemplo la polarización moral, cuando los personajes de las tres historias no pueden ser juzgados, simplemente como “buenos” o “malos”, la calificación o juzgamiento de ellos está más allá de estos juicios que normalmente aplicaríamos a personajes que se comportan de una manera preconcebida. La polarización moral tiene que ver muchas veces con la posesión del dinero y el poder que éste otorga, al menos momentáneamente, contribuyendo a ciertos estados de efusión o triunfalismo en los personajes. Ocurre en el caso de Octavio, cuando el dinero que obtiene por

las peleas de perros le permite formar un pequeño capital, un fondo financiero a partir del cual va a imaginar su futuro. Según Brooks, “we can note that we find there an intense emotional and ethical drama based on the manichaeistic struggle of good and evil, a world where what one lives for and by is seen in terms of, and as determined by, the most fundamental psychic relations and cosmic ethical forces” (12-13).

A lo que podemos añadir que el melodrama representado en *Amores perros*, demasiado fuerte y chocante, reside al final en una cuestión frontal: ¿qué ocurre en la vida de los personajes que sugiere una forma de enfrentar, quizá burlándola, una ética tal vez milenariamente establecida?

2.1.2 “OCTAVIO Y SUSANA”: SUEÑOS DESTROZADOS

Los personajes de esta historia viven, ante todo, una promesa de amor. Octavio está enamorado de su cuñada, Susana, quien es la esposa de su hermano Ramiro. Los tres comparten la misma casa, en un barrio marginal del DF. Junto a ellos, viven el pequeño bebé del matrimonio y la madre de los hermanos. La fuerza melodramática de la historia, que no deja de tener un ángulo incestuoso, remite al cine clásico mexicano, aquel de las décadas de 1940 y 1950, en las cuales este arte halló su esplendor y tipificó sólidos personajes femeninos, que de alguna manera, a veces caprichosa, se prolongan en las figuras de Susana y la madre de Octavio:

Only two kinds of Mexican melodramas were structured around the issue of woman’s identity and presented from a female point of view: the fallen-but-redeemed-by-motherhood women’s film and the *cabaretera* subgenre. Each type of film also had its prototypical female “star”: whereas the former films most often starred Dolores del Rio or, somewhat later, Libertad Lamarque [...] the latter films were epitomized by the sexy *rumberas* portrayed by the Cuban actress Ninón Sevilla. (López 451)

El proyecto de Octavio es de naturaleza capitalista. Él busca acumular riqueza, tiene en mente un futuro distinto. El capitalismo tiende a generar fetiches, a entenderse a sí mismo como un fetiche. O, como sostiene Walter Benjamin, a manifestarse como una religión, como un culto necesario. El capitalismo tiene aspectos claves que configuran su estructura religiosa: “is a purely cultic religion, perhaps the most extreme that ever existed [...] is the celebration of a cult [...] the cult makes guilt pervasive [...] Capitalism is probably the first instance of a cult that creates guilt, not atonement” (Benjamin, “Capitalism” 288). El pensador alemán también señala que el capitalismo, entendido como una religión sin precedentes, no ofrece la reforma de la existencia sino su completa destrucción (289). En la historia de Octavio vamos a ver cómo además de este culto, en cuyas redes él está atrapado, subyace una terrible alienación. Si como dice Benjamin, la expiación no es uno de los fines del capitalismo, en la base de esa aseveración hallamos la perversidad del modelo. En la historia de Octavio hay culpa, hay pecado, pero no hay posibilidad ni tiempo, y menos conciencia, para una salvación. En una lectura más panorámica, comprobamos cómo la pertenencia, desde su marginalidad, al modo de producción capitalista, le hace cavar a Octavio su propia tumba.

Octavio utiliza a su perro, el Cofi, en violentas luchas contra otros canes, en el marco de un negocio de apuestas, y aspira a una vida libre con Susana, cuando logre reunir el dinero suficiente para iniciar lo que él considera su proyecto soñado, a la manera de un adolescente que construye mundos alternos, (im)posibles. El único camino para Octavio es interrumpir la relación entre Susana y Ramiro, y de esta manera transgredir, conscientemente, las reglas tan tradicionales de una familia, porque reside en él un espíritu individualista, mercantilista. Los sentimientos funcionan como extensión de su vocación comercial, como un forzado contrapunto. Una cosa conducirá a la otra. Su conciencia, como la de muchos jóvenes de su clase, es difusa,

no sabe qué quiere en verdad, está dominada en extremo por las leyes del mercado, por una economía que, aun funcionando de una manera informal (al margen del Estado) modela su conducta y le hace ambicionar, ingenuamente, los paraísos artificiales de una existencia complaciente. La falsa certeza de que una actitud “capitalista” le abrirá posibilidades hasta ahora inéditas, guía a Octavio, quien contrata a un grupo de delincuentes para que golpeen a Ramiro a condición de que lo dejen con vida. Hallamos elementos de abyección, crimen, venganza en estas actitudes. El orden familiar se va erosionando, mientras Octavio cada vez tiene más prisa. Su vida es la de un típico joven influenciado por las manifestaciones de la modernidad —la moda, la música, la televisión—, por su pertenencia a la llamada “Generación MTV” o “Generación X” con la que se identificó buena parte de la juventud latinoamericana de fines del siglo veinte, influenciada por el modelo, otra vez neoliberal, de consumismo y música ligera originado en Estados Unidos. Fueron esos los años iniciales del proceso de globalización, en los que la circulación de bienes y servicios consolidó no sólo un nuevo modelo económico sino también el surgimiento de nuevos “estilos de vida”, sobre todo en las clases medias y altas de las principales capitales de América Latina. Mientras esto ocurría, los cordones de pobreza alrededor de las grandes urbes se hacían más visibles y la vida cada vez más precaria de todos esos seres que no tenían acceso a los beneficios del modelo imperante planteó la gran incógnita sobre los acontecimientos que podrían ocurrir años después.

En las peleas de perros, Octavio cree hallar una actividad productiva pero también un pasatiempo. Vive su vida diaria sin muchas expectativas. Por su misma pertenencia a un estrato marginal sus sueños se limitan, o la sociedad los limita, a un esperanzado cambio, pero no de estatus social o económico. Es tan sólo su deseo de disfrutar de una felicidad con su actual cuñada, sus aspiraciones no van más allá de crear su propio núcleo familiar.

Pero las cosas no resultan como estaban planeadas y los sueños quedan, literal y violentamente, destrozados. Las peleas de perros, expresión de abyección y barbarie, son sugeridas en toda su crueldad, pero en los momentos decisivos la cámara rehúye la confrontación real: “The director’s editing logic is explicit in forcing abject sensations: repeatedly, a cut interrupts the scene of fighting dogs at the moment at which they attack each other, so that the deadly spectacle is deferred, that is to say transferred into the realm of human relationships” (Herlinghaus 182). En efecto, la confrontación en la película, en su más descarnado realismo, ocurre al nivel de los amores y afectos de los humanos. La violencia que al final no vemos en las peleas de perros, debido a eficaces elipsis, sí se nos muestra en cada conflicto interpersonal. Pero estas peleas de perros expresan al mismo tiempo la existencia de territorios liberados, zonas en las cuales la ley formal —el Estado, la policía— no tienen ninguna presencia ni influencia. Estas zonas se rigen, como espacios de excepción en el gran mapa urbano, por la ley de la oferta y la demanda, otra vez dominadas por el capitalismo que rige como una religión, creando fetiches, necesidades vanas, lujos innecesarios.

En una escena trabajada con un montaje alterno, vemos en paralelo a Susana y Octavio haciendo el amor, y confirmando la promesa de huir del hogar, y a Ramiro, quien trabaja en el supermercado y flirtea con una amiga. Estas dos situaciones, contrastadas, revelan una gran afectividad y empatía entre Octavio y Susana, sellada por el disfrute de una sexualidad hasta cierto punto prohibida. Si ellos están participando conscientemente de una infidelidad, Ramiro por su parte también comete sus propios deslices. Octavio, a la larga un soñador, a quien en algún modo también podríamos considerar ingenuo, tan entregado a sus propias fantasías, nos muestra al final su rostro menos optimista, después del conflicto con El Jarocho en la pelea de

perros. Tras herirlo, en respuesta a que aquel disparó al Cofi, huye en su auto y conduce a la escena del accidente, en la que muere su amigo Jorge y él queda herido. El sueño ha terminado.

2.1.3 “DANIEL Y VALERIA”: DEL GLAMOUR AL HORROR

Valeria es una “top model”, una de esas criaturas inventadas por la publicidad y el alienante sistema capitalista para estimular nuestros deseos y fantasías de consumo y posesión. Ella responde a la “perfección” física de la mujer occidental: de raza blanca, cabello rubio, hermosa como una actriz de cine. El mundo en el que vive, por el propio éxito que acompaña a su profesión, es de lujos y sofisticación. La historia de González Iñárritu lleva a Valeria, sin embargo, a una sintomática degradación. El cuerpo esplendoroso, la permanente sonrisa en los labios, el saberse parte de un sector social privilegiado, todo ello será literalmente “mutilado”, como mutilado quedará su cuerpo después del accidente de tránsito. No hay nivel más profundo de tristeza, abyección y degeneración en ver cómo una persona pasa de un estado “ideal” a vivir la más profunda y oscura de las pesadillas.

Daniel y Valeria son amantes. Él es un publicista y editor de una revista de modas que ha abandonado a su esposa e hijas por el amor de Valeria. Según el crítico Hector Amaya:

Valeria is key to understanding Daniel’s racialised masculinity. First, she is a signifier of race, class and nation that confers meaning on Daniel; as a white, European model, she is desirable because of patriarchal, capitalist and Western-centric notions of romance and sexuality. Valeria is a traditional fetish of white and wealthy masculinity that serves as evidence of Daniel’s power. (210)

Una de las escenas más comentadas de esta historia es aquella en que es retirado el gran anuncio en el que la figura de Valeria publicita un perfume, en una pose agresiva y muy sensual. Curiosamente desde la ventana de su departamento ella puede ver ese póster. Es el fin de su carrera, porque en este momento, y tras el accidente, le ha sido amputada una pierna. Si leemos todo este argumento en términos de “productividad”, Valeria como modelo publicitaria que anuncia y vende un producto, con su cuerpo (que es a su vez otro producto), con su figura, modulada por la magia de la imagen, que refina cualquier imperfección y expresa sólo los lados más dulces y más carismáticos del cuerpo y del rostro; termina siendo “expulsada”, violentamente, del fetichista paraíso en que un sistema omnívoro se instala y decide extenderse. El accidente le produce a ella una enorme herida psicológica pero sobre todo daña su cuerpo, el elemento que ella exhibía, que era su “capital”, el sustento —el centro— de su actividad, una de las razones por las cuales incluso Daniel se enamoró de ella.

2.1.4 “EL CHIVO Y MARU”: LA PROMESA DE LOS RECUERDOS

La habilidad formal con la que está narrada *Amores perros* nos permite conocer las dos primeras historias con bastante detalle. Las vivimos paso a paso, hasta llegar a sus respectivos clímax. Sabemos lo que hay antes, como los sentimientos de Octavio por Susana, o la inicialmente feliz relación entre Valeria y Daniel. Cada paso se nos muestra con cierto detalle. En cambio, en cuanto a El Chivo hay un vacío, algo que se ha perdido, como el mismo personaje, y que debemos rastrear. Cuando se inicia la tercera historia, dos hombres conversan en el interior de un

auto que se desplaza velozmente por una de las autopistas de la gran ciudad. Uno está interesado en deshacerse de su socio, el otro es un policía corrupto que le va a presentar a El Chivo, el cual se va a encargar de la siniestra labor.

Si bien en el desarrollo de las dos primeras historias, El Chivo ha aparecido en la ciudad y accedemos a una mínima información sobre él, en la secuencia aludida el policía le cuenta al “contratista” que El Chivo era catedrático en una universidad privada, oficio que abandonó para unirse a una guerrilla urbana. Es cuando nos enteramos de un “antes”, un “momento previo” a la narración y que nos permite entender algunos de los hechos sucesivos y el por qué de ellos. La mención del oficio académico y de la conversión en guerrillero en El Chivo nos hace pensar en el rol que cumplían los intelectuales en los años 60, la época del triunfo de la Revolución Cubana, un proceso de transformación social inédito en el continente, que una buena parte de la intelectualidad latinoamericana apoyó con gran simpatía y entereza. Eran, además, los tiempos de la utopía revolucionaria, de creer que el avance del socialismo en América Latina permitiría aspirar, finalmente, a una sociedad más justa, abierta y democrática. El Chivo, en ese sentido, es un personaje paradigmático. Una conciencia crítica que ha vivido momentos trascendentales, que ha sido parte de la Historia.

El Chivo, entonces, con su larga barba, su aspecto mendicante y la compañía de los perros que lo siguen a todo lugar y que conviven con él, no es sólo esa figura marginal, que proyecta miseria y que se dedica a recolectar desperdicios y vive, él mismo, entre la basura, en medio de despojos. Como espectadores críticos, nos queda la tarea de imaginar la progresiva evolución/involución del personaje, del haber estado adscrito a un tradicional modo de producción capitalista, haber formado una familia y luego haber renunciado a todo ello. Trabajo, familia, orden, dejaron en un momento de ser sus lealtades. El Chivo quiso cambiar el mundo,

con la rebeldía de las armas, fue parte de un proyecto político que respondía a la opresión de un estado aún más violento.

Sin embargo, entre una etapa y otra, entre la supuesta comodidad de la vida como profesor universitario, padre de familia y esposo, y la vida abyecta del presente que nos muestra la película, queda algo básico, y es que El Chivo, a pesar de haber experimentado cambios tan radicales, que lo alejaron del mundo “formal”, sigue siendo un ser afectuoso, que en su íntimo ser, a pesar de actuar como asesino por encargo, expresa un extraño cariño por los perros. Como ha sido expulsado de la vida, entendida en términos “oficiales”, y de los compromisos que ésta plantea, su propia existencia ha cobrado un nuevo sentido en ese amor por los animales, ellos son la razón, ahora, de su diario renacer. Los “amores perros” de El Chivo, entonces, no son los mismos que los de Octavio ni quizá los menos evidentes de Valeria. Sus “amores perros” son su refugio, su forma de vida, no son necesariamente una opción porque en realidad él no tiene opciones. Él ve la vida desde el otro lado, desde esa marginalidad que no deja lugar a elección. Elección que, antes del accidente del auto, sí tenían Octavio, con su proyecto de pareja, y Valeria, desde su privilegiada posición.

Antes de que ocurra el accidente, El Chivo observa desde la calle y a través de una ventana al hombre que va a matar, quien está almorzando en un restaurante con una mujer que suponemos es su amante. Otra vez, las relaciones familiares, que se presentan de una manera obsesiva y mimética en la película, vuelven a ser aludidas. El tema de la pareja y de la infidelidad, se reiteran en estos momentos previos al choque de autos, el cual dispara la acción en múltiples sentidos. A nivel formal, actúa casi como un cataclismo. El Chivo, cuya historia es narrada en esta tercera parte, se conecta con las vidas de los otros personajes. El choque de autos va a constituir para El Chivo la oportunidad de redención, de tener esa opción con la que antes

no contaba, de encontrarle un nuevo sentido a su existencia. Y quien lo va a guiar en toda esta nueva etapa va a ser el Cofi. Este, el perro, es, más que cualquier personaje humano, el que recorre la narrativa de principio a fin. De las manos de Octavio pasa a las más cariñosas y menos utilitarias de El Chivo. Es como una inesperada transición. El choque de los autos revela también la fuerza espeluznante de la urbe, su constante caos, su descomposición. El accidente ilumina los lugares que hasta entonces habían estado limitados a espacios privados, como la casa donde vive Octavio o sus familiares, o el moderno departamento que comparten Daniel y Valeria. En tal sentido:

Amores perros delineates a society partitioned in private spaces --a majority of scenes are interiors, from houses to cars, while the nearest we come to an agora is the dog-fight pit and media experience, from Octavio's television to Daniel fashion magazine. In doing so, the film limns many spaces for anonymous retreat, in the process advancing a sense of identity secured not in traditional class consciousness or identification, where in a group endows its members with what Lucien Goldmann called "trans-individual mental structures." (Menne 76)

En cambio, en la secuencia del accidente, la ciudad se muestra cruda, desnuda, con toda su urgencia, demandando la atención del espectador, señalando que ella es de veras, palpitante y hambrienta, y en todo momento, el verdadero lugar de negociación y articulación de subjetividades. Donde todo ocurre, a todas horas, tarde o temprano. *Amores perros*, en tanto narrativa audiovisual, recorre esas capas abismalmente distintas de la ciudad con una permanente sensación frenética e incansable, pero sobre todo con amargura y desencanto al tiempo que descubre vidas desencajadas, sufrientes.

Y si El Chivo en primer lugar acude al rescate de Octavio pero después le roba el dinero que encuentra en sus prendas, y al final va en auxilio de el Cofi, allí se nos revela una de las instancias más tensas de la película. En la escena crucial, precisamente, cuando el desorden y la tragedia del accidente confluyen, el Chivo se nos aparece como esa figura que, ahora sí, tiene

poder de decisión, es de pronto ese ángel salvador, ya no el vengador ni el sicario. El choque de autos produce en él un progresivo cambio que podríamos llamar, con ciertas reservas, terapéutico, de regeneración. Lo conduce a una cierta “iluminación”. Cuando el Cofi masacre a los otros perros, El Chivo estará a punto de sacrificarlo pero una decisión final lo detiene. Y llega el momento del “arreglo de cuentas” personal, donde, si antes hubo lugar para una existencia más allá de toda reglamentación —y la prueba final de ello es la escena en que confronta a los dos socios y los conmina a buscar su propia libertad, como simbolizando la historia bíblica que enfrenta a Caín y Abel—, ahora va a consistir en la búsqueda de su propia aunque fugaz redención, la forma de salvarse, de buscar a su hija y darle esas explicaciones tan necesarias y tan esperadas.

Pero para que se produzca este giro radical, deben ocurrir varios cambios, incluso físicos. Como dejando de lado esa figura “salvaje” y “miserable”, El Chivo comienza un literal proceso de higienización, se asea y se afeita la barba. Es esta la forma de reingresar al mundo “oficial”, pero tan sólo por unos instantes. El Chivo, en verdad, ha dejado incumplidas varias labores, sabe que quizá después sea perseguido y castigado por no haber culminado el trato de matar al hombre de negocios. Pero todo ello queda en el terreno de la suposición, de la interpretación que sucede a la película. Su reinscripción en el modelo patriarcal es temporal, se emociona hasta las lágrimas dejando un mensaje en el teléfono a su hija, pidiéndole perdón por haberla abandonado tan niña. ¿Está reconociendo El Chivo que su entrega a la lucha armada, en creer en la utopía revolucionaria, fue un error que luego pagó muy caro? ¿Nos está diciendo que, después o a pesar de todo, es más plausible admitir la pertenencia a un orden tradicional, basado en la célula familiar, que caer en la más profunda abyección? Incluso este personaje le deja dinero a su hija, como queriendo confirmar lo que, por último, en una sociedad cristiana e influenciada por la

cultura occidental, significa el rol de padre, como benefactor. Pero ni aún así, la redención es completa. Ya la “confesión de parte” permite ver al hombre adolorido y arrepentido. Entonces, ese espacio oscuro y misterioso que se muestra al final de la película, como un inmenso páramo desolado, es también síntoma y expresión de la inseguridad y la duda. De que nada hay que esperar, ni un nuevo amanecer y menos ser optimista. El Chivo y el Cofi, ambos desde su marginalidad y de haber experimentado muy de cerca el miedo y la muerte (existencial en el caso de El Chivo) miran ese paisaje sin la menor convicción.

Al final, la dimensión moral se hace más explícita. La familia recorre como un tema omnipresente la película: la familia de Octavio, el deseo de éste por Susana, el rol de su madre, la presencia delincencial del hermano, en la primera historia. La familia que Daniel ha abandonado, prefiriendo a Valeria, en la segunda historia. El caso de El Chivo que busca una tardía reinscripción en una familia que él abandonó por voluntad propia. Esa reinscripción adquiere un valor simbólico cuando El Chivo coloca su propia fotografía sobre la del “padre sustituto” de Maru y se sitúa, instantánea y ficcionalmente, en la vida de los seres ahora añorados. La familia, en la sociedad mexicana, como en la mayoría de países latinoamericanos, es no sólo un símbolo, es parte de una tradición. En ese sentido, asistir a la eclosión de los valores familiares en *Amores perros*, a causa de temas como el incesto, la infidelidad o el abandono, significa una dura crítica a este orden. Y sin embargo, al mismo tiempo, la película refuerza la visión de la familia como célula básica de la sociedad, y del tradicional orden patriarcal, en el sentido en que se sirve de ella para tematizar sobre su crisis y su disfuncionalidad. Son los elementos trágicos de esta historia los que desidealizan al final la familia, aunque esta desidealización no sea expresamente convincente.

La dimensión moral del filme implicaría una toma de postura de los personajes pero el único “sobreviviente”, el único que puede asumir nuevos retos y aventuras, es El Chivo. Aparentemente él ya pagó sus culpas, confesándose ante su hija (como en una confesión católica), ya le pidió perdón. A propósito de este último acto de El Chivo, H. Herlinghaus reflexiona: “The subject of “bare life” is no longer the vagrant. Is the conscious intellectual who is excluded from all meanings, that is to say from the constituent possibilities of society’s public space” (186). Y es que El Chivo, ahora, está “más allá del bien y el mal”, como en un espacio liminal, mirando el horizonte sin misterio y sin sorpresa, sin nada que esperar.

La religión actúa como una constante presencia en la película en la manifestación, pero no sólo en eso, de los pecados capitales. Desear a la mujer del prójimo, como ocurre con Octavio, o dedicarse a matar, como en el caso de El Chivo. O vivir con cierta lujuria y gula, como hacen Valeria y Daniel. Sobre toda esta realidad caleidoscópica, la ambiciosa película de Alejandro González Iñárritu, que sólo será el punto de partida de una serie de trabajos igualmente controversiales que de algún modo mantienen, profundizan o cuestionan los mismos temas (*21 gramos*, *Babel* y *Beautiful* hasta la fecha), presenta su más desencantada y escéptica mirada, donde ya no hay lugar para los sueños, y menos las utopías sociales, personales, ideológicas. En tiempos del neoliberalismo, este modelo político y económico ha cancelado la posibilidad de la esperanza. De la forma acelerada, casi surrealístamente cinética, en que se inicia *Amores perros*, que muestra al auto descontrolado e hiperveloz en el que Octavio y su amigo Jorge huyen de sus ocasionales enemigos, a la contemplación que sugiere el final, con El Chivo alejándose en el incierto horizonte, González Iñárritu nos sugiere una evolución de la existencia, o de sus circunstancias, mediadas precisamente por los convulsionados y trágicos hechos que componen este filme tan impactante y renovador.

2.2 ADRIÁN CAETANO: RETRATOS DE EXCLUSIÓN, VIOLENCIA Y CRISIS SOCIAL EN *BOLIVIA* Y *UN OSO ROJO*

Aunque nació en Uruguay, Israel Adrián Caetano (Montevideo, 1969) es uno de los nombres más importantes y destacados del llamado “Nuevo Cine Argentino”, aquel movimiento de jóvenes realizadores en el que se incluye también a Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Daniel Burman, Lisandro Alonso y al fallecido Fabián Bielinsky, entre otros. Caetano es un director que demuestra una sensibilidad afirmada respecto a su entorno, preocupado por la crisis de la ciudad y por las desventajas y desigualdades que sufren los sectores menos favorecidos de la sociedad latinoamericana.

Tres películas de Adrián Caetano —*Pizza, birra, faso*, *Un oso rojo* y *Bolivia*— cuyo hilo conductor es la marginalidad y la exclusión, realidades a las que se suman situaciones de violencia urbana, componen a su vez cuadros de descomposición y erosión social, no sólo a través del retrato de seres a quienes se les niega un futuro, que han sido avasallados por el sistema imperante. *Pizza, birra, faso* (que analizaremos en el capítulo dos) y *Un oso rojo* se detienen particularmente en el registro de cuadros familiares donde la instancia patriarcal entra en crisis y colapsa. Esta desintegración del colectivo familiar supone una de las caídas de una clase ya empobrecida económicamente y cuyos miembros se ven obligados a deambular por la ciudad e incluso convertirse en delincuentes. Una característica de este nuevo “estado de cosas” es el surgimiento de una fraternidad que une al grupo de desplazados que protagonizan estos filmes, hecho que connota el surgimiento de lo que podemos llamar “cadenas internas de solidaridad”.

2.2.1 BOLIVIA: LAS TARAS DEL RACISMO

El tema principal de *Bolivia* (2001) es el racismo, expresión insana con la que ciertos miembros de una sociedad se sienten y se creen superiores, sobre todo respecto al hombre marginal, al migrante que vive en silencio y siempre ocultándose, que evita responder preguntas o iniciar conversaciones. Así es Freddy, el protagonista de *Bolivia*, un habitante del país que da el título a la película y que ha migrado a Argentina en busca de oportunidades laborales, las cuales le permitirán brindar sustento económico a su familia, a la que ha abandonado en su país de origen.

Caetano encuentra en la representación de *Bolivia* una razón para desarrollar una reflexión ciertamente intensa y provocadora, basada en una puesta en escena económica, minimalista, donde el espectador es informado sólo de ciertos datos, oblicuamente. El protagonista se ha empleado como cocinero en un restaurante de Buenos Aires. La crítica argentina Elina Tranchina nos recuerda:

Aunque los films del nuevo cine argentino denuncian la exclusión de amplios sectores producida por el neoliberalismo, como una condición social que combina criterios de clase con hostilidad estatal y estereotipos racistas estigmatizadores, eluden sin embargo el miserabilismo, lo evitan cuidadosamente. “Vida y obra”, de Mariano De Rosa, otro episodio de *Mala época*, y *Bolivia* (2001), de Adrián Caetano, describen sin tapujos el racismo argentino hacia el inmigrante paraguayo guaraní y boliviano, los conflictos entre personas de la misma clase social, trabajadores a quienes el racismo divide y vuelve enemigos. (125)

La película opta por el encierro claustrofóbico, por limitar casi toda la acción al espacio del restaurante, mostrándonos apenas la calle. Entonces, en ese lugar vemos también al malhumorado y exigente propietario, a una chica, Rosa, que trabaja como mesera, tan marginal como el protagonista, y a los comensales que frecuentan el lugar. Este diseño del espacio

contribuye a la tensión en que se van a desarrollar las escenas, porque lo constriñe y porque alegoriza sobre la estrechez de pensamiento, la falta de libertad, de movilidad, de expresión.

Y es que estas limitaciones son las que van a mostrar aquellas personas que cenan en el restaurante, o el mismo propietario, pues todo el tiempo están maltratando al empleado que ha venido del altiplano. Caetano está interesado en ahondar en el carácter marginal del protagonista: Freddy es un hombre de mediana edad, taciturno, silencioso, pero no necesariamente inocente. Él es quien recibe los verdaderos y hasta trágicos golpes de la vida. Los primeros planos de Freddy nos muestran su rostro angustiado, preocupado, ansioso, y nos llevan a pensar cuánto este personaje calcula sus decisiones para no despertar sospechas. Porque, como inmigrante ilegal, todo el tiempo está corriendo un gran riesgo. El Estado rector y omnipotente, acaso una versión posmoderna del orwelliano “Gran Hermano”, tiene puesta su mirada vigilante en quienes intentan transgredir la ley, y diseña y ejecuta castigos y sanciones para quienes violan el orden establecido. Ya esta mirada, utilizada con el gran referente del panóptico, fue propuesta por Michael Foucault en su libro *Discipline and Punish*, donde narra el origen de las prisiones modernas. Para el caso que nos ocupa, la ciudad a donde llegan los migrantes bolivianos, es decir la gran Buenos Aires, es una urbe que atemoriza y tiende trampas permanentes a quienes la frecuentan por necesidad.

Caetano, sin embargo, en su rol de autor, se refugia, hasta donde es posible, en el “objetivismo” y no juzga a nadie, deja que las imágenes “hablen”, “muestren” y “demuestren”. Elige el picado, el gran angular y la toma en cámara lenta como herramientas estéticas y de técnica fílmica para ampliar y potenciar las tensiones del relato. Su forma de entender el lenguaje cinematográfico, en este caso, parece seguir una dialéctica del bien/mal, un tema que a veces se expresa sólo por alusiones o sobreentendidos, como esas miradas cómplices que intercambian los

taxistas en el restaurante o las exigentes órdenes del propietario del lugar quien nunca quiere comprometerse con sus trabajadores: le interesa, por ejemplo, que Freddy alcance los máximos niveles de productividad pero no le importa su tragedia personal. A la vez, trata de seducir a Rosa, como lo hará otro de los taxistas. El hecho que finalmente Rosa desarrolle una relación con Freddy y se convierta en amiga y confidente, despierta celos y desconfianza entre los connacionales que convierten en el restaurante en un punto de encuentro, asimismo para discutir sobre sus problemas personales o sus vivencias diarias. Joanna Page se ha referido con lucidez a la dinámica de las relaciones de intercambio y la rutina que se establecen en el restaurante:

At the height of the working day, a slow-motion sequence, accompanied by a traditional Andean song on the soundtrack, interrupts the predominantly realist aesthetic. We are shown shots of Enrique making coffee for a customer, Rosa washing a plate at the sink, Freddy cleaning his hands with a rag and wiping down the counter before seizing a few spare seconds to drink water and to look out across the bar. (61)

El conflicto surge ante la reiteración de los abusos aunque también ante la evidente marginalidad del protagonista. Su silencio, su temor, su reserva, lo dibujan como un “subalterno”, alguien que no tiene voz o a quien no dejan expresarse. Un ser, que por vivir ahora en un país extraño, que no es el suyo, y ejercer un oficio menor, no es tomado en cuenta. Todos le increpan, le piden que se apure, que sea más atento. Lo único que esos “otros” personajes están consiguiendo es que cada vez se profundice más el resentimiento y hasta el odio hacia esa forma frontal de injusticia y maltrato.

Cuando Caetano elige a este tímido y confundido migrante ilegal, piensa en más de un problema alrededor de las naciones vecinas, Argentina y Bolivia. Por ejemplo, cómo éstas, con tradiciones hasta cierto punto similares y también mutuamente excluyentes, son escenarios de conflictos que derivan de la gran crisis de los sistemas económicos y políticos. Derivan además de las diásporas transnacionales que coinciden con los años más intensos del neoliberalismo y la

globalización. La migración de ciudadanos bolivianos a Argentina, como la de peruanos a Chile, fue consecuencia, en los años 90, de la implantación de políticas neoliberales que provocaron la salida de miles de pobladores a manera de una estampida.

La llegada de estos migrantes nunca fue bien vista por un sector de la sociedad argentina, a la vez constituida por migrantes europeos en su gran mayoría, y lo que se produjo fue una estigmatización del que venía de otro país a buscarse la vida porque en el suyo se le habían cerrado todas las oportunidades. Entonces, además de la obligación de trasladarse a otros escenarios, el migrante tiene que soportar el abuso de quien se autotitula dueño del territorio y de la fuerza de producción. En sus imágenes en blanco y negro, en ese restaurante que más parece paralizado, como suspendido en el tiempo, en la permanente persecución del marginado, encontramos las claves de un relato que nos obliga a recapacitar, que nos llama la atención.

Pero no es *Bolivia* sólo uno de esos filmes de concientización y denuncia. Su valor se extiende a su propia propuesta estética, ambiciosa, que reformula paradigmas tradicionales, que desde su minimalismo ensaya una mirada cruel de lo cotidiano. En su registro en blanco y negro, acentuado homenaje al neorrealismo, Caetano sugiere lo grisáceo de la mente humana, el contraste del paradigma de respeto. La única instancia que sirve de intermedio con lo que pasa en el exterior del restaurante es el aparato de televisión que concita la atención de los clientes y que casi siempre emite programas deportivos. Esta intermediación del espacio exterior por un medio electrónico está presente, asimismo, en *La ciénaga*, la conocida película de Lucrecia Martel, aunque en ella juega un rol muy distinto.

Freddy, aun desde su soledad y su temor, se resiste a ser maltratado. Él tiene, al final, la personalidad suficiente como para protestar, así ello lo conduzca a una inevitable tragedia. Por eso es su lucha no sólo contra el racismo sino contra toda esa intolerancia que le impide formar

parte de una comunidad a la que tiene derecho a pertenecer. O, en todo caso, sus derechos y deseos no tendrían por qué ser censurados, “borrados”, si es que el sistema imperante de dominación no distribuyera, perversamente, roles de “amos” y “sirvientes”. La lucha de Freddy, para nada ingenua, es contra esa opresión que le provoca rabia. *Bolivia* narra su historia en apenas un par de días, simbolizados por los instantes en que el dueño del restaurante coloca el anuncio de búsqueda de un nuevo cocinero. Al final de la primera jornada, Freddy quiere un respiro para su tensión y baila en una discoteca con Rosa, con quien luego flirtea.

En la violenta escena final, cuando uno de los taxistas que ha peleado con Freddy sale del restaurante y lo asesina a sangre fría, la película alcanza su clímax. Es cuando lo más absurdo, pero a la vez lo más grave y lo más importante, encuentran un punto de conexión. El salvajismo que demuestra el creerse superior racialmente tiene, es cierto, un origen oscuro y perverso. Por ello, *Bolivia* no es una película anecdótica ni pasajera. Golpea donde más duele, en nuestra conciencia, en la vida diaria, toca nuestras fibras más sensibles.

Nos gustaría detenernos en el desenlace de la historia: como hemos visto, el restaurante mantiene su propia dinámica y tiene una clientela fija. La cámara intercala planos y contraplanos de los rostros de dos taxistas que durante toda la historia han hablado de deudas financieras y problemas personales. En un instante, uno de los taxistas se acerca al mostrador y le reclama a Freddy por un sándwich. Freddy le responde, le dice que va a calentar el emparedado. A partir de esta aparentemente simple discusión, Caetano nos lleva a los más recónditos y oscuros giros de la conciencia humana. El taxista reta a Freddy y lo agrede verbalmente, aludiendo a su condición de migrante ilegal, de representar una clase “inferior” de ciudadano. Entonces, un plano general nos muestra todo el escenario, el caos que comienza a invadir el restaurante. Freddy no soporta la agresión, golpea al taxista y le hace sangrar la nariz. Un plano medio capta al taxista llevándose

las manos a la cara y lanzando improperios contra Freddy. El colega del taxista lo lleva a la calle, fuera del restaurante, para que se calme y para curar la herida. Pero en realidad el puñetazo de Freddy no sólo ha revelado su más abierta rebeldía y su hartazgo sino que ha activado el fin trágico para su vida. Una vez fuera del restaurante, y dentro del auto ya en movimiento, el taxista herido toma un revólver y dispara a mansalva contra Freddy, quien está en la puerta del restaurante, tenso, preocupado, esperando tal vez una sanción. Otra vez es un plano general el que capta a Freddy desmoronándose, herido de muerte. La banda sonora ahora es ocupada por una música incidental de tonos tensos. Así es como acaba la aventura de Freddy en Argentina, vencido y maltratado por el racismo y la exclusión.

Caetano, fiel a su estilo de crítica y denuncia social ha logrado con *Bolivia* una de las películas latinoamericanas más duras y realistas de los últimos años y que, a propósito, empieza mostrando un partido de fútbol entre las selecciones de Argentina y Bolivia. El supuesto predominio argentino en este deporte en Sudamérica puede ayudar a descifrar esas imágenes que van a dar lugar a su vez, a la muestra de un predominio por la fuerza del sector de una población sobre la otra. Es la expresión de un deseo absurdo de superioridad que irrita por su insania y desvergüenza.

2.2.2 UN OSO ROJO: LA ÉTICA DEL ANTIHÉROE

Rubén, conocido como el “Oso”, ha pasado siete años en la cárcel por participar en un asalto y asesinar a un policía. La película comienza alternando escenas de la liberación de Rubén con los momentos en que es llevado a ver a su esposa que lo ha ido a visitar un día durante su permanencia en la cárcel. Esta alternancia de imágenes crea una ambigüedad pues se mezclan

momentos distintos en la cronología de la película. Al final de la visita, “Oso” le increpa a su mujer el haberse comprometido con otro hombre, dejándolo a él a un lado.

Nuevamente estamos ante un retrato de los bordes y la marginalidad. Después de las escenas aludidas, *Un oso rojo* (2002) nos traslada a otro momento del pasado y nos “explica” cómo sucedieron los hechos: cómo Rubén salió de la primera fiesta de cumpleaños de su hija para cumplir con su cometido, participar en el robo que lo llevó a prisión.

En esta película, un poco de una manera distinta a *Pizza, birra, faso*, Adrián Caetano está interesado en analizar las emociones de un individuo que trasunta las calles como un antihéroe, pero para quien, pase lo que pase, el destino ya está escrito. Y ese destino incluye un nuevo asalto, más muertes, arreglos de cuentas. Para “Oso”, la permanencia en la cárcel ha sido un trauma que no le permite vivir tranquilo. Quiere ver a su hija, que ahora tiene siete años, pero la conoce muy poco. La lleva a pasear, pero ante la denuncia de una vecina, un par de policías lo registran. “Oso” siente la humillación ante los ojos de su propia hija. La condición de marginalidad es expuesta de la manera más cruda, inquietante y desnuda.

Pero como ocurre en algunas clásicas películas norteamericanas y francesas en las que la ética es un factor determinante —citemos, por ejemplo, *Dog Day Afternoon* (1975) o *Prince of the City* (1981), de Sidney Lumet; *La mujer infiel* (1969), *El bello Sergio* (1958) y *Los primos* (1959), de Claude Chabrol; o *Le samourai* (1967) y *Bob le flambeur* (1956), de Jean-Pierre Melville— existe en *Un oso rojo* una cuestión principista, que puede resultar avasalladora y que domina la narrativa de este filme. Es esta visión personal de la moral que lleva consigo el “Oso” la que le permite seguir adelante, a pesar de todo. La precariedad de su existencia se expresa también en las condiciones en que vive: la pensión que forma parte de un tugurio, su trabajo como taxista que encuentra claras reminiscencias en la célebre *Taxi Driver* (1976), de Martin

Scorsese, o su rol de “ángel vengador” cuando juega la última partida: participa en un asalto, vuelve a matar a un policía, cobra venganza de quienes lo abandonaron y por quienes terminó en la cárcel. “Oso” recuerda a *Le samourai*, protagonizada por el actor Alain Delon en la década de 1960, porque, como aquel, es silencioso y solitario. Y ambos viven del crimen. Una película europea que se ha convertido, con el paso del tiempo, en un clásico, y que revela la resistencia y la fuerza personal de un asesino por encargo en un país europeo, influye en una obra realizada treinta años después en una Argentina que no sólo ha sobrevivido al horror de la dictadura militar sino a la debilidad de la vida democrática que siguió al periodo del terror. El “samurái” y “Oso” encuentran puntos clave de conexión en su frialdad, en la manera cómo asumen la existencia, en su incontrastable soledad y en el hecho de vivir siempre al borde, como si fueran fantasmas de sí mismos.

“Oso” es consciente, al mismo tiempo, que no podrá volver a ser el padre de su hija. No en un sentido real y efectivo. La única manera de intervenir en el hogar que ahora forman su ex esposa y la pareja de ésta, con la niña como el ser más importante o nuclear, es a partir de una instancia que brinde un sustento financiero. Por eso cuando esta familia —que tiene al esposo desempleado y a la esposa buscando cualquier tipo de trabajo— está a punto de perderlo todo, de ser desalojada de la casa y de no poder siquiera pagarle la escuela a la niña, “Oso” aparece sugiriendo un nuevo acuerdo. La consecuencia inevitable, como alude claramente el filme, es que “Oso” se marchará para siempre pero antes de ello, debido al “arreglo de cuentas” con los delincuentes, ha podido conseguir una cantidad de dinero que puede aliviar temporalmente a la familia. Los problemas de ésta, a la que él ya no pertenece, se solucionan con el resultado de uno de sus trabajos ilegales.

La pregunta válida es dónde está o cómo se expresa aquí la ética. En verdad sólo se podría hablar de una muy singular o particular, hasta cierto punto una ética “ad hoc”. “Oso” es en todo momento un antihéroe, al que no le preocupa su propio futuro, él ya estuvo en prisión y poco le interesa volver o no a ese estado opresivo. En cambio, está seriamente preocupado por el futuro de su hija, por asegurar las condiciones de sobrevivencia y desarrollo para ella y que a él siempre le han sido negadas. En palabras de Hermann Herlinghaus:

Once *el Oso* realizes that his longing for love and harmony has broken down owing to his immanent criminality, he decides that he can still help Alicia, Natalia, and her new partner get out of indebtedness. He does so by participating in a robbery and settling scores with old companions, finally being able to contribute big money to Alicia’s new family. (176)

El actor Julio Chávez, transformado en un hombre robusto, con la cabeza rasurada, cortes en el rostro y tatuajes en un brazo, permite “visualizar” cierta dimensión de un personaje que está más allá del bien y el mal, para quien el mundo se terminó en algún momento. Nos gustaría detenernos en una de las escenas previas al desenlace, cuando, antes de participar en el asalto a la fábrica, en el cual “Oso” hace el papel de chofer, él va al colegio de su hija y la observa a ella y a sus compañeras en una ceremonia patriótica, en la que destacan los símbolos de la bandera y el himno nacional argentinos. Poco después, los solemnes momentos de la ceremonia se alternan con los del asalto a la fábrica. Como banda sonora se mantienen las notas del himno nacional de Argentina. Nuestra lectura es que la crisis a la que ha llegado la nación es interpretada por Caetano en la destrucción misma de todo rezago de ella. Por eso, mientras una ceremonia recupera supuestos valores establecidos, el asalto a la fábrica y el posterior asesinato de los delincuentes por parte de “Oso” demuestra la gran ambivalencia del ser de una nación o del hecho de pertenecer a ella. Ya no se puede hablar entonces de “la” nación, de un país para todos, de un Estado protector. Al contrario, *Un oso rojo* es una película que insiste sobre las fracturas

del tejido social, sobre la enorme y grave desestabilización política y económica, incluso jurídica, sobre la falta de responsabilidad de los encargados de diseñar políticas públicas, sobre algunos efectos nocivos de la globalización y sobre la responsabilidad de toda la sociedad civil. Es allí, en esa muestra de violencia, en esa explosión de un estado de cosas que están al borde, simbolizada en el asesinato de los asaltantes en contraposición al homenaje a los valores patrios, donde Caetano centra su mirada, alejado de los sectores más favorecidos de la sociedad, convencido de que detrás de toda aparente propuesta de desarrollo horizontal también cabe una cierta y justificada sospecha.

En *Bolivia* y en *Un oso rojo*, Caetano utiliza el primer plano varias veces para mostrar los rostros de los protagonistas y connotar preocupación, duda, desasosiego. La cámara se detiene en el rostro de Freddy y muestra la urgencia de ver pasar el tiempo, el constante asedio. Asimismo son constantes los “close ups” de “Oso”, su esposa Natalia y Alicia, su hija, en semejantes situaciones de tensión. Para Gilles Deleuze, el rostro siempre expresa un afecto: “The affect is the entity, that is Power or Quality. It is something expressed: the affect does not exist independently of something which expresses it, although it is completely distinct from it. What expresses it is a face, or a facial equivalent (a faceified object).” (97)

En *Un oso rojo*, en el momento en que padre e hija se encuentran —si seguimos la lectura que Herlinghaus hace de Deleuze— “the particular *affect* created by the silent communication between the two faces, both depicted as alternating close-ups, is “distinct from every individuated state of things” --it is like a new experience, powerful and transgressive in itself” (Herlinghaus 175).

A estas alturas debemos considerar que las películas analizadas aquí no sólo pertenecen a una etapa de expansión y crisis del modelo neoliberal en Argentina, un país que se sitúa

históricamente en una etapa postdictatorial, cuando la democracia, al menos en apariencia, ha surgido como una esperanza y una posibilidad (probabilidades que pronto se enfrentarán a la crudeza de la realidad) y cuando los momentos trágicos de la represión y el terrorismo de Estado han dejado de asolar a la población. Es este el contexto a partir del cual son posibles las películas de Caetano, miradas a un nuevo “estado de las cosas” que sin embargo conserva un gran tedio y una gran amargura. Podemos hablar de la existencia de unas “cadenas internas de solidaridad” en los filmes de Caetano, representadas por la honestidad de la relación entre Freddy y Rosa, quien lo apoya y lo ayuda hasta en los momentos más difíciles en *Bolivia*, y en el aporte económico que avizora un mejor futuro así el protagonista no sea parte de él en *Un oso rojo*. Son cadenas de solidaridad posibles en un mundo de violencia y marginalidad, incluso entre seres que no tienen ningún porvenir y nada que disfrutar, que han sido despojados de su existencia, seres a quienes el sufrimiento y la opresión les hacen sentir y vivir una valoración muy personal de la ética y de sus propios y angustiados sentimientos.

2.3 EL BONAERENSE: UN ESCALOFRIANTE “BILDUNGSROMAN” Y LOS EXCESOS DE UNA INSTITUCIÓN

El bonaerense (2002) cuenta la historia de El Zapa, un cerrajero que por su ingenuidad es involucrado en un robo y quien, para evitar una sanción de la justicia formal, recibe la ayuda de un familiar con ciertas influencias, el cual lo incorpora finalmente a la policía de Buenos Aires, “La bonaerense”. Enunciada así, brevemente, la historia no parecería ofrecer muchos ángulos para ser explotada, pero el director Pablo Trapero, quien ha trabajado el mundo de la

marginalidad en *Mundo Grúa* y *Leonera*, por citar sólo dos de sus películas, se dedica a seguir el tránsito de El Zapa, su continuo aprendizaje y su constante frustración, en tanto es un hombre realmente excluido de la sociedad, asustado por la urbe, alejado de su familia y obligado a enfrentar nuevas y difíciles pruebas cada día.

Una lectura que podríamos dar a *El bonaerense* es que se trata de un proceso de vejaciones a un hombre humilde sólo porque lleva consigo esta condición. Se unen entonces, un afán de marginar al más débil y la incapacidad de reaccionar de este ciudadano, por temor, vergüenza, o sólo por querer huir lo más pronto posible de un mundo que se convierte en un infierno y lo persigue, angustiándolo y cercándolo. Sin embargo, *El bonaerense* es una buena prueba para acercarnos a una suerte de “laboratorio social” y testificar cómo opera una institución policial, con su corrupción y vesanía incluidas, pero también con la anuencia y amistad de los miembros de esta dependencia gubernamental.

La de El Zapa es también una migración, él deja su pequeño pueblo para probar suerte en la gran metrópoli. Buenos Aires, como otras grandes ciudades latinoamericanas retratadas en los filmes de los años 90 y posteriores, se nos aparece con todo su tráfico y violencia: vehículos de transporte urbano que colman las arterias, letreros gastados de negocios, restaurantes que están abiertos hasta el amanecer, marchas sindicales que piden una justicia que nunca les llega. Antes de vincularse concretamente con la institución policial, El Zapa, un hombre de 32 años, de rostro meditabundo y de permanente inocencia, acaso demasiado “bueno” como para contaminarse con la podredumbre del mundo, conoce y reconoce la ciudad, la recorre, pasa la noche en la banca de un parque, aprende pronto que su condición de marginal puede durar más de lo que él imagina. Y la institución policial no es, necesariamente, una garantía para ayudarlo a superar esa condición.

Al contrario, El Zapa pronto sentirá en carne propia los vejámenes de una entidad oficial que —oculta en los falsos e hipócritas emblemas de la ética, el honor y el servicio a la nación— premia a los exponentes más corruptos de un sistema que prolonga un modo de vida y que se encubre todo el tiempo a sí misma. El reclutamiento y entrenamiento resultan particularmente dolorosos para el protagonista, lento en las reacciones, inútil en el uso de las armas de fuego, o como un empleado de oficina. El aprendizaje se vuelve tortuoso y el protagonista sólo encuentra un desfogue en las escenas de placer sexual que vive con una de las profesoras de los cursos de preparación.

El bonaerense bebe en parte de las fuentes del subgénero conocido como “procedural”, “instaurado por la Fox en 1945 que, en un estilo semi-documental, presentaba una “exposición de los procedimientos policiales desde el prisma y protagonismo de los agentes del orden” (citado en Aguilar 124). En este sentido, la película “cuenta toda la historia desde el punto de vista de la institución a través de sus integrantes” (Aguilar 125). Habría que añadir que el “procedural” está enmarcado dentro de esa variedad de filmes que nos legó el Hollywood de los años 40 y 50, un período particularmente productivo en el cual se realizaron las mayores obras del llamado “cine negro”: *The Maltese Falcon*, *White Heat*, *The Big Sleep*, *The Lady in the Lake*, entre otras. A su vez, cabe recordar que el tema de la corrupción policial en una institución tan voraz como “La bonaerense”, es familiar a un director norteamericano de larga trayectoria como Sidney Lumet, quien lo ha tratado muy de cerca en películas como *Serpico* o *Prince of the City* e incluso ha ampliado su interpretación a otros terrenos de la actividad pública como en *Network* o *The Power*.

Ya como miembro de la policía, El Zapa asiste no realmente al control de los delitos ni del orden público. Lo que vemos, en cambio, es una constante cadena de hechos de corrupción e

inmoralidad: cobro de coimas y cupos por parte de los agentes, extorsión a ciudadanos, negocios con prostitutas. Y asistimos a la revelación de una gran red de contactos, personas, establecimientos que son dependientes de La bonaerense. Gallo, el nuevo comisario de la dependencia, siempre altisonante y con los ánimos encendidos, reclama orden y rapidez y da la cara como la supuesta autoridad vindicativa cuando en verdad es él quien conduce y permite el funcionamiento de la red de malos tratos de la institución policial.

El Zapa, entonces, ha pasado de humilde cerrajero, en un pueblo perdido de Argentina, a la confusión de la gran ciudad y, una vez en ella, a formar parte de una institución a la que nunca termina de entender. Habría que agregar que como él, son muchos los hombres marginales o de escasos recursos económicos quienes encuentran en una institución como La bonaerense una suerte de alivio para sus urgencias vitales y por ello deciden “hacerse de la vista gorda” y actuar de acuerdo a pactos bajo la mesa con el fin de perpetuar privilegios y satisfacer los apetitos de los más poderosos. Porque no hay que olvidar que, como otras dependencias policiales en tantas ciudades de América Latina, la que retrata *El bonaerense* tiene una clara importancia política y de sus miembros depende un decisivo control de probables estallidos sociales.

Por eso la película de Pablo Trapero mira más allá de lo simplemente evidente: de esas celebraciones gremiales de la Navidad, o del policía que habla de los extraterrestres a manera de una anécdota desfasada, o de lo que cada burócrata uniformado no sabe —nunca— explicar al ciudadano que va en busca de ayuda e información. En el fondo, esta es la crónica de una institución alimentada de marginalidad, y cuyos miembros no encuentran otro modo de vida, más que aquel al que ya se han acostumbrado. Si bien la corrupción se manifiesta en distintos grados, que van desde los beneficios que ostentan los dirigentes máximos a los oficiales más simples, este mismo trato corrupto no puede ser extirpado porque ya se ha convertido en una norma

institucional. La violencia, casi como una fuerza diabólica, acompaña a la corrupción y quienes la ejercen son policías en estado de exaltación que buscan, con el poder de sus armas y de su uniforme (finalmente, como una muestra radical de su identidad) imponer un orden que ni ellos mismos respetan. Una clara secuencia es aquella en que un oficial asesina a dos motociclistas, que lo retan, y quien desesperado y exaltado, no puede explicar por qué contribuyó a esta tragedia.

El Zapa sigue, en la vivencia de estas circunstancias, un camino que también podríamos llamar de aprendizaje tardío. No sólo porque al tener 32 años le han tenido que falsear la edad para que ingrese en la policía. Es un aprendizaje tardío porque él se dedicaba a otro oficio y el destino —o lo que pueda interpretarse como circunstancias de la vida— lo ha obligado a dejar sus tareas cotidianas, de una manera absolutamente imprevista, y a empezar un nuevo tránsito. En ese sentido, revisando la definición de Franco Moretti sobre el *bildungsroman* —la novela de aprendizaje o de formación— leemos:

When we remember that the *Bildungsroman* --the symbolic form that more than any other has portrayed and promoted modern socialization-- is also the *most contradictory* of modern symbolic forms, we realize that in our world socialization itself consists first of all in the *interiorization of contradiction*. (10)

Es cierto, en su aprendizaje, El Zapa está involucrado en un “modelo de socialización” y la contradicción se evidencia por el precio tan caro —y trágico— que él tiene que pagar por pertenecer a este nuevo mundo, no sólo la gran ciudad, no sólo la institución policial, sino sus propios traumas y desencuentros. La contradicción, en términos más amplios, ocurre porque el protagonista debería ser aceptado y promovido por la institución, en tanto ésta representa un ente oficial, estatal, pero ocurre lo contrario: El Zapa sólo comprueba la inmundicia de un sistema.

Eso nos lleva a pensar en la contradicción del rol histórico del aparato estatal en América Latina, que no permite —porque está atrapado— beneficiar a miles de pobladores marginados.

Las secuencias finales de *El bonaerense* nos señalan claramente que el destino del protagonista está sellado y que no tiene oportunidad de evadir un sistema que lo ha atrapado. El Zapa se reencuentra con El polaco, por quien casi va a la cárcel y quien lo engañó. Este reencuentro sirve para que El polaco, fiel a su condición, le ofrezca un nuevo “trabajo”. Ambos se reúnen en un bar, están bebiendo cerveza y conversando. La cámara los capta en planos generales y medios. En cierta manera, la distancia de la cámara identifica también la amistad y asociación que se rompieron entre ambos personajes. El polaco quiere convencer a El Zapa del éxito de esta nueva empresa. Este finge que acepta el trato. Ambos se van a encontrar en un lugar determinado para que El Zapa nuevamente vuelva a su oficio de cerrajero y abra una caja fuerte. La circularidad del relato se hace presente aquí, mostrando un lado perverso: es como si la historia volviera al origen, cuando la calma en la vida de El Zapa de pronto se interrumpió.

La siguiente escena nos muestra a un Zapa supuestamente inocente, que de nuevo ha caído en la celada de El polaco. El ambiente es oscuro y gris. Pero a estas alturas, El Zapa ya había avisado a Gallo, creyéndolo de su entera confianza. Gallo llega al lugar, asesina a El polaco y hiere a El Zapa en la pierna para fingir que todo ha sido un malentendido, una confusión o el descubrimiento sorpresivo de un delito, a la vez que obtiene el botín de la caja fuerte.

El Zapa suma así otra desgracia, esta vez definitiva, en su joven vida. Ahora la lección sí está aprendida. Retorna a su pueblo, plenamente incorporado a La bonaerense, pero cojea, y va a quedar en ese estado para siempre. Su cojera es símbolo de la imposición de un sistema corrupto que envilece a un hombre débil. El Zapa es recibido por su madre, su tío, y otros familiares, y

todos juntos se sientan alrededor de una mesa a celebrar con un almuerzo el aparente logro profesional de El Zapa, un supuesto hijo pródigo que en realidad ha sido avasallado y maltratado por un sistema de abusos y ventajas. En este personaje parecen reencarnarse, desde la “periferia” latinoamericana, aquellos síntomas de degradación y deshumanización a los que ha llevado la sociedad del capitalismo más avanzado. Cuando Fredric Jameson interpreta el conocido cuadro de Munch, “El grito”, estos síntomas se revelan de una manera directa:

It seems evident that *The Scream* subtly but elaborately disconnects its own aesthetic of expression, all the while remaining imprisoned within it. It's the sonorous, the cry, the raw vibrations of the human throat, are incompatible with its medium (something underscored within the work by homunculus's lack of ears). Yet the absent scream returns as it were, in a dialectic of loops and spirals, circling ever more closely toward that even more absent experience of atrocious solitude and anxiety which the scream was itself to 'express'. (14)

El Zapa está atrapado como el personaje de la pintura que estudia Jameson. Sus gritos, su impotencia, sus reclamos, su desazón son clamorosas expresiones de las fronteras que, más violenta que tímidamente, tiene que cruzar un hombre marginado y marginal para alcanzar un lugar en el mundo y en esta vida que parece condenarlo. La “atroz soledad” a la que alude Jameson y la “ansiedad” son rasgos característicos, como en el cuadro de Munch, del personaje dibujado por la película de Trapero. Aquella escena en la cual El Zapa por fin logra rentar su propio departamento, lo muestra, siempre con el distanciamiento de la cámara, como un ser viviendo su absoluta y desamparada soledad. El ambiente está vacío, El Zapa no tiene ni siquiera una cama, no puede preparar alimentos porque no sabe cocinar. La inutilidad en su nuevo oficio parece trasladarse al ámbito de lo estrictamente privado y personal, en el cual tampoco nada marcha bien. Es, entonces, cuando surge la pregunta sobre el futuro. ¿A qué llevará una existencia como ésta? ¿Cómo culminará?

Finalmente, El Zapa retorna a Buenos Aires. Entonces, el director Pablo Trapero inserta una cortina musical, que ya se escuchó al principio de la película y que es muy emotiva y folklórica. Las imágenes finales de *El bonaerense* muestran al protagonista esperando un autobús en la carretera, en un instante en que, en apariencia, él ha ganado mucho, insertándose a una institución estatal y oficial cuando en verdad no sólo ha sufrido una lesión física, que se extiende a un trauma emocional, sino que ha aprendido que no puede confiar en el mundo, ni en las personas, ni menos en sus compañeros de trabajo: “Zapa [...] regresa al pueblo disminuido, sin entender muy bien de qué le hablan, sin nada que decir. El ascenso en la jerarquía institucional se corresponde con una degradación física y moral.” (Aguilar 128)

Trapero le otorga a su filme un sentido desmoralizador y de absoluta desilusión, en el cual la situación de marginalidad e injusticia se sobrepone a la condición humana. Por eso *El bonaerense* es una historia finalmente triste y dramática, en la cual el supuesto héroe no es tal, y ese rol realmente no existe. Todos en esta obra actúan como los aspirantes a oficiales que hacen ejercicios físicos mientras un estricto y sádico instructor les dice que son “larvas”. La película, entonces, nos deja una lección —casi como en un “cuento moral”, a la manera de la notable serie de filmes dirigidos por el francés Eric Rohmer—, pero al mismo tiempo muestra el desencanto que se traduce en la manifestación más extrema de la injusticia social.

2.4 LA VIRGEN DE LOS SICARIOS: NOSTALGIA DEL INTELECTUAL EN LA COLOMBIA DEL NARCOTRÁFICO Y EL TERROR

Un texto ampliamente difundido de Carlos Jáuregui y Juana Suárez sobre *La virgen de los sicarios*, *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* revisa el concepto de “profilaxia social” en busca

de acercarse a un tema que angustia y obsesiona al protagonista de la primera de estas películas. Basada en la novela de Fernando Vallejo y dirigida por Barbet Schroeder, un cineasta nacido en Irán y afincado en Hollywood, *La virgen de los sicarios* (2000) es otro retrato de violencia y caos, esta vez narrado por un intelectual y situado en Medellín a fines del siglo veinte. La adaptación cinematográfica es muy respetuosa del original literario y pueden encontrarse permanentes “vasos comunicantes” entre uno y otro material. Vale añadir que el propio Vallejo es autor del guión de la película, lo que le otorga una fidelidad que a veces se hace extrañar en otras representaciones fílmicas basadas en obras literarias de cierto renombre.

La historia nos presenta a Fernando, un gramático que ha regresado después de varios años a Medellín tras vivir en el extranjero. Su condición de intelectual, su conocimiento del latín clásico, no sólo lo sitúan como un representante de la “ciudad letrada” sino que estas características profesionales también lo vuelven poco permeable al tráfico, el ruido y la violencia que asolan la ciudad y en general la sociedad colombiana.

Además, su condición de homosexual lo ubica, como en el caso de otros *borderlines* que hemos registrado en este capítulo, en un espacio liminal. Se trata de un límite peligroso, que él intenta cruzar una y otra vez pero ante el cual también se detiene, sorprendido, con mucho temor e indignación. Sí, indignado por el subdesarrollo, la pobreza y la sobrepoblación de su país, Fernando, en la película, repite casi las mismas palabras que expresa en la novela:

Rodaderos, basureros, barrancas, cañadas, quebradas, eso son las comunas. Y el laberinto de calles ciegas de construcciones caóticas, vívida prueba de cómo nacieron: como barrios “de invasión” o “piratas”, sin planificación urbana, levantadas las casas de prisa sobre terrenos robados, y defendidas con sangre por los que se los robaron no se las fueran a robar. ¿Un ladrón robado? Dios libre y guarde de semejante aberración, primero la muerte. (Vallejo 59)

Su rechazo hacia el presente se contrapone a su añoranza por un pasado que, casi idílico, permanece en su mente. Su queja permanente ante el paisaje que se le presenta a los ojos y que le disgusta sobremanera se opone, con diáfana urgencia, al mundo que él dejó hace años y que ahora no existe más.

Fernando mantiene relaciones con dos adolescentes, Alexis y Wílmur, precisamente dos representaciones de los sicarios a los que alude el título de la película, muchachos que ofertan su cuerpo como en una operación de intercambio comercial y que se dedican a matar a cambio de dinero. Estamos en un espacio determinado, en el que todo tiene un precio. Así como Fernando puede comprar a sus amantes y pagarles sus gustos caros, o tan sólo sus aficiones, como adquirir un equipo de sonido para que disfruten de su música, ya antes estos adolescentes han sido comprados, adquiridos por un sistema que además los coacta y no les deja otra salida.

Es este sistema el que ha impuesto el narcotráfico, negocio multimillonario y peligroso, que tiende sus tentáculos *in extenso* a la sociedad, y genera una nueva clase de enfermedad. Se puede decir, incluso, que así como la mercancía del narcotráfico es la cocaína, sustancia altamente adictiva, al mismo tiempo el tráfico de estupefacientes genera dependencias, estilos de vida, actitudes, modos de actuar, o de huir de la vida. Son estas representaciones las que identifican una evasión que caracteriza el proceso en el que se ven inmersos los consumidores. Los traficantes de drogas crean, al mismo tiempo, una suerte de mitología como si se tratara de estrellas de cine o divos de una sociedad que ha llegado a la etapa del capitalismo más avanzado. Entonces, el narcotráfico, la narcodependencia, el rol del Estado, el papel de la sociedad civil, el peligro al que se expone a los más desamparados configura, otra vez, un contexto que asoma como una urgente situación de la cual es difícil huir.

La contemporaneidad de la historia de Vallejo se profundiza en la película de Schroeder con esa representación fiel de un Medellín en el cual cada habitante parece estar condenado de antemano. Apenas unos minutos después que Fernando y Alexis se conocen y comparten su supuesto y convenido amor, asistimos a una “exploración” a las afueras de la ciudad. Es cuando Alexis le dice a Fernando que ahora a Medellín le llaman “Metrallo” o “Medallo” en alusión a la violencia vengadora y salvaje que recorre la ciudad. Luego, Alexis le habla de “Pablo”, en referencia al narcotraficante Pablo Escobar, asesinado en la década de 1990 después de haber estado en prisión y liderado el poderoso “Cartel de Medellín”, negocio ilegal que lo convirtió en un referente popular. Fernando no sabe a quién se está refiriendo Alexis. Es cuando advertimos que el autoexilio, el exilio voluntario del intelectual, ha sido también un extravío, un perderse, un alejarse, construirse una torre de marfil lo más lejos posible de su nación de origen, evadiendo voluntariamente todos los graves problemas que a ésta le atañen.

Los dos muchachos que se relacionan con el protagonista ya están condenados a morir desde antes que él entable relación con ellos, pues forman parte de una cadena delictiva y de violencia. Tarde o temprano se convertirán en víctimas del propio sistema en el que están incluidos, un sistema que amenaza y nunca alerta. Por eso es que vemos a otros sicarios trasladándose en motocicletas, dispuestos a sacrificar sus propias vidas, pues saben que en ese acto radica su crucial fin.

Y este tema es el que nos lleva al de la virgen. Antes de llegar a la mitad de la película, somos testigos de la peregrinación, de cómo Fernando y Alexis llegan hasta la iglesia en Sabaneta y observan la imagen de la virgen, esa imagen sagrada a la que se encomiendan todos aquellos que están luchando en una batalla por el poder, o son dependientes de él, atacando la ciudad. Nuevamente, como en la novela, escuchamos las reflexiones en voz alta de Fernando, sus

diálogos que no son sólo afectuosos con Alexis. Estamos viendo más allá, mucho más, estamos asistiendo a un proceso en que un ser sagrado para una religión, como es la virgen, puede ser también salvadora de aquellos que no cumplen con los mandatos de esta religión, en este caso la católica. Desde esta perspectiva se puede afirmar también que Fernando se siente permanentemente perseguido por un mundo que él no sólo no acepta sino que siente incómodo y sin ninguna lógica.

Pero su permanencia en la ciudad, su recorrido por las calles, el hecho de viajar en los taxis y soportar la estridente música de la radio en estos vehículos, marca y define una subjetividad en Fernando que no sólo lo diferencia como “letrado” sino que revela, con radical fuerza y profundidad, su testimonio ya no de una violencia asesina sino la completa alienación de la sociedad. Es por esa razón que, desde su aparente paz interior, Fernando reclama conscientemente por el mundo que quedó atrás, aunque esas manifestaciones sirvan al mismo tiempo para demostrar una postura racista y clasista. Fernando no es sólo el hombre que se fue y el hombre que ahora no soporta a la ciudad que reencuentra, sino que su ideología está mediatizada por una tradición de símbolos burgueses que no caben en la coyuntura de un país asfixiado por la violencia y el narcotráfico. Hay, de su parte, un “des-entendimiento” del país y de lo que sucede alrededor. Porque no basta con sentirse incómodo, existe una instancia mayor y más grave que dirige la subjetividad de Fernando hacia sus más caros prejuicios. En ese sentido él está al margen, es casi literalmente un “ex-céntrico”. Fuera de todo grupo social, más bien desprecia a la masa, al pueblo, no sólo porque le incomoda sino porque hace renacer sus ideas más recónditas, más lejanas, vinculadas a la pertenencia a una clase dominante que alguna vez, antes de que todo estallara en el país, mantuvo y quiso prolongar sus privilegios. Un claro ejemplo es aquella escena en que Fernando sale de la iglesia y se cruza con una señora que lleva

a su bebé en brazos. Esta le pide dinero. Fernando le responde de mala forma, insinuando el porqué la mujer tuvo hijos que no podía atender. Tanto los rostros de Fernando como de la mujer se muestran crispados, angustiados, tensos, en esta escena. La mujer le responde con un insulto. Finalmente Fernando le da una propina. Basta sólo esta escena para revelar un síntoma del absoluto desentendimiento que existe entre una clase que antes tuvo privilegios (y probablemente los sigue teniendo) y otra que ha migrado del interior a ciudades céntricas. Precisamente como Medellín. Durante toda la película, al igual que en la novela, Fernando no va a ser capaz de discernir a qué se debe *realmente* esta migración masiva. Él cree que basta mirar de lejos a las personas pobres, mendicantes, de escasos recursos, que deambulan por las calles, los llamados “desechables” que reactualizan una visión miserabilista del contexto social. En este sentido:

La parodia de las consignas de las manifestaciones populares [...] está acompañada de un racismo resemantizado como asco por la multitud heterogénea de “mala sangre, de *mala raza*, de mala índole, de mala ley”. La “crítica del habla marginal” y la “crítica de la cultura de masas” -ambos discursos de la pureza- son sospechosamente paralelos al ejercicio de la violencia. El discurso de la monstruosidad y el desecho da paso al de la “condena” reaccionaria de los derechos humanos y a la retórica de la “profilaxis social” y el exterminio.” (Jáuregui 380)

Quizá Fernando sí cae en la cuenta de lo que está ocurriendo. Pero recordemos que, de su lado, están presentes los valores de la tradición, la familia, el orgullo, y sobre todo una dolorosa nostalgia que se expresa, por ejemplo, cuando pone un disco y escucha una canción que lo lleva de vuelta a su juventud, mientras Alexis lo observa incrédulo, asombrado. Resulta sintomática, por ello, aquella escena en que Fernando está viajando en el metro y de pronto se enfrenta verbalmente a un pasajero que manifiesta su indiscreción. Y Fernando incluso le habla en latín y le informa sobre su condición profesional. Y luego piensa para sí “cómo me va a entender”. Esta escena y estas alusiones no sólo tienen que ver con la cancelación de una etapa histórica en la sociedad colombiana sino con la falta de capacidad de Fernando para entender a los nuevos

ciudadanos, precisamente a esos considerados “desechables”. Al respecto, Jáuregui y Suárez señalan que “Fernando actúa como una especie de *médium literario* de la alteridad pre-letrada, de la voluptuosa oralidad y de violencia de las comunas” (377). Asimismo estos autores refieren sobre el protagonista que “no es gratuito que su profesión sea la de gramático, ni que Alexis, su amante, se convierta en el ejecutante de una violencia disciplinaria frente a la *plebe* urbana que el narrador traduce y/o “tacha” mediante una serie de homicidios.” (378)

La virgen de los sicarios constituye una mirada crítica del intelectual y sobre el intelectual. La crítica está presente a lo largo de la narración si tenemos en cuenta que aunque Fernando, el gramático, se queje todo el tiempo de la gente que ha venido a habitar la gran ciudad desde sus pueblos más pequeños y alejados, a su vez este juicio, no tan involuntariamente, representa una denuncia del envilecido orden social y de cómo la sobrevivencia ya no sólo es una tarea ardua para unos cuantos sino que la sociedad completa está enfrentada y manejada por grupos de poder guiados por turbios intereses. Para Fernando, el desastre nacional está personificado en la figura del Presidente de la República a quien simbólicamente Alexis asesina, cuando destruye el aparato de televisión que transmite un discurso del primer mandatario. Este “asesinato simbólico” del máximo representante del orden y del “honor” en un país sudamericano nos interroga cómo progresivamente más de un gobernante en América Latina fue acumulando poder, después del retorno de la democracia en los años 80 y creó su propio sistema que le garantizara permanencia en el mando. Como sucedería con Uribe, en Colombia, Fujimori en Perú, y Menem en Argentina, los casos de personalismos autoritarios provocaron el rechazo de una sociedad civil que no estaba dispuesta a ingresar nuevamente en la oscura noche de las dictaduras del pasado.

Aun así, la democracia, como realidad y como proceso en permanente construcción, no ha sido capaz de garantizar, por ejemplo, que los servicios básicos de educación, alimentación y salud puedan estar al alcance de los sectores menos favorecidos de la sociedad. La influencia del neoliberalismo en la región desde finales de los años 80 por el contrario amplió las brechas sociales y generó mayores desequilibrios estructurales, debidos también a políticas de ajuste fiscal, víctimas de los cuales siempre fueron las clases más empobrecidas y menos protegidas de la sociedad⁴.

En este contexto, en los años 80 la ruta del narcotráfico se fija en América Latina, con bases en Bolivia, Perú, Colombia y México. Particularmente Colombia se convirtió en un territorio identificado con la exportación de pasta básica de cocaína, altamente cotizada en el llamado norte industrializado. Los acontecimientos lamentables que hoy vive un país como México, con víctimas de la violencia delincuencia y mafiosa del narcotráfico, reescenifican los turbios momentos que atravesó Colombia en los años 80 y 90. Estos eventos no sólo estuvieron vinculados a la producción ilegal de estupefacientes sino que los llamados “carteles” de la droga establecieron negociaciones y señalaron cuotas de poder e influencia con representantes del poder oficial y miembros de las Fuerzas Armadas de los países involucrados.

Pablo Escobar, en este contexto, surgió como un personaje popular, hasta querido y respetado por sectores que hallaban en él a una suerte de protector. Escobar había sido capaz de generar un estado alternativo al ineficiente aparato que existía desde los años de la Independencia. Colombia, se situó entonces en el mapa internacional, como una nación que

⁴ Según el filósofo cubano Pablo Guadarrama “no puede hablarse de una entrada en América Latina a la posmodernidad, mientras el continente no termine de arreglar sus cuentas con los ideales y con la práctica de la modernidad, pues en estas latitudes se hace evidente lo imposible de aplicar los paradigmas occidentales de igualdad, libertad, fraternidad, humanismo, ilustración”. (Ver Del Río 82).

incluso sirvió de estereotipo para las películas producidas en Hollywood en los años 80, tan proclives al racismo y la personificación facilista del elemento extranjero marginado. Por eso, cuando Fernando le pregunta a Alexis quién es Pablo está dando cuenta de una absoluta ignorancia de la realidad sobre el país que él dejó hace treinta años o que incluso olvidó. La necesaria interrogante, si hablamos de responsabilidades, sería si el “letrado” y “culto” gramático no está viviendo de cara a la realidad que lo infecta todo o tan sólo finge ser un tonto útil, que al final sí sabe perfectamente qué piezas se están moviendo en este engranaje.

Existe al mismo tiempo una visión del Fernando turista, alguien que puede llorar y mirar con nostalgia lo perdido pero quien duerme con dos muchachos, quienes al final van a perder la vida, sólo para certificar el infierno en que se ha convertido su patria. Y este es el motivo por el cual Fernando dejó Colombia: porque sabía que, tarde o temprano, estallaría. Daniel Pecaute nos recuerda sobre esta situación que:

La violencia urbana se traduce en la proliferación de toda clase de organizaciones armadas, sicarios, milicias de barrio, milicias ligadas a las guerrillas, bandas criminales, paramilitares, etcétera. Pero ella toma también la forma de una violencia anómica, hecha de delincuencia, ajuste de cuentas, riñas y peleas que dejan como saldo numerosos asesinatos. (893)

Barbet Schroeder es un director inteligente que privilegia la acción en las zonas céntricas de la ciudad donde se producen los más crudos hechos de violencia, con episódicas incursiones a la periferia, sólo para dejar constancia que ese estado de crisis está presente en todas partes. Una imagen recurrente de esta película muestra a una pareja de sicarios acercándose en una motocicleta, como portadores de la desgracia, apuntando con sus armas de fuego y tratando de continuar la cacería, la salvaje escenificación de sangre y dolor que aumentará el número de víctimas. Fernando es testigo fiel y privilegiado a un tiempo del comportamiento de sus sucesivas parejas. Siendo mayor que estos jóvenes sicarios, trata de entender de qué se trata todo

este “negocio” que para él constituye una nueva fascinación, pero también la certificación de que los tiempos del Apocalipsis han llegado. De pronto, él está igualmente involucrado en esta cadena de hechos luctuosos. Con Alexis no sólo pasa momentos alegres y de placer, sino que ambos comienzan a ver como normal lo que sucede en la ciudad cada día. O en todo caso, si Alexis ya era parte de ello, ahora Fernando se ha sumado a este panorama.

E inmerso en él es que ya no le importa quién muera o quién viva, y si vive habría que pensar en la manera de victimarlo “para que deje de molestar”. Esta forma de tomar justicia por la propia mano se hace más evidente cuando Alexis asesina en la calle y a sangre fría al baterista que todas las noches ensayaba en el departamento vecino al de Fernando. Si bien este había manifestado su descontento y sus quejas, no esperaba que Alexis terminara con la vida del rockero de esta manera. Cuando ocurre este hecho, Fernando y Alexis ya no sólo parecen estar unidos por el amor carnal o por la fantasía de reconocerse juntos, sino que íntimamente los une la celebración de la muerte, el surgimiento de una ética nueva, que empieza justamente borrando los derechos y las voces de los otros. Se trata de una ética que se acomoda a los principios de autoritarismo y terror impuestos por el narcotráfico, pero en realidad generada mucho tiempo atrás: “El contexto más lejano, aquel constituido por un pasado que permanece presente en todas las memorias y es designado por todos con el nombre de *La Violencia*, responsable de 200.000 muertes entre 1946 y 1964” (Pecaut 900).

La parte final de *La virgen de los sicarios* narra la nueva relación entre Fernando y Wílmor, pareja de amantes que imita lo que Fernando ya había hecho con Alexis, todos esos recorridos por la urbe y fuera de ella, y la búsqueda de la culminación de un placer sexual y sensorial más allá del contexto de pesadilla en que se escenifica la acción. Pero, en determinado momento, “La Plaga”, un niño que forma parte de esta comunidad de muchachos que asesinan y

se venden, le confiesa a Fernando que Wílmар es “La laguna azul”, el que mató a Alexis. La referencia a una popular película norteamericana de los años 70 (“porque se parece al protagonista”, dice “La Plaga” refiriéndose a Wílmар) inscribe la acción nuevamente en el contexto de la “cultura de masas” que tanto se ha invocado para esta narración. La confesión de “La Plaga”, sin embargo, activa un mecanismo de defensa en Fernando, quien, ahora sí, ya no sabe de qué lado ponerse. De pronto se encuentra como en el medio de una pesadilla: su nuevo amante es el asesino de su anterior amante. ¿Qué decisión tomar?

La película se plantea en todo momento como un viaje, no sólo por el recorrido que Fernando y sus jóvenes amantes —suerte de efebos de una modernidad periférica— hacen por Medellín, sino por el mismo hecho del retorno del protagonista a una ciudad totalmente distinta, abigarrada y escandalosa para él. Y al final sabemos que el viaje va a continuar, que Fernando va a dejar Medellín, que su paso por su ciudad natal, después de tantos años, no sólo le ha servido para examinar y enfrentar una realidad que desprecia, en el sentido más categórico del término, sino que le deja marcada una nueva herida. La secuencia final de la película muestra una morgue, la cámara recorre en picado este espacio ubicando a todos los cuerpos inertes que reposan en él. Hasta allí llega Fernando a ubicar a Wílmар, quien ya ha sido sometido a una autopsia. De nuevo la crispación y la desesperanza se apoderan del protagonista y su rostro revela heridas emocionales como si de todo el país se tratara. Como si él fuera, así como un ciudadano no tan común ni tan corriente, expresión de esa frustración y melancolía a los que han llevado años de violencia, desentendimiento político y la nueva realidad que asoma, trágicamente, mostrando el oscuro saldo de esta aventura.

2.5 *DÍAS DE SANTIAGO: LA GUERRA NO HA TERMINADO*

La cinematografía peruana bien puede haberse comparado con un páramo por la escasa producción de películas en los últimos años, hecho debido a la falta de una decidida participación y apoyo del Estado, que, una vez derogada la ley vigente durante el gobierno militar (1968 - 1975), se desentendió en la práctica de apoyar a los diversos proyectos de esta manifestación artística. Sólo en los últimos años esta situación ha cambiado, gracias a los premios internacionales obtenidos por películas como *Madeinusa* y *La teta asustada*, ambas de la joven directora Claudia Llosa⁵, *Octubre*, *Contracorriente* o *Paraíso*. Una nueva generación de cineastas, no necesariamente herederos de los más tradicionales y renombrados fuera del país (como Francisco Lombardi y el desaparecido Armando Robles Godoy), ha tomado la posta en esta carrera por hacer del cine peruano una industria y un producto cultural que viva de acuerdo a los tiempos de modernidad y globalización en los que están inscritas las producciones de otros países de Sudamérica, como Argentina y Brasil.

Es importante señalar que esta nueva generación de cineastas, en la que también podemos incluir a Palito Ortega, quien trabaja fuera de la capital, Lima, ha encontrado nuevas formas de financiamiento y apoyo para sus producciones, provenientes de la asociación con fondos o fundaciones europeas, como Ibermedia, Canal Plus o la Hubert Bals Fund, del Festival de Rotterdam.

Es en este contexto que aparece en una cinematografía como la peruana, la cual no llega a mostrar en total más de diez películas al año, una obra particularmente atractiva en la que los

⁵ *La teta asustada* obtuvo el Oso de Oro, máximo galardón del Festival de Berlín en 2010 y fue nominada a Mejor Película Extranjera por la Academia Norteamericana ese mismo año. Estos reconocimientos internacionales le han valido ser considerada como uno de los filmes más importantes del cine peruano de los últimos años.

temas de la marginalidad y la crisis social se expresan con singular fuerza y tensión. *Días de Santiago* (2004) inicia una nueva etapa no sólo porque, desde su narración fragmentada y un tanto desarticulada, opta por una forma distinta de ponernos al tanto de los eventos que relata, sino porque se desliza, sin sospechas, por los vertederos más críticos y duros de la realidad peruana. Santiago es un ex marino que ha participado en la guerra antisubversiva (luchando contra Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) durante los años 80, y quien también ha sido combatiente en la llamada “Guerra del Cenepa”, el episodio final del conflicto limítrofe entre Perú y Ecuador que continuó después de la guerra de 1941 y culminó con un acuerdo de paz firmado por los presidentes de ambos países en 1998.

Es en estas circunstancias que Santiago, una vez que ha dejado las armas, trata de reinsertarse a la vida pública y social, pero la violencia, el ruido, el caos y la anomia de la ciudad se vuelven sus nuevos enemigos. Además, Santiago, encarnado por el actor Pietro Sibille, no puede olvidar todo lo que vivió durante su experiencia militar y que le viene a la mente a manera de constantes pesadillas, las cuales lo perturban. Por su propio testimonio nos enteramos de su dura experiencia en el campo de batalla y de su participación en masacres de colectivos humanos (una alusión a la llamada “guerra sucia” que inició el Estado en los años 80 contra poblaciones indefensas de la sierra y selva del Perú pretextando la lucha contra el terrorismo).

Santiago sufre aún una psicosis de guerra. Como el Travis Brickle encarnado por Robert de Niro en la magistral *Taxi Driver*, Santiago se reencuentra con todos sus miedos y fobias en medio de la ciudad y percibe que nadie está en condiciones de entenderlo o ayudarlo. El crítico peruano Ricardo Bedoya, quien es autor de una historia del cine nacional, nos recuerda: “Si la pertenencia a un grupo social, nacional o familiar, supone una filiación aceptada y cultivada, la guerra interna rompió esa ligazón. Por eso, Santiago es un no-reconciliado.” (160)

El director Josué Méndez, autor de una segunda película, *Dioses*, sobre los deseos nunca satisfechos de las clases acomodadas limeñas, muestra su interés en narrar el lado afectivo de Santiago, aproximarnos a él, hacernos testigos de su permanente crisis y sufrimiento, en un nuevo ambiente en que el protagonista prácticamente está perdido, sufriendo casi en silencio.

La musicalización cobra una gran importancia en la cinta pues se acomoda, en sus vibraciones e intensidades, a los momentos más dramáticos y oscuros de la vida del protagonista. Santiago vive por unos días con sus padres en una casa en Villa El Salvador, uno de los distritos más populosos de Lima y que en un comienzo fue un gran “pueblo joven”, como se denominaba en los años 70 a las agrupaciones habitacionales de personas que migraban a la capital desde provincias sin contar con los mínimos servicios de salud y vivienda.

Es en esa casa donde ya se atisba uno de los infiernos de Santiago, en este caso es uno externo, que narra la constante violencia familiar o el ultraje sexual de una menor. El núcleo familiar de Santiago está envenenado por turbias relaciones que muestran la fatalidad humana en condiciones de miseria.

Un segundo escenario es el instituto donde Santiago se inscribe para estudiar ingeniería, una carrera que le va a tomar tres años y de cuya efectividad siempre duda. Es este el espacio más posible para la socialización del personaje. A la vez que comienza a trabajar como taxista, un oficio que en Lima ha contribuido al caos del transporte público y que es producto de las reformas neoliberales impulsadas por la dictadura de Fujimori (1990-2000), se hace amigo de cuatro muchachas que comparten clases con él y quienes quieren hacerle perder esa inocencia, miedo o perturbación que Santiago, con sus tics, timidez y desconfianza, trasmite como primera impresión.

Un tercer escenario, y con el cual se inicia la película, es su relación con una muchacha, medianamente joven como él, con quien convive y con quien quiere sacar adelante una relación sentimental y familiar, influenciada otra vez por los temores del protagonista.

Días de Santiago, entonces, se articula como la mirada a un espacio en crisis en el cual los escenarios aludidos se intercalan una y otra vez, como en una serie de permutaciones, y cuyo objetivo es mostrarnos de cerca el desencanto de un ser que ha sido conducido a la marginalidad más abyecta.

Santiago evita participar, con otros compañeros de armas, en el robo a un banco, pues la ética y la honradez guían su existencia. La lucha que él realmente tiene que librar podría interpretarse como un difícil proceso de adaptación a la urbe que nunca termina y que por el contrario exacerba cada vez al ex militar. Siguiendo esta lectura, podemos respaldar estas palabras de Jon Beasley-Murray:

El problema de Santiago es que ha internalizado un conjunto de rígidas prescripciones de sus días de militar, y más importante aún, que ha internalizado el hábito de la rigidez misma. Aunque está acostumbrado a la sorpresa, la emboscada y lo impredecible, ve estas desviaciones no como un intento de negociar y así restablecer un código de socialización y comunicación, sino como una traición del propio principio de normatividad. Santiago intenta dominar la interacción social siguiendo lineamientos militares, formulando planes y procedimientos para cada posibilidad, ya sea cruzando la calle o sacando una chica a bailar. (372)

Quizá por su formación militar y sus años en el campo de batalla, Santiago “racionaliza” casi todas sus acciones. Piensa y planea antes de actuar. A veces lo hace con mucha paciencia y causa desesperación entre la gente con la que se relaciona. Incluso la película nos presenta escenas “falsas”, que no ocurren en la “realidad” del argumento sino que son ideas que pasan por la mente de Santiago pero que este nunca pone en práctica. La escena de la discoteca es simbólica en este sentido, porque presenta al personaje bailando con un grupo de muchachas,

desinhibiéndose, superando esa enorme y compungida timidez que lo caracteriza. Y de pronto, un plano del rostro de Santiago nos demuestra que en verdad nada de eso ha sucedido, que todas aquellas imágenes frenéticas, celebratorias, de entusiasmo no son más que proyecciones en la mente, tal vez distorsionada, del protagonista. Ocurre un hecho similar cuando Santiago se desplaza por el centro de Lima y, en blanco y negro, vemos cómo siente que la gente es una amenaza y él trata de huir de ella. Por eso es que la guerra no ha terminado, continúa en la mente y la conciencia de este personaje, atravesado por su propia marginalidad, porque entiende que, por más esfuerzos que haga, no va a poder salir de este círculo vicioso en que se ha convertido su existencia desordenada en un país igualmente informal. Santiago quiere y busca la libertad, después de los años de pesadilla de la guerra, pero no la haya nunca.

Josué Méndez ha optado por presentarnos esta película en escenas filmadas en blanco y negro y a colores. Las primeras inciden en la relación entre Santiago y su pareja y dan cuenta del gris carácter de esta. Hay otras tomas en las calles céntricas de Lima, atestadas de gente que transita desordenadamente, que son registradas asimismo en blanco y negro, reactualizando la visión que tenían de la ciudad los cineastas del neorrealismo. Hallamos, entonces, en *Días de Santiago* otra película, que como las de Caetano y Gaviria, bebe en determinados momentos de la fuente neorrealista para fijar la dureza de los hechos que narra. Sin embargo, en palabras de Ricardo Bedoya:

Días de Santiago pone en cuestión el realismo documental de los dramas de denuncia social, los films a caballo entre el documento en bruto y la ficción, pero también la mirada típica y colorida que propicia el efecto especular y sustenta el costumbrismo urbano. Lima está en el encuadre y la reconocemos por algunos signos distintivos, pero a la vez nos distanciamos de ella porque se ofrece dispareja, en color y en blanco y negro sucesivamente, con mayor o menor grado de definición visual, con grano fotográfico o sin él. (161)

La película es en sí misma un conflicto permanente. La forma fragmentada y no lineal en que se presentan los hechos alude al propio caos interior en la mente y la existencia de Santiago. La ciudad sigue viviendo, existiendo, palpitando y rugiendo pero eso no hará más que hundir en su propio laberinto al protagonista. Santiago no encuentra una respuesta para esta situación pues las heridas emocionales de la guerra no han cicatrizado y, tarde o temprano, él cree que cada transeúnte o incluso cualquier chica que pretenda seducirlo se convierten en enemigos a los que hay que aniquilar, como si la gran Lima fuera una réplica del campo de batalla.

Los afectos y las emociones de Santiago, no sólo se muestran y se exteriorizan sino que estas afectividades protagonizan, sin máscaras, la propia existencia de los demás seres que recorren la película. De la miseria y el desorden del “asentamiento humano” a la miseria de los propios compañeros de batalla que tampoco encuentran una solución para sus problemas de integración hay solo un paso. Caras de la misma moneda.

Días de Santiago es también un filme de denuncia sobre diferentes tipos de injusticia que conducen a un final deliberadamente trágico. El filme delata, por ejemplo, el olvido del Estado hacia los soldados que lucharon por el país en un conflicto armado. Se trata de oficiales que incluso quedaron inválidos, pero hacia los cuales ya no existe la menor consideración ni respeto. Mas la denuncia mayor es la que se refiere a la realidad de una ciudad como Lima, poblada hoy por nueve millones de habitantes, y a cómo sus autoridades, ya sea por corrupción, intereses creados, desgobierno o apetito político, han abandonado a su propia suerte. Y es en ese estado, cuando la ciudad se muestra torturante y agresiva, como cuando Santiago se imagina caminando por una calle y agrediendo a los peatones, que nosotros mismos nos interrogamos sobre el fracaso de un proyecto político, que a base de sobornos y transgresiones de la ley quiso hacer del Perú su propio feudo. Así es, sin marcar distancias, *Días de Santiago* relee en un tono muy

cuestionador y despojado de cualquier ironía los días más aciagos de la dictadura de Fujimori, sin referirse directamente a ellos, y las condiciones de crisis social y moral que este régimen dejó a los peruanos. En Santiago debemos reconocer no sólo al ex soldado neurótico que aún cree estar participando en una operación militar sino al ciudadano de cada día que es atacado y censurado, como una característica de que en un país donde las leyes formales se han quebrado, nadie tiene derecho a reclamar su natural herencia o su lucha por el respeto hacia sus propios valores.

3.0 JUVENTUDES DE LA CALLE: ESPACIOS INESTABLES Y NUEVOS ACTORES SOCIALES

Las condiciones de marginalidad, miseria y pobreza, vinculadas a un sentido de la aventura muchas veces de carácter suicida en los niños, adolescentes y jóvenes de la gran ciudad latinoamericana, ha sido una preocupación constante del cine de esta región producido desde la década de 1990. En estos ámbitos de la marginalidad y el desamparo, el gran referente, como en el capítulo anterior, continúa siendo *Los olvidados*, aunque a estas alturas habría que añadir los filmes *Río 40 grados* (1955), del brasileño Nelson Pereira Dos Santos (integrante del Cinema Novo, el movimiento liderado por Glauber Rocha), y *Tire dié* (1960), del argentino Fernando Birri. Debemos recordar, además, los aportes del Grupo Chaski en Perú, en los años 80: los largometrajes *Gregorio* y *Juliana*, vinculados estrechamente al documental de temática social de este colectivo titulado “Miss Universo en el Perú”. Igualmente, podemos mencionar el filme venezolano *Sicario* (1995), de José Ramón Novoa. Constituyen estos, antecedentes de los radicales retratos mostrados por las películas de Víctor Gaviria, Adrián Caetano, Fernando Meirelles, Sebastián Cordero y Emilio Maillé analizados en el presente capítulo.

El niño de la calle, el adolescente o el joven que recorre los espacios de la urbe a manera de un laberinto —calles, avenidas, barrios, lugares donde ronda el peligro— protagonizan estas historias sublevantes y que llaman la atención no sólo por su propuesta estética sino por su

planteamiento de un realismo visceral y crudo. Es en estas circunstancias y ante estas condiciones que asistimos al renacimiento de un discurso social, tal vez despolitizado, en el cine latinoamericano. El hecho es a la vez sintomático porque, al ser la intención de las películas registrar las duras condiciones de sobrevivencia, ellas están demostrando que, a cincuenta años del rodaje de *Los olvidados*, la existencia para los sectores marginales en el continente —esos estados y síntomas de crisis y descontento— se ha agravado,

Esa es la razón por la cual en películas como *La vendedora de rosas* y *Ratas, ratones, rateros* seguimos permanentemente a los protagonistas que deambulan por la ciudad; se trata de muchachos que forman pandillas para dedicarse al robo o a actividades censuradas por la ley formal, representada por un estado en crisis y en pleno proceso de deslegitimización, o jóvenes a quienes la negación de una mañana convierte en frágiles habitantes de una comunidad que no llega a constituirse como tal. El desplazamiento de un lugar a otro, que imprime el sentido de energía y velocidad al registro fílmico, es consecuencia de la inestabilidad que amenaza a los muchachos protagonistas de estas historias. Ellos no están privados realmente de ambiciones ni de proyectos pero estos rápidamente cobran otro sentido o se disuelven ante la urgencia de enfrentar las situaciones límite en que tienen que optar por un camino que, inevitablemente, los llevará a la perdición. Una concepción sociológica de esta situación es la que ofrecen Yves Predrassini y Magaly Sánchez:

El *niño de la calle* es antes que nada un excluido del proceso educativo y de la socialización tradicional (cuyos pilares ideales son todavía la familia, la escuela y el trabajo). El niño escapa frecuentemente de una relación familiar profundamente deteriorada, que se fundamenta en los maltratos, servicios y explotación por parte de los padres, provocada generalmente por las condiciones de gran miseria económica y por ende física y afectiva. (100)

Como correlato de esta condición está presente un sentimiento de desencanto y anomia que caracteriza a los protagonistas de las películas que analizamos. De la aparente efervescencia y el ritmo frenético que nos muestra *Ciudad de Dios* asistimos al derrumbe de un espacio que se ha convertido, con el paso del tiempo, en el epicentro de situaciones peligrosas y negativas.

En *Rosario Tijeras*, la protagonista es una sicaria. Desarrolla sus actividades ilegales también en una gran ciudad y no se puede sustraer a los códigos de aquella pero igualmente su comportamiento y cada una de sus acciones hallarán, al final, una sanción que es producto del propio estado de caos e incertidumbre en que el personaje de esta historia busca prolongar temerariamente su existencia, con frecuencia de una manera excitada y siempre violenta.

El retrato del niño de la calle o de la joven que vive asesinando por encargo configura parte activa del imaginario de una urbe que no termina por fijarse, estabilizarse, que es temporalmente un centro de actividades y de negociación de subjetividades pero en el cual todos estos personajes, que han surgido de pronto para tomar o asolar la ciudad, tienen escrito su destino. Mónica, la vendedora de rosas, quizá constituya el caso más desolador y extremo pues su muerte nos lleva a interrogarnos sobre la naturaleza del discurso y las intenciones de la puesta en escena en las películas de Víctor Gaviria. El trabajo de este cineasta ha sido definido, ingenuamente, como una expresión de “pornomiseria” y criticado por sus probables “excesos”. Pero, al contrario, consideramos que Gaviria logró sintonizar con una época y supo registrarla desde los extremos más oscuros, acudiendo a una realidad trascendental. Su experiencia con niños y jóvenes de las comunas de Medellín nos habla asimismo de la tendencia hacia un cine experimental, en el cual los protagonistas de las películas se representan a sí mismos, sin ropajes ni agregados, reconstruyendo sus propias narraciones y reconfigurando ciertas definiciones clásicas del cine. Situación que identifica igualmente la película de Adrián Caetano Pizza, birra,

faso, en la cual los jóvenes marginales de la calle que se dedican al robo y a la delincuencia son representantes de esa certeza del “no futuro”.

Los filmes que se analizan en este capítulo, pues, se caracterizan por la vida errante, marginal, apresurada de sus protagonistas y por el final trágico que tienen. Es nuevamente, el síntoma enfermizo —esquizofrénico, para usar el término de Deleuze y Guattari— que caracteriza la etapa más avanzada del capitalismo, pero que en su versión neoliberal, expresada como una ideología y un sistema en los países de América Latina, ahonda las brechas sociales y sólo premia y santifica a los propios dioses y símbolos que crea: el éxito, la mercancía y el dinero que absorben cualquier reclamo.

3.1 LA VENDEDORA DE ROSAS, LOS NIÑOS DE LA CALLE, LA MISERIA URBANA Y LA INTOXICACIÓN

El cineasta colombiano Víctor Gaviria inició un proyecto artístico que le tomaría diez años con *Rodrigo D* (1991), película con la que comenzaba a explorar el mundo de los jóvenes marginales en el Medellín de fines del siglo veinte. La propuesta de Gaviria se inscribe en la posibilidad de una renarración, en los ámbitos de la miseria y la marginalidad, de la vida de adolescentes que han sido desplazados del contrato social. En este sentido, sus películas no sólo llaman a polémicas, sensibilizan o sublevan, al mostrar tan drásticamente la verdad desnuda de la gran ciudad latinoamericana.

Rodrigo D fue la primera parte de la trilogía que continuaría con *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas*. Ya en esta historia sobre un adolescente confundido por su propia conciencia y por las circunstancias que le han tocado vivir, advertimos el patrón que guía la obra de Gaviria: no se trata de una muestra de “pornomiseria”, término con el que una vez el cineasta argentino Luis Puenzo, autor de *La historia oficial* (1985), calificó a esta y otras producciones similares: “Los cineastas latinoamericanos no deben caer en el cine de la miseria, el cine del lamento, que yo llamo “pornomiseria”. El cine lamento no consigue reflejar nuestro fuego interior que ha permitido que, pese a los problemas, seamos más vitales, estemos más vivos en muchas cosas que en Europa” (citado en León 77).

Sin embargo, se trata de de poner en evidencia la terrible condición a la que están expuestos menores de edad y adolescentes, desplazados por el sistema neoliberal que imperaba en la región. De allí que al espiar las películas de Gaviria de inmediato pensemos en las relaciones que estas tienen con el neorrealismo italiano. Si el neorrealismo, surgido después de la Segunda Guerra Mundial en Europa apelaba a una recodificación de los signos de la ciudad, a una manera distinta de percibir la miseria de sus habitantes, Gaviria sintoniza expresamente con esta escuela artística en su toma de posición: su estética no apela a las supuestas bondades del mundo neoliberal y globalizado. Todo lo contrario, Gaviria desciende a los infiernos, y desde ellos elucubra aquellos testimonios que una cámara en permanente movimiento registra en los rostros angustiados de los adolescentes sin porvenir, o simplemente intoxicados por el consumo de sustancias alucinógenas. Pero Jorge Rufinelli, en un libro testimonial sobre Gaviria, sostiene

una opinión disonante sobre la que él considera la presunta y no siempre cierta influencia del neorrealismo⁶.

En *La vendedora de rosas*, los planteamientos que ya se habían hecho explícitos en *Rodrigo D* llegan a un límite feroz, acaso explosivo. Durante las noches del 23 y 24 de diciembre (la segunda es la Nochebuena), Mónica y sus amigos, transitan por las calles de Medellín, exponiéndose al peligro, y exponiendo, ante los ojos del espectador, sus propias limitaciones y sufrimientos, constituyendo un colectivo desplazado a quien se le niega toda atención y que sobrevive carente de afectos. La lucha diaria de estos niños y jóvenes es una heroica tarea de sobrevivencia.

La idea de la película nace del relato del escritor danés Hans Christian Andersen “La vendedora de fósforos”, y esta es una información que el propio filme agrega en los créditos finales, remarcando que la historia del personaje de Andersen ha sido continuada por las chicas que protagonizan esta cinta.

Medellín, entonces, es el infierno. El paisaje urbano se advierte frenético y confuso, no sólo porque se aproxima la Nochebuena, sino porque podemos distinguir algunas características que lo identifican y demuestran su crisis y extrañeza: autopistas grises, bares nocturnos, grupos de gente en permanente circulación, la confusión que genera una ciudad referente del

6 Señala Ruffinelli: “La crítica se ha apresurado a filiar a Gaviria en el neorrealismo italiano, y esa es una verdad sólo parcial porque no siempre y no todo cine de escenografías “naturales” y con actores no profesionales resulta neorrealista. Esos dos elementos mencionados son los que superficialmente lo vincularían con el neorrealismo italiano, aparte del guiño referencial que estampó el director con el título de *Rodrigo D. No Futuro* con *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica. Por el contrario, la puesta en escena de sus dos largometrajes, el ritmo sincopado (*rock* pesado) en uno, el vallenato y las melodías del otro, la escasa altura con que la cámara sigue las caminatas de sus personajes [...] sus planos en picado que reflejan los desniveles físicos urbanísticos -casas construidas en laderas- donde se desarrolla la acción y el uso habitual de las azoteas y techos de las casas -que son lugares de estar y hasta de desplazamiento- más el intenso ritmo narrativo del montaje, poco o nada tienen que ver con los neorrealistas italianos”. (20)

narcotráfico y vinculada a etapas violentas en la historia reciente de Colombia: los adolescentes y niños de *La vendedora de rosas* están muy cerca de esta realidad pues ellos mismos consumen un estimulante que les produce alucinaciones o que prolonga sus fantasías en tanto el rostro más amargo de su vida, ese estado del que quisieran huir, permanece como el trasfondo intenso y dramático de la narración.

Una de las alucinaciones de Mónica, quien ofrece ramos de rosas con sus amigas en restaurantes y discotecas del centro de la ciudad, le hace visualizar a su abuela. La nostalgia por la pérdida, los recuerdos de la temprana infancia, un deseo por volver a un estado que ya no existe más se sintetizan en estas visiones provocadas por los estimulantes. La droga consume a Mónica, la hace soñar, divagar, transitar sin sentido por las calles agitadas de la Nochebuena de Medellín. La droga, como el agente intoxicador de la sociedad colombiana, en términos concretos (políticos, económicos, sociales, culturales), encuentra una víctima inocente y desposeída en Mónica. En una escena la vemos prácticamente extraviada, dissociada de todo referente. Un primer plano muestra su rostro adormilado. Casi inconscientemente vacía el contenido de la botella de pegamento en una bolsa negra y comienza a inhalar. Podemos sentir, entonces, las “inhalaciones” de Mónica ya que ocupan la banda sonora del filme. Con los momentos en que Mónica se ve inmersa en el consumo y la intoxicación, nos acercamos al delirio del que participa toda la nación. Mónica sólo quiere volver a los brazos de su abuela -una anciana que ella, previamente, ha identificado como la figura de una virgen en un puente de la ciudad- pero la imposibilidad de que este deseo se cumpla da cuenta de las incertidumbres que rodean no sólo la vida en la miseria de la protagonista sino que son las que, extendidas, identifican a Colombia, un país que en el mundo entero ha sido señalado, estigmatizado. Internamente, Colombia se desangra entre el combate del narcotráfico, la corrupción política, el

paramilitarismo y las guerrillas. Mónica representa al individuo que ya no alcanza a formar parte de una sociedad formal, alguien que no puede ser incluido en el contrato social. Su vida al margen es similar a la de muchos jóvenes que se perdieron en el camino, desplazados por circunstancias adversas.

Mónica transita por las calles y a pesar de tener varias amigas la vemos sola la mayor parte del tiempo, ella no busca necesariamente un refugio ni una redención. Ella ya ni siquiera es consciente de su lugar en este mundo. El amor, al menos en apariencia o de manera episódica, ronda su vida, pero su novio la traiciona. La comunidad de jóvenes que como Mónica y su novio, se drogan y viven en la marginalidad representan a un colectivo social marcado por la desesperanza. Por ello, el título que acompañaba a *Rodrigo D* hablaba de un “No futuro”. Es en ese estado, en ese espacio, el cual ni siquiera representa una frontera, donde se desarrolla la vida de Mónica.

Uno de los puntos de giro en esta película está representado por la acción de El Zarco. Este es un delincuente juvenil, totalmente perdido por el consumo de drogas y que ha encontrado en la violencia —en el uso de armas de fuego y en el hecho concreto de asesinar a otras personas— un modo de vida que a él lo hace sentirse importante, diferente, autor de actos de abuso y descontrol. En principio, El Zarco forma parte de una pandilla, en la que destaca un hombre que todo el tiempo transita en silla de ruedas y al que acompañan otras tres personas, entre ellas un menor de edad. El Zarco, lo sabremos durante una escena, tiene un hogar formal y vive con su madre. La certificación de esta realidad nos conduce a pensar en la disfuncionalidad de los hogares, en la violencia doméstica, en el riesgo que corren los jóvenes en los estratos marginales de la sociedad colombiana. Un hecho que se extiende al comportamiento de ciertos

hombres adultos quienes requieren favores sexuales de chicas menores de edad, absolutamente indefensas pero para quienes tampoco queda claro cuál es ese límite que no deben transgredir.

En ese sentido, *La vendedora de rosas* explora con lucidez y analíticamente expresiones de conductas, modos de ser, muestra a las familias que se disgregan y a los niños de la calle extraviados en un laberinto de características insalvables. La escena final, cargada de una gran tensión, nos lleva a la muerte de Mónica a manos de El Zarco, quien a su vez es victimado por la pandilla que se siente traicionada. Pretextando la falla en un reloj de pulsera -un artefacto en el que reside un valor simbólico, de uso, propiedad, y en el que se manifiesta una ligera fugacidad- El Zarco comienza a perseguir a Mónica, la amenaza e insulta. Sobre este motivo —el del reloj como símbolo del paso del tiempo y de su fugacidad— Geoffrey Kantaris ha escrito:

The watches are clearly meant to mark symbolically --and consciously for the spectator-- the juxtaposition of the temporal flow of the diegesis (hence the category-concept Time) with the very categories which annihilate temporal depth and local time: exchange value and commodity production-consumption. El Zarco, encountering Mónica early the next morning, steals her watch from her and gives her in exchange the watch he had stolen from the dead man. Mónica is forced to accept this 'exchange', but later in turn exchanges the watch as part-payment for some fireworks she plans to set off at midnight on Christmas Eve. The store owner who illegally sells her the fireworks says he cannot give her much for the watch because it is the watch of a dead man⁷.

La cámara sigue a Mónica en su tránsito nocturno buscando protección y refugio, huyendo de El Zarco. Esta secuencia está trabajada en planos generales y medios. Los planos generales muestran los espacios hacinados y las ruinas de las construcciones. Al final, Mónica se recuesta sobre las ruinas de lo que hace años fue el lugar donde vivió su abuela y con una luz de bengala en la mano —un símbolo de la celebración navideña— comienza a divagar a la vez que inhala el

⁷ Ver Kantaris, Geoffrey.

pegamento. Se producen, de esta manera dos procesos: el de la intoxicación, la droga que ingresa en el cuerpo de Mónica, y la esperanza que ella mantiene de volver al mundo donde la está esperando la abuela. Entonces, el montaje de escenas yuxtapone, efectivamente, un momento donde la abuela y todos los miembros de la familia están cenando y del cual Mónica participa, se siente feliz, pletórica, de vuelta a la vida. En el plano “real”, El Zarco llega hasta ella y la apuñala, al tiempo que los miembros de la pandilla asesinan a este, en un ajuste de cuentas.

Estas escenas, y el largo tránsito de Mónica en la película nos demuestran que en esta niña que aparentemente recién está conociendo la vida, se descubre ya a una joven mujer, valiente y solidaria, que no le teme ni a la violencia ni a la dureza de su condición. El director Víctor Gaviria logra un retrato de la marginalidad en la “periferia” esta vez colombiana con un ingrediente adicional: presenta a todos los menores de edad y adolescentes perdidos en la droga como una comunidad que se reconoce en sus carencias y que vive a partir de sus propios códigos. Por esa razón es que por momentos el filme tome un carácter circular y aparente girar sobre sí mismo: todas las escenas comienzan a referirse a la Nochebuena, al tránsito de estos niños y jóvenes, a su existencia “natural” en la calle, a los abusos de que son víctimas. Es un retrato que ya no sólo revive una tendencia guiada por el neorrealismo sino que se convierte, con fuerza y personalidad, en testimonio de denuncia: a estos límites nos ha llevado la injusticia social, la inequidad, la exclusión en América Latina. Por la misma razón, y como sucede con películas como *Pizza, birra, faso* y *Ratas, ratones, rateros, La vendedora de rosas* bien podría situar su acción en cualquier ciudad latinoamericana porque la problemática que plantea es común a muchos espacios urbanos de la región. Al final de la película observamos el cadáver de El Zarco, a las orillas de un río. A pocos metros, en el descampado donde estaba delirando y donde fue victimada, el cuerpo de Mónica es descubierto por un grupo de chicos, los cuales

dicen: “Parece que está dormida”. Así, la película concluye después de mostrarnos el “vuelo”, el “viaje” generado por el consumo de la droga y nos lleva al estado final de Mónica, quien es contemplada como si estuviera soñando, tan perpleja como en los momentos en que sufría las alucinaciones.

La globalización, entendida como un proceso de expansión del capitalismo más avanzado, sobre todo a partir de los años 90, no ha implicado en regiones como América Latina una integración o interconexión de todos los sectores de la sociedad. Al contrario, la propuesta neoliberal y sus políticas de ajuste han sellado profundamente un camino de inequidad y miseria. Es en este contexto que una película como *La vendedora* representa una muestra de aquello que Georges Kantaris denomina “periferias de la globalización”. En efecto, es al margen y desde el margen de los supuestos dominios del progreso y la circulación de bienes y servicios, donde se mantienen los protagonistas de la película de Gaviria. Kantaris, en su mirada de esta obra refiere:

The film is largely shot in the twilight of Medellín’s night-time streets, lit up here and there with garish Christmas illuminations, the flare of celebratory fireworks, and the lights of passing traffic. Gaviria himself, using a poetic paradox, talks of the displaced light that bathed the production of this film: a nocturnal light that somehow made visible, for a few fleeting weeks, “los días de la noche” -the night-time days or the day-time nights- of Medellín’s street children and homeless youths⁸.

La vendedora de rosas, desde su estreno en 1998 y hasta la fecha, se ha convertido en un referente mayúsculo sobre la miseria en que viven determinados sectores de la región. Como parte de una tradición fílmica, la cinta se asume como un primer descenso, un punto de quiebre a partir del cual el discurso sobre la marginalidad hallará nuevos exponentes y críticos. Cabe de todos modos, intentar la conexión entre aquel recordado pasaje del emblemático documental *La*

⁸ Ver Kantaris, Geoffrey.

hora de los hornos que mostraba la Villa Miseria, como uno de los cinturones de pobreza en Buenos Aires, y la trágica historia que la película de Gaviria narra sin temor y sin reservas. Más de treinta años separan a una película de otra pero esa distancia temporal no ha sido suficiente para acortar las brechas sociales, al contrario estas siguen siendo expresión de la crisis de las naciones, marcadas por nuevas coyunturas: la violencia urbana, el narcotráfico, por ejemplo. Pero la temática está allí y muy presente. Y Gaviria no aspira a proponer una respuesta concreta. Es él quien muestra la realidad, cruda y desnuda, es él quien llama la atención sobre un tema específico. Su rol de autor se transforma en el de un artista que denuncia, poniendo en boca de los propios chicos de la calle, convertidos en actores y sujetos de la representación fílmica, un razonamiento que devuelve la mirada sobre lo cotidiano, sobre lo que tenemos al frente y con lo cual convivimos, a veces de la manera más fría, natural y convencional.

3.2 PIZZA, BIRRA, FASO: SOBREVIVIENDO EN LA MARGINALIDAD

Pizza, birra, faso es la película con la que Adrián Caetano obtuvo reconocimiento público y crítico como cineasta después de haber dirigido cinco cortometrajes entre 1992 y 1995. Caetano codirigió Pizza con Bruno Stagnaro y la mostró exitosamente y por primera vez en el Festival de Cine de Mar del Plata, en 1997, evento que se organizaba nuevamente después de 26 años. Esta película ha generado un consenso crítico para ser considerada como el punto de partida del “Nuevo Cine Argentino”, junto con el conjunto de cortos titulado *Historias breves*, en el cual se incluye uno de Lucrecia Martel.

La película se ha convertido en un referente ineludible del cine latinoamericano de los años 90 al cual también se ha identificado como representación de una “estética de la miseria”, el tener una visión “miserabilista” o el practicar la “pornomiseria”, este último un término que ya hemos señalado a propósito de *La vendedora de rosas*. Más que refocilarse en la muestra de los estados de indigencia y falta de afectos, el cine de Caetano, y en particular *Pizza* establece un contacto con el espectador mediante su punto de vista realista. Es este el que guía la narración, y sobre el cual la obra encuentra su soporte. Caetano y Stagnaro actúan como cronistas sociales de su época, como lo fueron, si acaso cabe la comparación, los grandes novelistas europeos del siglo XIX -Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Stendhal, Victor Hugo, Flaubert- y se acercan sin temor a la problemática que las grandes ciudades de América Latina tienen aún pendiente y presente, como un lastre que opaca cualquier muestra de modernidad o progreso efectivo.

El cine de Caetano está enraizado en la tradición del neorrealismo. Películas como Umberto D, *Ladrón de bicicletas* (de Sica), *Roma, ciudad abierta*, *Paisa* (Rossellini), *La tierra tiembla* y *Obsesión* (Visconti) figuran entre lo más representativo de esta tendencia artística. El neorrealismo se caracterizó por filmar en la misma ciudad, no en estudios; en trabajar con actores “naturales”, en contraposición al uso de actores “profesionales”; y en mantener una ideología basada en una sensibilidad social que descubre en las carencias cotidianas del ciudadano común sus más caras desventajas. El crítico francés André Bazin ha resumido las características y el aporte del neorrealismo de esta manera:

Los films italianos recientes son al menos pre-revolucionarios; todos rechazan, implícita o explícitamente, utilizando el humor, la sátira o la poesía, la realidad social que utilizan; pero saben también --hasta cuando toman posiciones muy concretas-- no servirse de esta realidad como un medio. El que la condenen no les obliga a emplear con ella la mala fe. No olvidan que el mundo, antes de ser condenable, “es”, simplemente. (292)

Tratando de ser más específico sobre la técnica y la estética que guió al neorrealismo, el crítico Mark Shiel escribe:

Neorealism is also often thought of not so much as a particular moment, defined by starting and ending dates, but as a historically —and culturally— specific manifestation of the general aesthetic quality known as “realism” which is characterized by a disposition to the ontological truth of the physical, visible world. From this perspective, the realism of Italian neorealism manifested itself in a distinctive visual style. This was typified by a preference for location filming, the use of nonprofessional actors, the avoidance of ornamental mise-en-scene, a preference for natural light, a freely moving documentary style of photography, a non-interventionist approach to film directing, and an avoidance of complex editing and other post-productions processes like to focus attention on the contrivance of the film image. (2)

A su vez, Caetano ha confesado su interés por rodar escenas con actores “no profesionales”:

A mí me interesa mucho el registro naturalista de la actuación. Llamar a un actor profesional para sacarle todo eso que a uno no le interesa es medio complicado. La facultad de actuar no creo que la dé un título. Creo que se tiene que tener la ausencia de miedo como para exponerse ante una cámara. La gente común no actúa, un actor en cambio está siempre expresando qué es lo que le pasa. Una persona normal no; si está triste no necesariamente va a poner cara de triste. Ojo, hay una búsqueda de un actor, dentro de gente que no actúa profesionalmente⁹.

Pizza, birra, faso narra la historia de cuatro jóvenes marginales —El Cordobés, Frula, Megabom y Pablo— que recorren las calles céntricas de Buenos Aires y se dedican a la delincuencia. Ellos se han asociado con un taxista para robar a los pasajeros del vehículo de este, y surge entre los miembros de la pandilla una extrema solidaridad, una forma de mitigar sus penas a partir de compartirlo todo, en especial sus carencias. El Cordobés, personificado por el actor Héctor Anglada, quien reaparecerá en el filme *Bolivia*, está preocupado por su situación personal pues

⁹ Ver Caetano, Adrián.

su novia, Sandra, espera un bebé. Esta condición ciertamente lo limita pero a la vez lo muestra exacerbado, como queriendo encontrar una salida o una respuesta a los problemas que lo agobian.

Caetano representa Buenos Aires como una ciudad frenética, atestada por el tráfico masivo y apurado de autos y personas que constituye el paisaje cotidiano. Esta es una muestra también de la llamada “modernidad”:

The movement of people and traffic in the opening sequence of *Pizza, birra, faso* is duplicated by a camera in constant motion. This velocity is stalled at intervals, interrupted by the credits on a black screen before the next disorientating sequence of city shots begins. In the same way that the speed of the city is literally paused to give way to the credits, so the film as a whole attempts to carve a hole in the frenzied time of the city, through which we may glimpse the lives of those who are not integrated into the space-time of global capitalism. (Page 37)

Los protagonistas de *Pizza, birra, faso* siempre están al borde. Pertenecen a un límite, viven en él, y lo cruzan permanentemente. Sus vidas constituyen enigmas, asuntos por resolver, reclamos de historias que no saben cómo terminar y cuyo origen se diluye en un oscuro pasado. Esa es una de las razones por las cuales, por ejemplo, sus tratos con el taxista con el que se han asociado no estén nunca basados en una lealtad sino en la búsqueda de obtener la máxima ventaja. Por eso tanto el taxista como los amigos se traicionan mutuamente. Caetano nos quiere decir que la experiencia de la vida marginal lleva a sentir una constante pérdida, la continua negación del mañana, apenas el hecho de sobrevivir la jornada. Sobre esta nueva situación de crisis representada en el cine argentino y latinoamericano la crítica Silvia Díaz expresa:

Si muchas de las películas del 60 ponían en escena a una serie de sujetos que se autoexcluían -siquiera momentáneamente- de la sociedad en señal de descontento, el cine independiente de la década del 90 expone una “estética de la miseria” y propone un nuevo tipo de marginalidad, más cruda e implacable, con desplazamientos y exclusiones propios de la Argentina actual, que conllevan la necesidad de idear nuevos modos de resistencia. (117)

Habría que señalar, asimismo, que los personajes de esta película representan a los seres más afectados por la ejecución de las políticas neoliberales en América Latina. La pobreza y la marginalidad se extendieron aún más en el continente y las brechas sociales crecieron desmesuradamente desde que el neoliberalismo sentó sus bases en la región a fines de la década de 1980. El desmontaje del Estado conllevó a reducir las partidas presupuestales de ayuda a los sectores populares. David Harvey ha cuestionado la ideología neoliberal en estos términos:

To presume that markets and market signals can best determine all allocative decisions is to presume that everything can in principle be treated as a commodity. Commodification presumes the existence of property rights over processes, things, and social relations, that a price can be put on them, and that they can be traded subject to legal contract. (165)

El neoliberalismo y la obligada presencia de un “libre mercado” genera una fetichización de la mercancía, lleva a suponer que todo cuanto vemos está a la venta y tiene un precio. Se trata, simultáneamente, de un proceso de mercantilización de dimensiones globales. Aquellas personas que no pueden adherirse a este pacto terminan siendo las más perjudicadas. Son ellas las que pertenecen al grupo de desheredados, los “marginales” que tienen que buscar las alternativas más riesgosas para continuar con vida.

Dos escenas son centrales en *Pizza, birra, faso*. La primera es la que muestra el ingreso del grupo de amigos, durante la noche, al Obelisco, ese símbolo fálico, de poder y orden. Ingresar a este monumento, “habitarlo” por unos instantes, significa una transgresión de ese orden que precisamente olvida y margina a estos jóvenes. Ellos se divierten y se ríen pero eso no quiere decir que no sean conscientes de su condición de desventaja. En la oscuridad interior del Obelisco los amigos encienden unas luces. La cámara subjetiva sigue la mirada desde el interior del edificio y la lleva al exterior, la calle. Ese “adentro” y ese “afuera” están en un permanente divorcio, es como poner el dedo en la llaga, reconocer que el orden representado por un Estado

devaluado y en crisis no ha sabido proteger a sus ciudadanos ni librarlos a tiempo de una condena fatal.

La segunda es la escena final, cuando el Cordobés, herido tras el asalto a la discoteca, intenta llegar a tiempo al puerto donde está partiendo el barco que llevará a Sandra a Montevideo. La promesa de una vida mejor y de un “nuevo comienzo” en otra ciudad se liquida pues el Cordobés muere en su intento. El realismo propuesto por Caetano nos hace sentir la caída del protagonista y de sus deseos, pero también sus imposibilidades de conseguir su objetivo, que sería como lograr una salvación doble: lograr huir y tener la certeza de un mañana. Una lectura “moralizante” indicaría que, por haber delinquido, el Cordobés está pagando muy caras sus culpas. Pero la interpretación central, como hemos mantenido durante este argumento, es que el Cordobés, su novia y sus amigos están “desgraciados”, no tienen salvación ni salida. Las tomas panorámicas de la escena final comprueban la tragedia y confirman la noción de la ausencia de futuro, ni siquiera existe la salvación individual. Sólo nos queda pensar que Sandra iniciará una nueva vida en Montevideo y verá crecer a su hijo. Pero el precio que ha tenido que pagar es demasiado alto. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro se han esforzado en retratar uno de los problemas más álgidos y punzantes, y también más dolorosos, de la realidad latinoamericana, el de la pobreza y sus consecuencias, pero también el de la acuciante y torturante marginalidad.

3.3 CIUDAD DE DIOS, DE LAS FAVELAS AL CINE INDUSTRIAL

Tan sólo cuatro años antes del estreno de *Ciudad de Dios* (2002), el filme *Estación Central*, de Walter Salles, había marcado el reingreso de la cinematografía brasileña en los mercados e industrias globales. Ahora, *Ciudad de Dios*, una cinta dirigida por Fernando Meirelles, quien como otros cineastas latinoamericanos después emigraría a Hollywood, se presentaba como una historia guiada por los hitos de la posmodernidad, no sólo en el sentido estético, acentuado por la influencia propia del videoclip, sino por su ritmo trepidante y acaso desaforado. De acuerdo a Sonia Cristina Lino:

City of God is a well-crafted movie, with an aesthetic that in some moments is similar to a music video and in others reminds us of an action movie. These techniques, however, are used to tell a story that deals with sensitive issues in this moment of Brazilian history, such as misery, urban violence, the lack of social policies, and corruption (134).

Basada en la novela de Paulo Lins, esta película narra la evolución de una gran favela en Río de Janeiro, un espacio a donde van a vivir los habitantes de otras favelas amenazadas por las inundaciones o incendios provocados intencionalmente. Entonces, la narración parte de la génesis misma del nuevo lugar y marca el tránsito de unos niños a casi adultos, en medio de la realidad que significa sobrevivir a la violencia y el negocio del narcotráfico.

Esta película grafica muy puntualmente y como pocas en años recientes la creciente desorganización a la que conduce un crecimiento desmesurado de las urbes. Pero, al mismo tiempo, es la expresión notoria de comportamientos y manifestaciones de personalidades que traspasan la simple clasificación de héroes y villanos. De un personaje como Dadito, más tarde convertido en el peligroso Zé Pequeno, al protagonista, Cohete, aspirante a fotógrafo, el cuadro que nos presenta *Ciudad de Dios* es el de unos jóvenes que están dispuestos a matar incluso a sus

propios camaradas si con ello pueden obtener beneficios económicos. Y, desde este punto de vista, ello ya constituye un problema ético sumamente grave y que llama la atención sobre quiénes son los protagonistas de la cotidiana violencia urbana. Cabe preguntarse, por esta razón, ¿qué razones conducen a los jóvenes delincuentes a cometer asesinatos para saldar deudas o como formas de escarmiento y amenaza? ¿Qué se oculta detrás de estas prácticas violentas que la sociedad puede rechazar pero no controlar y, menos, evitar?

La narración comienza a fines de los años 60, cuando sus futuros protagonistas son apenas niños que juegan al fútbol entre los arenales de la favela. La iluminación al aire libre permite mostrar un cielo claro, y la tendencia a un color blanco o crema ilustra la situación en este espacio, como dando a entender que nada aún está contaminado. Sólo los hermanos mayores de los niños son los que se involucran en problemas y huyen de la policía. El asalto a una hostel define, por la violencia inesperada que resulta de este hecho, el futuro de las acciones. La Ciudad de Dios, desde ese momento, va a mostrar su verdadero rostro, que acaso resulte hasta demasiado incómodo.

La Ciudad de Dios es un espacio peligroso pero a la vez un centro de negociaciones porque ella se ha convertido, desde los años 70, en el epicentro de la producción, posesión y comercialización de diferentes tipos de droga. De la marihuana a la cocaína -de la influencia del movimiento hippie, que se deja sentir con canciones de rock y pop norteamericano y coreografías masivas durante las celebraciones, a la concepción de una zona cercada en los años 80-, la historia de la Ciudad de Dios está signada por la guerra entre dos pandillas, las lideradas por Zé Pequeno y Zanahoria. Ambas luchan por el control de la zona, por un dominio absoluto, pero durante cierto periodo ambas bandas igualmente delimitan sus propios espacios y evitan enfrentarse. A propósito de esta situación, podemos recordar que “the power of life and death is not only exerted over the rest of the slum’s population, but is also the condition for survival of the drug

dealers themselves. The money made with the trafficking and the exertion of violence allows Little Zé to keep his leadership and to survive the corrupt officers.” (Lino 140)

En este panorama, ya de por sí violentado y asaltado por una marea indetenible de hechos luctuosos como una vorágine, es que surgen otros actores, como la banda de Los enanos. Son estos, niños, menores de edad, pequeños que bien pueden tener ocho o doce años y que, obviamente sin tener conciencia de sus actos, se dedican a robar tiendas o a atemorizar al vecindario. Zé Pequeño es un ser individualista, solipsista, encerrado en su reino. En un instante, Cohete refiere que es muy “feo”, en contraste, por ejemplo, con la masculinidad que muestra Manuel “el mujeriego”, otro personaje que será víctima de los abusos de las pandillas. Al momento de esta aserción, la cámara fija un primer plano de Zé Pequeño. Entonces su rostro se nos aparece agresivo y desafiante. A propósito de estas imágenes debemos recordar las palabras de Gilles Deleuze: “there is no close-up *of* the face, the face is in itself close-up, the close-up is by itself face and both are affect, affection- image” (*Cinema I* 88). El rostro se nos presenta como una representación virtual de los afectos y la afectividad, cuando es capturado, en sus más intensos momentos, por el lente de la cámara. Por ello es que podemos atribuir un comportamiento de malvado o del hecho de disfrutar el ser villano en Zé Pequeño. Son los afectos que transmite su rostro -y que la cámara puntualmente registra- los que nos guían hacia esta idea.

La historia de Zé Pequeño, como otras de esta película, remite a la de los más peligrosos criminales mitificados por el cine norteamericano (como en el caso de los protagonistas de películas clásicas: *Scarface*, *Public Enemy*, *Little Caesar*, *White Heat*: en ellas siempre asistimos al ascenso y caída de un ególatra criminal). Y es que *Ciudad de Dios* es no sólo el tratado sociológico que se quiere a un tiempo crítico y descarnado, sino la versión reactualizada de la muestra de pobreza y humillación, de hambre y miseria, y de cómo a partir de estas condiciones

surgen delincuentes juveniles que, desviados en este contexto de limitaciones, terminan asediando a las organizaciones formales y tendiendo un cerco muy peligroso.

Es por ello que el calificativo de “feo” que recibe Zé Pequeño no es una expresión lastimera ni sensible. Cohete quiere decir que uno de los líderes de la Ciudad de Dios representa el mal, el vicio, lo dañino, lo malvado. Y en diferentes instantes de la narración, los acercamientos de la cámara, cuanto más frecuentes, mejor permiten dibujar, si cabe, una “geografía” de Zé Pequeño. De talla mediana, con el pelo ensortijado, de raza negra, marginado como tantos otros habitantes de la favela, Zé Pequeño desde su infancia ha sabido cubrirse a sí mismo. Su apariencia, entonces, es una máscara. Aquello que la cámara nos muestra con urgente detalle -el rostro nervioso, agitado, la actitud siempre agresiva- son rasgos de una personalidad que surgió apenas unos años atrás. Zé Pequeño es producto del sistema que premia los excesos y representa una marginalidad límite, envenenada, cercada. Su contraparte es Bené, su mejor amigo. Desde niños han sido camaradas. Pero Bené es más cauto y no tan apresurado. Incluso Bené quiere abandonar el camino de perdición y organiza una gran fiesta después de la cual se alejará de la favela.

La escenificación de esta fiesta, con sonidos directos, música de los años 70, muchachas y jóvenes que bailan extasiados, y una noche que casi se hace día, gracias a una iluminación deudora de la estética del videoclip, nos permite seguir uno de los instantes más apremiantes de la historia. La música está en su máximo volumen y quienes disfrutan de la fiesta no quieren perderse ni un minuto de ella. Bené ha decidido marcharse con Angélica, una guapa muchacha de la que también estuvo enamorado el propio Cohete. En esta demostración de frenesí, como si se tratara de un retrato carnavalesco, irrumpe Zé Pequeño, quien está enojado por la partida de Bené. En una escena seguimos sus actos: vemos cómo, abusivamente, obliga a un hombre a

desnudarse, bajo la amenaza de victimarlo. La banda sonora se mantiene estridente. El ambiente comienza a transformarse y lo imprevisible termina por tomar la escena: aparece Negrito, aquel muchacho a quien Zé Pequeno había desplazado de su negocio. Entre el parpadeo que permite ver a medias —las luces que instantáneamente se encienden y apagan— y en el centro de la escena, Zé Pequeno le recrimina a Bené por querer abandonarlo y marcharse con Angélica. Y de pronto, cuando Negrito, discretamente, casi oculto a la izquierda del encuadre, dispara su arma con el fin de matar a Zé Pequeno, la bala perdida acaba con la vida de Bené. La multitud se dispersa, asustada. Ahora, en el centro de la escena, y aún entre la oscuridad, Zé Pequeno se arrodilla ante el cadáver de Bené e insulta a Angélica. Luego, colérico, dispara al aire, ya en un espacio vacío, del cual la gente ha huido como protagonizando una estampida. Según anota Stephanie Muir, a propósito de esta secuencia:

The atmosphere created for lightning, cinematography and camera movement can be illustrated by looking at the disco scene where Bené is killed. Shots of the dancing crowd from the dancers' eye line contrast with high angle shots from Rocket's point of view as he puts discs on the turn table, emphasizing his position as an observer and not a participant. (85)

Rodada con tanta cordura y detalle, la secuencia tiene el efecto de derivar la acción de un momento celebratorio hacia un estado trágico. En diez minutos, el director Fernando Meirelles potencia la música en vivo, que resuena en poderosos altoparlantes, convoca decenas de extras y centra la dramaturgia en un modelo de amor-traición con un resultado desolador. *Ciudad de Dios* es, por ello, no sólo una película que ha abierto nuevos mercados para el cine brasileño y latinoamericano sino que está compuesta por escenas como la descrita, en las cuales el poderoso criminal siente su propia e inesperada destrucción, al perder a su mejor amigo. El crimen al que se dedica Zé Pequeno, su actividad ilegal, ha encontrado ahora un castigo, no de parte de la policía ni del Estado sino de un ex miembro de sus propias filas.

La historia de Zé Pequeno ilustra el tenor de *Ciudad de Dios*. Esta película mundialmente aclamada, ha logrado dicho reconocimiento por acercarse a un microcosmos sobre el que se ha escrito y se ha dicho mucho (el mundo de las favelas) y por representar, con la técnica y la tecnología cinematográficas en un momento de trepidante evolución, esa historia que contemporiza con las crisis del mundo actual. Es cierto, *Ciudad de Dios* mantiene la atención del espectador porque recurre sabiamente a efectos de montaje, tal vez altisonantes o solamente acelerados, que logran recuperar, captar “fragmentos” de una representación de la realidad. La cámara registra “trozos” de vida y de este artificio se vale la narración para marcar su verismo, su inocultable sensación de que estamos asistiendo a hechos tan dramáticos y cotidianos como los que de verdad ocurren en las favelas de Río de Janeiro. En este sentido, la mimesis planteada como acto de reproducción no sólo es un reflejo parcial sino que se asume como la representación universal de una totalidad. La totalidad es la favela y sus desgracias, su deterioro moral, social. La imitación de esta totalidad a la vez crea una similar, la que desde el cine la documenta sin temor y casi sin aditivos.

Así es como se nos presenta la escena inicial: mezclada con los créditos aparece la persecución de una gallina por los miembros de la pandilla de Zé Pequeno, que lleva armas de fuego. El montaje alterno y acelerado inserta imágenes propias del folklore brasileño y latinoamericano: la mano de un hombre que afila un cuchillo, una mujer que baila, otras que despluman gallinas para preparar una sopa, todo al ritmo de una pieza musical muy rítmica que el montaje va marcando según pausas y tonos matemáticamente programados. A esos elementos tan cálidos y propios del Brasil se añade, por contradicción, la violencia que va a irrumpir como el motor de esta historia. Al final de la secuencia inicial la pandilla en pleno se encuentra frente a un escuadrón de policía. Y, entre ambos, está ubicado Cohete, como un aprendiz de fotógrafo,

dispuesto a iniciarse en su oficio. Entonces la cámara gira y se desplaza, y ubica a Cohete a uno y otro lado, primero del lado de la pandilla y después del lado del cuerpo policial. El desplazamiento espacial de esta secuencia no sólo inaugura esta historia sino que representa en sí mismo la forma cómo esta se va a desarrollar: en una permanente ambigüedad, como un relato en el que las pandillas, la circulación de la droga, los consumidores que se intoxican, los adolescentes que descubren la sexualidad, el detonante del enfrentamiento decisivo, todos estos elementos prefiguran un recorrido sinuoso y, por lo tanto, peligroso. Por esa razón, esa aparente suspensión inicial de Cohete, en el tiempo y el espacio, como si estuviera “congelado” o “encapsulado” se va a referir también al muchacho que sólo tras amargas experiencias consigue un modo legal de ganarse la vida y, de esta manera, independizarse del mundo de asaltos y terror que constituye el lugar donde vive y donde ha crecido.

Es por ello que cobra importancia la curiosidad de Cohete por la fotografía y sus inicios en un diario de Río de Janeiro. Cohete es el retratista de la Ciudad de Dios, de su horror, de su miseria, de sus miedos: “Although a principal character he is for much of the film outside the action as an observer, a reporter. He reconstructs the events we see in a series of flashbacks. He is remembering things that have taken place; many of the events are not things he has actually seen.” (Muir 9)

El propio Zé Pequeno y su banda le piden que los immortalice en una fotografía. Efectivamente, la toma instantánea es reproducida en uno de los diarios más importantes de la metrópoli. Desde ese momento la Ciudad de Dios no es más un lugar ficticio o del que se puede hablar con cierta irresponsabilidad. Al igual que su rol de narrador que inserta su voz en “off” durante la película, Cohete asume el papel de otra clase de narrador: el que con sus fotografías testimonia la lacerante verdad que cubre a su ambiente.

Es Cohete un narrador omnisciente. Conoce cada detalle, cada meollo de cada asunto que se fragua en la Ciudad de Dios. En la secuencia titulada “La historia del departamento” asistimos al relato que explica cómo Ze Pequeño se apoderó del espacio desde donde administraba y repartía su poder. Este departamento, del cual sólo vemos la entrada y la sala, fue regentado primero por una mujer mayor y después por Negrito. El desplazamiento de Negrito y la toma de posesión de Zé Pequeño es narrada tres veces, desde tres perspectivas distintas, en cada una de las cuales la cámara está ubicada en un lugar diferente con respecto al personaje al que sigue. Fernando Meirelles le insufla acción a esta parte de la película mediante el uso de “fundidos”, situaciones en las cuales los personajes se movilizan al interior del departamento, significando la evolución que tiene el lugar. En una larga secuencia nos enteramos, efectivamente, de esta “historia” sin que ningún elemento de la trama quede sin ser explicado. Se puede hablar, en estos términos, de una obsesión narrativa por fijar los “detalles”: sin ellos, el espectador naufragaría. Por dicho motivo es que *Ciudad de Dios* constituye una película construida de retazos, de fragmentos, de momentos, un “collage” del cual se ha dicho representa una expresión “cosmética” de la miseria. Sus colores encendidos y vibrantes y sus filtros que brillan apoyan esta última postura. La favela es retratada no con colores ocres o parcos, que simbolizarían su estado de miseria y pobreza. Ocurre que los colores y filtros brillantes ponen en primer plano la vida en la favela, los giros y destellos cromáticos nos hablan de la velocidad de los hechos, de una historia que nunca se detiene, de un lugar en permanente ebullición, donde cada día es común ver a consumidores y comerciantes de drogas y a jóvenes armados que protegen a uno y otro grupo. La función del color en *Ciudad de Dios* apoya, entonces, el ritmo trepidante, efímero y fugaz de la historia narrada, como si con tan intensos brillos y saturaciones cromáticas

estaríamos alcanzando un límite, tal vez más allá de lo imaginable, o sobrepasándolo en esta historia cuya riqueza se amplía a su bien caracterizada variedad de personajes.

Stephanie Muir nos recuerda, a propósito, la forma en que se construye la narración en la película:

The series of short tales, vignettes and ellipses manipulates narrative time and space. The plot moves backwards and forwards spanning over a decade. The passage of time is indicated through two main devices -on screen titles introduce the era (The Seventies) or tell us how much time elapsed (Three Months Later), shot transitions show time passing. Both devices accelerate events and skip over years, although there are few precise indications of the date and only a few indications of how much time has actually passed. (52)

La Ciudad de Dios es un eje geográfico-espacial en el cual se empaqueta y distribuye la droga que viene clandestinamente de otros lugares. Una vez recibida, se procede a su distribución y comercialización. Para asegurar el éxito de este proceso, las pandillas se amparan en la fuerza que les da la posesión de armas y, por lo tanto, en un modo de conducta violenta. Y es esa violencia, a veces suicida, la que caracteriza a la Ciudad de Dios, una ciudad tomada, gobernada por reglas que nadie puede romper, a donde ni siquiera el Estado, representado por la policía, puede acceder o poner orden.

Ciudad de Dios, como señala Else Vieira, marcó un nuevo rumbo en las producciones latinoamericanas. El éxito de la película, por todos los motivos aquí expuestos, la llevó a ser exhibida en escenarios internacionales como una muestra veraz y realista de las condiciones de vida en América Latina:

As the doors open to foreign imports, a question arises as to how peripheral productions in the commercial transnational circuit relate to hegemonic ones and viceversa. Today's transnationalized film market offers a congenial terrain for hegemonic genres and aesthetics not only to be emulated but also to be renovated. (Vieira, 57)

La historia narrada por *Cohete* —esos días que se suceden sin aparente solución— descubren el tránsito diario de la vida en lo más profundo de un sector de una ciudad cercada de América Latina, un lugar asediado y capturado que condiciona su libertad y cualquier deseo de salir adelante, limitaciones que el filme muestra con tanta vehemencia e intensidad.

3.4 RATAS, RATONES, RATEROS: ¿ES PARTE DE LA MODERNIDAD UNA ALCANTARILLA PROFUNDA Y OSCURA?

Ratas, ratones, rateros (1999) constituía hasta hace poco tiempo una rareza en el panorama cinematográfico ecuatoriano debido al hecho que participó en reconocidas competencias internacionales y recibió merecidos premios abriendo una nueva etapa para la producción audiovisual de su país de origen. Sobre esta realidad el crítico Jorge Luis Serrano reflexiona:

Las películas ecuatorianas todavía no reflejan de manera orgánica y sostenida esos grandes universos temáticos o genéricos de la tradición cinematográfica mundial ni tampoco cultivan manifiestamente aquellas extensas tradiciones que caracterizan a Occidente, como lo han hecho y hacen otras cinematografías ya consolidadas del hemisferio. (171)

La crítica de Serrano observa puntualmente la carencia de una “tradición”, siempre pensando en los productos de Occidente como modelos a seguir. Si sólo ese fuera el problema podríamos mencionar el igualmente escaso número de producciones en Perú, Bolivia, Paraguay o Colombia, huérfanos del apoyo estatal y cuyos cineastas tienen que ingeniar —literalmente— formas para producir sus obras.

El director de *Ratas*, Sebastián Cordero, es un visible admirador de Quentin Tarantino, particularmente de la segunda obra de este cineasta norteamericano, *Pulp Fiction*, a la que constantemente homenaja y le sigue los pasos. El camino abierto por *Rodrigo D* y continuado

por *La vendedora de rosas* y *Pizza, birra faso*, encontró una continuación en la película de Cordero que, como aquellos filmes, tematiza sobre la marginalidad y la fugacidad de la vida juvenil, y muestra los oscuros meandros por donde discurren algunas existencias en conflicto y en constante drama entre las dos ciudades principales de Ecuador: Quito y Guayaquil

La película se inicia con un primer plano del rostro de Ángel, un ex presidiario quien va a recorrer toda la trama causando malestar y dolor a los seres con quienes, a veces accidentalmente, se vincula. De ese “close up” de Ángel, captado tal vez como una señal de advertencia, pasamos a la ubicación del personaje en la habitación de un hotel, mientras duerme con una prostituta, la cual hace las veces de su compañera. Pero este es sólo un hecho referencial, anecdótico, en una historia que vinculará a clases marginadas de Quito con otras más acomodadas, y que revelará cómo la miseria y la injusticia social son parte de un modo de vida en un país como Ecuador, que para la época en que se filmó la película, soportaba una grave crisis política, que incluyó la continua separación de sus mandatarios.

Entre 1996 y 2007 se sucedieron seis presidentes, protagonizando un grave periodo de inestabilidad que sólo fue superado cuando Rafael Correa, de tendencia neozquierdista, asumió el mando de la nación (enero, 2007)¹⁰.

El ritmo trepidante que Cordero le imprime a su película se manifiesta en las huidas y persecuciones de las cuales es objeto Ángel. La aludida escena inicial continúa con una serie de tomas aceleradas, nerviosas, que le siguen los pasos a Ángel tratando de escapar de un par de sicarios, a uno de los cuales asesina después de un enfrentamiento en un cementerio. La

¹⁰ Los seis presidentes fueron Abdalá Bucaram, Fabián Alarcón Rivera, Jamil Mahuad, Gustavo Noboa, Lucio Gutiérrez y Alfredo Palacio. Durante la administración de Mahuad se firmó el Acuerdo de Paz con Perú, después de producirse la llamada “Guerra del Cenepa”, tema colateral de la película *Días de Santiago* que analizamos en el capítulo 1 (Ver Proaño Rodríguez).

presencia de este espacio nos habla ya de las influencias de cierto cine norteamericano de género, el criminal, que como en las películas de Abel Ferrara, un director que comenzó a hacerse conocido en los años 90, gira alrededor de encuentros con la mafia y arreglos de cuentas. Así ocurre en dos de sus obras más conocidas, *Bad Lieutenant* (1992) y *The Funeral* (1996). Ferrara, por cierto, no es necesariamente un cineasta adscrito a la industria hollywoodense, procura trabajar al margen de ella y su labor independiente ha sido frecuentemente reconocida por la crítica periodística y académica. Podemos ubicar, entonces, además de Tarantino, a Ferrara como otro modelo que Sebastián Cordero sigue con admiración.

Las acciones referidas en *Ratas, ratones, rateros* ocurren inicialmente en Guayaquil, desde donde, siempre huyendo, Ángel se traslada a Quito. Y es aquí donde los problemas mayores comienzan y a partir de ellos es que la película revela con mayor profundidad la crítica social que pretende hacer. En Quito, Ángel se contacta con su primo Salvador, un muchacho que aún está en la escuela y que se convierte en el otro protagonista de la historia. Salvador tiene dos amigos, Angélica y Marlon, con quienes comete pequeños hurtos, engaños o estafas que revelan una de las dimensiones de la vida cotidiana en Quito: jóvenes que a cada momento están probando drogas e intentando sobrevivir como una forma de escapismo porque entienden que el medio que habitan los coacta y no satisface sus aspiraciones, si acaso las tienen. Esa es la razón por la cual Salvador es expulsado de la escuela y, a partir de ese momento, no sólo reta la autoridad paterna, sino que experimenta hechos y emociones que volverán su vida un peligroso infierno.

En una escena filmada en una calle céntrica de Quito observamos a los tres amigos, siempre solidarios, compartiendo sus aparentes alegrías. La cámara sigue su continuo y a veces laberíntico desplazamiento. En un momento, los tres muchachos roban un auto nuevo, como

queriendo probarse a sí mismos que son capaces de las aventuras más avezadas y peligrosas. En otro momento estafan al conductor de un auto, protagonizando una escena que pretende darle humor a la trama: la cámara enfoca a Salvador hablando con el chófer, ofreciéndole nuevos aros para las llantas de su auto. De pronto vemos cómo Marlon, al otro extremo, está desmontando uno de estos aros del propio auto para hacerlo pasar como el producto a vender. Con escenas como esta, el director Sebastián Cordero incide en la actitud “pícaro” de los jóvenes amigos, de esa forma que han encontrado para simular que disfrutan de la vida, sin que les importe mucho el mañana, el futuro o la clase de ciudadanos que serán en cinco o diez años. El vivir delinquiendo y crear fuertes lazos de solidaridad remite a los temas ya anotados en el análisis de las películas de Adrián Caetano: los jóvenes crean sus propias cadenas de solidaridad y fraternidad. Al compartir sus carencias convierten a estas ya no tanto en el grave síntoma de limitación y escasez sino más bien en el correlato de la vida en la urbe. Si ampliamos la mirada, encontramos que esta sensación de compartir los afectos y las vivencias es en verdad un escudo para tratar de sobrellevar la falta de un horizonte. Los jóvenes protagonistas de *Ratas, ratones, rateros* se enfrentan a la voracidad ofensiva de su propio medio, dominado por un sistema capitalista, ahora en su etapa más acabada: ellos, entonces son los “desheredados”, como en la película de Buñuel eran los “olvidados”. Igualmente, la situación que nos muestra la película nos permite hablar, de una manera más general, de la idea del Estado Nación que no sabe cómo proteger a sus ciudadanos ni brindarles las mínimas condiciones de seguridad pues sus instituciones principales han entrado en una profunda crisis. Asistimos a una deslegitimización del Estado, que ahora marcha sin rumbo, con una coyuntura política que se anuncia turbia y desordenada a sí misma. Por ello, el título de la película es simbólicamente expresivo: las ratas, ratones y rateros representan no sólo a los delincuentes avezados, a los jóvenes apresurados por una existencia en

constante movimiento, sino a los propios responsables de la gobernabilidad de un país. Estos también son los ratones y rateros, las ratas que minan la credibilidad pública y se aprovechan de un aparato estatal nacido en la Colonia y que ha privilegiado a unos sectores sobre otros, creando descontento social y protestas populares.

Salvador entiende que Ángel es un profesional, un delincuente prontuariado, una persona que es miembro de su familia pero a la vez es rechazado por esta. Actuando desde la más oscura ilegalidad, Ángel, quien todo el tiempo trata de idear formas de obtener su propio beneficio, se revela como el personaje que transmite su desgracia a Salvador, al padre y a los amigos de este:

Ángel vive en una huida constante. Su destino es la fuga y el desarraigo. Este hombre, que aun en los casos más extremos nunca pierde la astucia y la chispa, es un prófugo sin fin cuya fuerza proviene de una permanente explosión de palabras, actos y maniobras. Su fuga constante le impide echar raíces y lo convierte en una especie de paria expulsado de todos los reinos, un nómada [...] Todo lugar al que arriba, pronto se transforma en un campo de destrucción e incertidumbre del cual siempre termina huyendo. Una ráfaga de problemas, muerte y caos espera a todo aquel que se atraviese en su camino, por eso todos le temen y rechazan. Ángel está condenado a un destino errante, encarna la figura del nómada que, según Deleuze y Guattari, es un personaje característico del mundo colectivo de la marginalidad y la calle. (León 53-54)

Cualquier hecho trágico que ocurra en *Ratas, ratones, rateros*, estará siempre vinculado de manera directa o indirecta a una acción de Ángel: la tortura y muerte del padre de Salvador a manos de otro delincuente que busca venganza, el asesinato del padre del novio de Carolina, prima de Salvador, la herida acaso mortal que sufre Marlon hacia el final. Ángel, en oposición a lo que su nombre refiere, es en realidad el demonio que todo lo envenena con su ponzoña.

Y sin embargo, desde su aparente quietud e inocencia, como esos afectos que comparte con Angélica, Salvador se deja llevar por cada truco o intención de Ángel. Es cuando el cineasta Sebastián Cordero hace más patente y visible su deuda con Tarantino: presenta escenas filmadas con apresurados cortes de montaje, frenéticos viajes en vehículos motorizados, huidas y

salvaciones de último minuto, hechos representativos de una violencia que adquiere el carácter de ritual, que parece celebrarse a sí misma, expresándose todopoderosa y desnuda, mostrándole al espectador que la convivencia social puede ser gravemente afectada apenas por los más mínimos detalles.

Y para completar su visión crítica de la sociedad ecuatoriana, una vez que Cordero ha mostrado a los marginales, a los *outsiders*, traslada la escena a las clases acomodadas: Carolina una prima de Salvador, está celebrando su fiesta de graduación. Cordero ironiza sobre las fiestas de la así llamada “alta sociedad” y ofrece una visión burlesca de los actos celebratorios de esta: por ejemplo, cuando el padre de Carolina interviene para ofrecer un discurso en medio de todas esas señoras elegantemente vestidas y caballeros circunspectos. Una cámara cómplice capta los gestos y a la vez las ausencias, las hipocresías, los sinsentidos. Es, a la vez, una apelación a formas del melodrama clásico latinoamericano, no sólo el de las películas mexicanas de la Edad de Oro, sino el de las telenovelas, un formato más moderno y masivo.

Es cuando aparece JC, novio de Carolina, quien se muestra agresivo y produce un acto de violencia en plena fiesta: se enfrenta a un amigo y lo amenaza con un revólver. La cámara ahora se mueve de un lado a otro, muestra la inestabilidad y el peligro del momento. Ángel, a estas alturas, ya ha logrado, desde su marginalidad, mezclarse en esta fiesta de los sectores acomodados de Quito. En un instante, se apodera de las llaves de todos los autos de quienes acuden a la celebración. En la penumbra, y acompañado por Salvador, prueba estas llaves en uno y otro vehículo a ver si acierta y logra abrir las puertas de uno de estos. El hecho no sólo es simbólico sino que nos habla de la accidental vinculación del delincuente perseguido, siempre con una deuda pendiente, con un sector social que se autorrepresenta como “limpio” y libre de toda culpa. Es como si el “contaminado” Ángel amenazara o retara la “pureza” de los que están

“más arriba” en la escala social, una característica típica de las naciones latinoamericanas, tal y cual se han desarrollado desde sus inicios como repúblicas, una vez independizadas de la metrópoli, España.

Ángel es el personaje del que se sirve el director Sebastián Cordero para ingresar en la vida y en las ceremonias de las clases pudientes, para mofarse de ellas, para hacernos ver la ridiculez de sus actos, la permanente futilidad de sus expresiones. Cordero es muy consciente de su actitud, y *Ratas, ratones, rateros* opera no sólo como un registro fílmico sino que subyace a él la certeza del descontento que el director siente por su propio medio, el cual recusa y critica con furia. Pero la historia de *Ratas, ratones, rateros* no estaría completa si, aparte de mostrarnos la vida de los marginales y de los que siempre están bien, no continuara con su propuesta de una aventura criminal. Es por esa razón que Cordero, quien también es el guionista de la película, genera un vínculo, un tanto casual, entre Ángel y JC. Así, estos representantes de sectores de una sociedad polarizada, y ambos como muestras del mal y el vicio, y de absoluta ausencia de una moral, hacen un pacto: Ángel ingresará en la casa de los padres de JC a pedido expreso de este, fingiendo un asalto, para deshacerse de un arma que pertenece a la colección del padre de JC y que este ha extraviado en un acto de desesperación.

Cordero vincula a Ángel y a JC porque a ambos los representa como aves de carroña. Consumen drogas y se envician con ellas y evadir la ley, cualquiera sea su expresión, es una particularidad de sus vidas. La cadena trágica culmina en la cómplice oscuridad de la noche, en un barrio residencial, en una casa de los sectores acomodados de Quito. A JC la asociación con Ángel le costará la vida de su padre. Es entonces cuando advertimos que a Cordero no sólo le interesan las profundas diferencias de clase o el hecho de practicar una crítica social, con elementos que por momentos parecen influenciados por el cine italiano que siguió al

neorrealismo (como en los filmes *La aventura* y *El eclipse* en que Michelangelo Antonioni disecciona la expansión y frialdad del capitalismo en los años 60).

Con el asesinato del padre de JC a manos de Ángel, Cordero quiere representar la falta de un proyecto de país, la imposibilidad de una reconciliación entre clases sociales, entre sectores marginados y pudientes, la forma cómo la inestabilidad política ha convertido a la vida marginal en un nuevo elemento de la realidad ecuatoriana. Sobre todos esos demonios y fantasmas, que aparecen una y otra vez, y para los cuales no es posible un exorcismo, es que *Ratas, ratones, rateros* elige narrar desde una perspectiva que por momentos aparenta ser sólo burlesca o de una “comedia negra”. La verdad es otra: el aparente juego, las huidas de Ángel, sus crímenes, los persistentes abusos de JC, la mala fortuna de Salvador, esos hechos son muestras de una grave descomposición, de un país que se desintegra y se aleja de la modernidad, cuyos prejuicios lo carcomen y lo disuelven.

Ratas, ratones, rateros combina su relativa “estética de la miseria”, su retrato tal vez miserabilista, con un gusto por la más auténtica acción cinética. Cuando ambos elementos se encuentran es que la película funciona y encuentra ese equilibrio como obra artística que es la antítesis del caos constante que narra. En opinión de Jorge Luis Serrano:

(*Ratas*) permite al público ecuatoriano comprobar cuánto de bueno hay en la expresión de la violencia callejera y suburbana cuando ésta pretende, desde la senda trazada por Buñuel en *Los olvidados*, penetrar el espíritu y las fantasías truncas de personajes marginales. *Ratas...* plantea que sólo los vicios nos salvan de la rutina, al tiempo que refleja algo que podríamos llamar “excrecencias de la ciudad”, personajes excéntricos que se mueven lateralmente con un único fin: satisfacer los instintos más precarios de lo humano, aunque para hacerlo deban ser cabalmente inhumanos. (184)

Esta cita refiere el carácter de “inhumano” para definir a los personajes de la película de Cordero. En parte, creemos, es verdad. Porque, como ocurre con las narrativas de las otras películas tratadas en este capítulo, es la falta de humanidad, como una terrible carencia, la que identifica la naturaleza de las historias. Podemos decir al mismo tiempo que el individuo se “deshumaniza”, incluso biológicamente, y no en vano el título de la película de Cordero insinúa que sus protagonistas son como los roedores que habitan las alcantarillas de las ciudades centrales de América Latina. A ese nivel de desamparo y constante degradación ha llegado el ser “deshumanizado”, postergado por políticas económicas de ajuste y reestructuración, símbolos de una corriente neoliberal que actúa como un permanente y duro azote con los que siempre tienen menos oportunidades, a quienes todo les falta y todo se les debe. La mirada crítica de *Ratas, ratones, rateros* enfrenta su propio desencanto, reflejado en esas calles, estaciones de bus, entradas de hospitales de Quito que son la contrapartida, tal vez tenebrosa, de las residencias de los sectores más favorecidos, permanentemente protegidas y vigiladas por guardianes y cuya presencia en la película anuncia la desgracia tan temida. Porque, esta vez, no sólo los marginales ni los muchachos en fuga son los perdedores. Entonces, *Ratas, ratones, rateros* opera como una antiparábola, como el discurso anárquico que registra la volatilidad y el desasosiego de ciertos personajes y, con ello, la propia tragedia de una sociedad que parece engullirse a sí misma, sin tiempo para la reflexión y, menos, la generosidad.

3.5 **ROSARIO TIJERAS: RETRATO DE UNA SICARIA EN UN MUNDO**

GLOBALIZADO

Rosario Tijeras (2005) es una coproducción de España, México y Colombia, dirigida por Emilio Maillé y basada en la novela homónima de Jorge Franco, la cual obtuvo gran popularidad al momento de su publicación, en los primeros años del presente siglo.

La película ha modulado ciertos aspectos de la novela y ha exagerado otros, demostrando de esta manera cómo el lenguaje audiovisual logra independizarse de una matriz escrita y adquirir su propio espacio de autonomía. La historia narra, mediante constantes “flashbacks” y fragmentos, la vida de una sicaria, la propia Rosario Tijeras, quien ha ganado fama por su atractivo sexual y por la forma cómo asesina a sus víctimas. En un pasaje de la película, uno de los amigos de Rosario (interpretada por la actriz Flora Martínez) le propone resolver algunos misteriosos enigmas: unos dicen que incluso es la amante de Pablo Escobar, otros señalan que antes de sus asesinatos besa a sus víctimas, por lo general otros hombres vinculados al narcotráfico, o sicarios como ella.

En esta película encontramos la extensión de un tema que ya hemos tratado a propósito de *La virgen de los sicarios* y *La vendedora de rosas*. En aquellas, la droga, como agente de intoxicación de la sociedad, adquiría un protagonismo que llevaba a sus personajes a la muerte (como en el caso de la película de Víctor Gaviria) o a una nueva toma de posición frente a una realidad que no podía manejarse desde la mera observación (en el caso del filme de Barbet Schroeder).

Si en *La vendedora* seguíamos a una pandilla de niños y adolescentes deambulando en la Nochebuena por Medellín, y en *La virgen de los sicarios*, esta misma ciudad generaba su propio protagonismo, contextualizando el retorno del letrado Fernando, cargado de nostalgia; en

Rosario Tijeras, ese espacio se mantiene pero aquí ya no se trata de la niña que lucha por vivir, sino de una joven ya madura, consciente de su propio oficio, si es que podemos considerar como tal el caso de terminar con la vida de otras personas. Medellín es el primer gran elemento, que hermana las tres películas. Y quizá tal vez el único. La película de Eduardo Maillé prefiere una estética de luces y colores fuertes y brillantes para escenificar el derroche de un mundo que, instalado en la Colombia del presente, ha traspasado los límites del capitalismo global, y ha convertido a los señores de la droga en los verdaderos dueños de las conciencias y las existencias de muchas personas. Ellos son quienes dan las órdenes, en una ciudad ubicada por ser punto de enlace en la ruta del narcotráfico en los años 80 y 90. Rosario Tijeras, el personaje creado por Jorge Franco, se convierte en la pantalla en una mujer glamorosa, seductora, suerte de devoradora sexual que parece seguir los patrones de las divas clásicas de Hollywood (Marlene Dietrich, Ava Gardner, Rita Hayworth, Marilyn Monroe) pero en versión latinoamericana. Ese sería uno de sus atributos, la muestra de un poder femenino en un mundo dominado por hombres. Se trata de una particularidad que Rosario sabe dosificar, administrar con cuidado, como si sus acciones siguieran una lógica de “dar para recibir”.

La discoteca, que se convierte en el principal lugar de acción de la película, es deudora, en su diseño y en la forma cómo se la presenta, de aquellos escenarios que estamos acostumbrados a ver, por ejemplo, en las películas del director norteamericano Michael Mann. Como en *Colateral* (2004) y *Miami Vice* (2006), dos de las cintas más comerciales de este influyente cineasta de la industria hollywoodense contemporánea, la cinta de Maillé acude a todos los elementos y artefactos de una estética chirriante, con iluminaciones exageradas y hasta el uso de versiones remasterizadas de éxitos musicales de música pop norteamericana. La discoteca es otra incursión de lo global en un medio como Medellín. Si recordamos que en la

película de Caetano, *Pizza, birra, faso*, hacia el final, las acciones se escenifican asimismo en una discoteca, podemos decir que este escenario se ha convertido en uno característico y funcional para expresar esas crisis de la modernidad por las que también está hondamente preocupado el cine latinoamericano.

En la discoteca de *Rosario Tijeras*, suerte de templo maldito, encontramos a los consumidores de cocaína y crack, a las parejas de chicas y muchachos que disfrutan de un momento de evasión, a los que llevan los encargos, como si fueran rumores, a los propios narcos, y, por supuesto, a los sicarios, el brazo armado de aquellos.

Pero a Ernesto Maillé como director le preocupa, como a Jorge Franco en la novela, hallar una explicación para las actitudes y el comportamiento de Rosario. Y es con un “flashback”, que puede aparentar ser muy didáctico, que nos enteramos que el dramático cambio en su vida se produjo por ser víctima de un abuso sexual de parte de la pareja de su madre. Es a partir de ese hecho por el cual nace la furia y la sed de venganza de esta mujer que utiliza sus atributos físicos como una vía de escape para sus propios afectos y emociones. Ella, a su manera, también encarna a una “marginal”, en el sentido que su vida sufrió una ruptura traumática y por ello ha seguido el sendero de sangre y tragedia por el cual todos la conocen.

De acuerdo a la interpretación de Stacey Alba D. Skar:

La paradoja de Rosario como figura transgresora y castigada se puede leer, por extensión, en su sexualidad exagerada. En lugar de aceptar su papel de víctima silenciosa, Rosario elige la violencia activa como única opción para la supervivencia, aunque ésta resulta efímera ya que muere, como tantos otros sicarios, asesinada a balazos a una temprana edad. Además, por las violaciones sufridas y por el ejemplo de su madre soltera, se cría al margen del modelo mariano de virgen y madre/esposa que le prohíbe a la mujer experimentar su sexualidad fuera del matrimonio. De hecho, la vida de la protagonista no podría estar más alejada del marianismo ya que Rosario presenta un afán por el sexo, las drogas y la vida nocturna. Como sicaria, cambia las tijeras, su primer arma de la niñez, por un revólver, un arma masculina, aunque sin abandonar sus

“armas femeninas”. Sin embargo, la manipulación de esta supuesta “liberación sexual” se define dentro de un marco narrativo de un erotismo indudablemente masculino y burgués¹¹.

La postura, ciertamente, no es feminista, ni Rosario Tijeras adquiere el estatuto de una representante de mujeres que sufren violencia y abusos. Lo que el director Eduardo Maillé quiere recalcar es cómo esta joven mujer se desenvuelve en un mundo marcado por la violencia aprovechando una condición que tradicionalmente ha estado destinada a roles más pasivos y pacíficos.

Entonces, este entrar en la acción y ser parte de ella van a convertir a Rosario ya en una mujer que, desde su volcánica y curtida personalidad, no tiene reparos, ni miedo, ni sufrimientos. O es que los sabe ocultar muy bien. Porque esta no es una película sólo sobre el dolor, extrañamente se convierte con reiteraciones en una celebración del placer, por las constantes escenas sexuales que contiene, o de acabar con la vida, de una manera ritualística, no contentándose con uno o dos cadáveres, sino continuando como una espiral, como una máquina asesina, que extingue a todo el que se opone, amenaza, discrepa o supone un peligro para la organización de los narcos.

A una parte de esta historia Maillé ha elegido darle un matiz afectuoso y romántico y por ello introduce en ella a Emilio y Antonio, dos amigos de clase media alta, quizá hasta herederos de una burguesía colonial —tal vez esa que tanto añora Fernando en *La virgen de los sicarios*— quienes se van a relacionar íntimamente con Rosario. Emilio vivirá momentos de pasión y amor y hasta intentará crear un compromiso formal con ella, olvidando, o pretendiendo olvidar, su propia pertenencia a una clase acomodada. La escena que nos muestra a la familia de Emilio

¹¹ Ver Skar, Stacey.

interrogando a una incómoda Rosario durante una cena nos confirma cómo las barreras sociales siguen siendo una, tal vez melodramática, realidad que no se puede superar fácilmente.

Así como la burguesía es presentada desde su lejanía y su excluyente torre de marfil, los sectores populares tienen su propia presencia en la película durante los funerales del hermano de Rosario. Esta escena resulta particularmente llamativa pues incluye una canción (“El preso”, de Fruko y sus tesos) cuyos acordes acompañan los momentos en que los amigos y parientes del hermano pasean su cuerpo por la ciudad y hasta pretenden “devolverle la vida”, colocándole unos anteojos oscuros y poniéndolo de pie. Son estos sectores los mismos que habitan esas comunas de Medellín, de las que Víctor Gaviria extrajo una mirada antropológica para filmar sus dos películas más conocidas. A propósito de este “parentesco” entre los espacios en que se desarrollan las obras de Maillé y Gaviria, y la marginalidad que conllevan, cabría detenerse en estas palabras de Holston y Appadurai:

With the unprecedented growth of economic and social inequalities during the last few decades in so many nations, the differences between residents have become too gross and the areas of commonality too few to sustain this compact. As a result, the social imaginary of a nation of commensurable citizens disintegrates. And the performances that sustain it fail. In the breach, the idea of a shared culture seems implausible. (6)

Por ello, viene al caso volver a referirnos a la enorme brecha social que las películas tratadas en este estudio toman no necesariamente como un punto de partida pero sí como un elemento a partir del cual se tematiza, se observa, se cuestiona y se insiste sobre las realidades socioeconómicas y culturales de los países de América Latina. La dramática inequidad presente en el continente y la expansión del narcotráfico han generado no sólo nuevas formas de aproximarse y entender esa realidad, sino que estos fenómenos han producido, asimismo, un quiebre en lo que idealmente sería la marcha de una nación. Por eso es que, si en *La virgen de los sicarios*, Fernando detestaba al presidente de la República, y destruía a balazos el televisor que

emitía las imágenes de un discurso de aquella autoridad, en *Rosario Tijeras*, el problema se mantiene vigente. En este filme asistimos a una “invisibilización” del poder, mientras las acciones que ocurren parecen estar dirigidas por referencias y sobreentendidos. Nunca vemos realmente quién le da órdenes a Rosario o de quién depende ella. Aparentemente, Rosario actúa y vive de forma independiente pero sabemos que es un eslabón más en la cadena que extiende los brazos armados con los que se protege el narcotráfico. Su rol de prostituta-amante en esta película quiere emular los intentos de algunas presencias cinematográficas que el cine de Occidente ha mitificado en el imaginario colectivo. De allí que Rosario se nos aparezca como valiente, arrojada, agresiva y simule una energía sexual que no parece dejarle tiempo para ser una mujer tradicional. El camino que ella ha elegido la inhibe de ser madre o tener una familia propia. Su rol en esta vida parece el de una actriz de una obra teatro: su existencia se esfumará cuando el telón de la violencia urbana decida ocultarla.

Por ello es que en esta manifestación del poder que no vemos, la figura de Pablo Escobar vuelve a ser mencionada, un hombre del que todos hablan y al que nadie conoce: estamos asistiendo a la representación de un circuito de conexiones, demasiado oscuro y peligroso, y que sin embargo transmite la gravedad más latente en la vida pública de un país.

Rosario expresa entonces, ya no tanto la soledad y el desasosiego, sino el protagonismo desesperado, fugaz, en que se ha convertido su propia vida. La película se inicia con una escena en la cual Antonio lleva en brazos el cuerpo ensangrentado y gravemente herido de Rosario a la sección de emergencias de un hospital. El primer plano de un reloj, en la parte superior de una pared de este lugar, marcará la tensión y el desarrollo de los hechos. Esa imagen fría y aséptica del paso del tiempo cerrará también la película, dándonos a entender el carácter circular del relato. Antonio es el narrador más frecuente de la historia y quien se convierte en el mejor amigo

de Rosario, un muchacho a quien ella telefonea y le cuenta partes de su vida. Y esas partes son los “fragmentos” con los que está construida la película, retazos, instantes, momentos de situaciones que pueden revelar tanto la seducción a un narcotraficante para luego asesinarlo como mostrarnos las luces que iluminan la gran ciudad de noche y nos revelan su permanente inestabilidad. Esta inestabilidad se manifiesta, igualmente, en momentos volátiles, cargados de violencia, como las escenas de tiroteos, las cuales se alternan con secuencias donde Rosario y Emilio hacen el amor una y otra vez en diferentes escenarios.

Pero este amor no es un elemento edificador, con un objetivo en sí mismo, en el sentido que sólo muestra el goce y el placer sexual, el vivir el instante, mas es imposible de guiar una relación, volverla auténtica o transformarla en un compromiso real. Y ello ocurre precisamente por la condición marginal de Rosario, por su prontuario delincuencia, por la forma como está obligada a seguir viviendo, finalmente ocultándose y huyendo de todos, como vemos antes del final de la película. Una unidad de operaciones especiales del ejército llega hasta la casa donde Rosario se oculta y la toma como prisionera. El rostro del desencanto y del dolor de la protagonista se nos muestra con intensidad, siempre en medio de un ambiente que rehúye las tonalidades grises, oscuras. Los colores brillantes, potentes, quieren dar cuenta, como si se tratara de un síntoma, de la vida de los personajes de esta historia. Ellos, los protagonistas de *Rosario Tijeras*, son vívidos y exagerados como esos colores, sus vidas se viven para olvidar y pasar al siguiente capítulo, toda alusión o deseo de permanencia parece estar prohibido. Al contrario, cuanto más rápido y más instantáneamente se viva, como si se tratara de estar consumiendo drogas o asesinando a alguien a cada minuto, más se sentirá el efecto de esa existencia artificial, que remite a una alarmante deshumanización.

4.0 HUELLAS DE LAS DICTADURAS MILITARES DEL CONO SUR: LA PERSISTENCIA DEL TRAUMA Y LA MIRADA RETROSPECTIVA

El 31 de marzo de 1964, una Junta Militar asumió el gobierno de la república de Brasil después de un golpe de estado contra el presidente João Goulart. Con sucesivos cambios, el colectivo castrense se mantuvo en el poder hasta 1985. El 11 de setiembre de 1973 las fuerzas armadas de Chile comandadas por el general Augusto Pinochet asimismo protagonizaron un golpe de estado que llevó al país del sur a una larga y oscura noche de pesadilla, la cual se prolongaría por más de quince años. El 24 de marzo de 1976 los militares argentinos tomaron violentamente el poder y se mantuvieron en él hasta 1983, poco tiempo después de haber intentado recuperar las islas Malvinas, hecho que no se consumó y que los militares, luego prontuariados y juzgados por violaciones a los derechos humanos, quisieron presentar como un acto de defensa de la soberanía de la nación argentina¹².

Las películas que estudiamos en este capítulo están directamente vinculadas o describen consecuencias de aquellos luctuosos sucesos, períodos históricos en que la democracia se hizo a un lado y en los cuales- como también ocurrió en Uruguay, Paraguay o Bolivia- las juntas militares, con el pretexto de enfrentar la llamada “amenaza comunista”, atentaron contra la vida de miles de personas. Enemigos del régimen o simples inocentes, estas personas —hombres,

¹² Ver Peña, Javier.

mujeres y niños— pasaron con el tiempo a ser llamados “desaparecidos”, una condición con la que se trataba de señalar que aquellas no habían dejado rastro, habían sido secuestradas, torturadas o victimadas por agentes de las dictaduras militares. En el caso de Chile se calculan tres mil desaparecidos, en Argentina 30 mil, y en Brasil cerca de 400¹³. Las férreas y feroces dictaduras del Cono Sur, gobiernos innobles, perseguían el objetivo de “limpiar” el “infectado” cuerpo social. El supuesto “virus” que sufrían las sociedades ahora gobernadas por las dictaduras estaba encarnado en personas con pensamientos progresistas, revolucionarios, o que buscaban un cambio radical del modelo político y económico. En el caso de Chile, el triunfo de Salvador Allende y la Unidad Democrático Popular en las elecciones de 1970 estaba llevando a una consolidación de un gobierno socialista en un espacio crucial de América Latina y en momentos en que el mundo aún se debatía entre la llamada “Guerra fría” que oponía los modelos de Estados Unidos y la hoy desaparecida Unión Soviética.

A una parte de este conjunto de acciones emprendido por las dictaduras militares del Cono Sur se le conoce con el nombre de Operación Cóndor, expresado en el desarrollo de una estrategia que habría sido impulsada por la CIA para apoyar a los regímenes de facto y perseguir a cualquier opositor. Esta información, que recoge Stella Calloni en *Operación Cóndor: Los años del lobo*, asimismo puntualiza el enfoque sobre la naturaleza de las estrategias de destrucción de aquellos años:

El descenso del Cono Sur al salvajismo tuvo sus raíces en una crisis geopolítica y política y en una ideología común, compartida por los gobiernos militares de la región. Estados Unidos cumplió un rol decisivo en los tres. La Guerra Fría suministró el contexto global de un anticomunismo patológico. Y Estados Unidos suministró la instrucción militar e ideológica a sus aliados latinoamericanos. Las fuerzas armadas de la región —salvo escasas excepciones—

¹³ Ver Agencia Venezolana de Noticias.

fueron muy receptivas a estos planes y desarrollaron -previa instrucción desde el norte- una visión totalitaria con las terribles consecuencias que dejaron esos años del lobo. (17)

La lista de películas realizadas sobre esta trágica realidad ha ido creciendo con los años y podemos decir que se inició una vez que las dictaduras militares perdieron su fuerza y dieron espacio a la democracia, que, como una corriente continental, se reinstauró progresivamente en los diversos países de América Latina en la década de 1980.

Películas como *La historia oficial* (1985) y *La noche de los lápices* (1986), ambas argentinas, ofrecen un primer llamado de atención sobre la penosa existencia durante las dictaduras. En ellas el enfoque es obviamente crítico aunque a veces no dejan de constituir fuentes primarias de un complejo proceso de elaboración de posteriores ficciones fílmicas en que los temas del horror de la tortura, por ejemplo, ocupan el lugar central del argumento, hecho que es tratado de una manera hiperrealista en *Garage Olimpo* y que, por ello, motiva reservas en el espectador, tal vez demasiado sensible ante la visión de imágenes que reactualizan la cruda versión que vivieron las sociedades amenazadas por el terror. Este testimonio sobre la tortura y desaparición de ciudadanos inocentes, capturados a mansalva por el régimen militar, se constituye tal vez en una mirada extrema pero necesaria, un punto de de vista que reintroduce en el escenario político y social temas tan duros y sensibles pero a la vez, desde su frialdad, deja una huella final.

La forma cómo los cineastas de las generaciones más jóvenes y recientes del cine latinoamericano han reinterpretado y reescenificado la experiencia de las dictaduras militares resulta sintomática. Su acercamiento puede partir de la experiencia personal o del hecho de haber estado vinculados muy cercanamente a sus consecuencias, como ocurre con la cineasta argentina Albertina Carri, quien en *Los rubios* nos ofrece su percepción de esos años y la visión que marca un reencuentro con el trágico pasado. Reconstruir el camino que se llevó a sus padres constituye

para Carri no sólo en una necesidad personal, ética, principista, sino que la propia directora se vale de la representación fílmica también para comprometerla. En otras palabras, extiende su trauma familiar a la propuesta estética del filme. Fusionados los dos ámbitos nos hallamos ante un peculiar trabajo que nos demuestra dónde se ubica, precisamente hoy, el lugar de la memoria.

El tema es recurrente, y directores como Adrián Caetano han puesto su mirada en él para llevarnos a testificar no ya sólo la condición de horror y maldad sino que podemos sentir la experiencia personal de los detenidos en un centro de torturas, su angustia, su miedo. Caetano, firme en sus propuestas realistas y de recorrido por la gran ciudad (ya analizadas en los capítulos 1 y 2 de esta tesis) se acerca ahora a un escenario que genera otra clase de violencias y temores. Los jóvenes secuestrados en la Mansión Seré de *Crónica de una fuga* viven la experiencia límite del encierro y el castigo, se enfrentan a la muerte. En su estilo descarnado, que no se mide en contemplaciones, Caetano afina la mirada sobre un territorio que no le resulta ajeno y dirige su atención al momento de una destrucción masiva, representada en este caso, por la propia claustrofobia y el miedo de los lugares donde sus personajes se hallan prisioneros.

En *Machuca* y en *Cuatro días en septiembre*, películas de Chile y Brasil respectivamente, asistimos a la interpretación de la tragedia colectiva que realizan cineastas de estos países, mostrándonos el lado más duro o más difícil de los años en que las dictaduras militares lograron copar todo el aparato gubernamental. *Machuca* nos sensibiliza desde su apreciación de la amistad entre dos niños pertenecientes a sectores sociales y culturales radicalmente opuestos, en días previos al golpe de setiembre de 1973. En *Cuatro días en septiembre*, el director Bruno Barreto presenta el relato de un hecho que resultó decisivo para la evolución de la lucha por restaurar la democracia en Brasil. En ambos casos, sin embargo, la violencia ya está presente, porque asistimos a la muerte de algunos personajes, perseguidos y victimados por agentes militares.

La interrogante que generan las películas estudiadas en este capítulo bien podría ser por qué y cómo los países afectados por la presencia de las dictaduras soportaron tanto abuso y dolor. Por qué se llegó a extremos de inhumanidad y salvajismo. Por la misma razón, las películas que estructuran esta sección se convierten en lúcidos testimonios de realidades que esperamos no se repitan nunca más y que nos han dejado una terrible lección. Las películas, de una u otra manera, aspiran a sensibilizar al espectador, desde su extremismo o el frío registro de los hechos convertidos en ficción. Se reproduce ante nuestros ojos una etapa oscura para el continente, que hoy puede evitarse con mejores niveles de vida y la puesta en práctica de una justicia social y una equidad en el rol de los ciudadanos. Hoy la mayoría de países en América del Sur y parte de América Central son gobernados por regímenes de izquierda. Su tarea ha consistido, en muchos casos, en demostrar que desde y con la democracia es posible realizar reformas que antes sólo se promovían o teorizaban acudiendo a la lucha armada. Las películas que analizamos ofrecen la visión de una realidad que persigue como un permanente fantasma, como una pesadilla que es difícil evitar, y nos sirven de ilustrativa lección para aprender. No se trata necesariamente del hecho que, a través de ellas, el cine cumpla un rol didáctico, pero sí lo suficientemente maduro y responsable, capaz de mostrar los aspectos más ominosos y hacer escuchar la voz de los que, una vez, fueron derrotados.

4.1 **LOS RUBIOS, UN VIAJE A LA MEMORIA QUE NOS PERSIGUE**

Los rubios (2003), de Albertina Carri, pertenece al grupo de producciones que hijos de desaparecidos han realizado a lo largo de los últimos quince años para testimoniar sus propias reacciones respecto a la forma en que ellos perciben esta situación y la manera cómo han logrado superar o enfrentar la etapa traumática que supone esta experiencia.

Como ocurre con *Papá Iván* (María Inés Roque, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), documentales “focalizados en el recuerdo difuminado y en la voz de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura militar (1976-1983), y algunos incluso dirigidos por esos mismos huérfanos” (Quílez 71), el trabajo de Albertina Carri representa un proceso de duelo, memoria y reencuentro, pero al que la joven cineasta le otorga una, si se quiere, “ingeniosa” vuelta de tuerca en el transcurso de la narración. A la vez que se desarrolla como un constante “work in progress”, Carri se vale de otras estrategias para acercarse al espectador y para aclarar que el drama de la desaparición de sus padres no es, aunque lo parezca, el único motivo que guía su narración.

La historia de *Los rubios* nos afirma desde su título la diferencia de los padres y la familia de Carri, instalados en un nuevo vecindario, en los años de la dictadura militar argentina. Rubios, porque tenían la piel más clara y el cabello castaño. Así, sus características físicas se convierten también en signos de una diferencia. A esta distinción se suma el rol de intelectuales vinculados a la causa revolucionaria que tenían los padres de Carri y que constituía el motivo principal por el cual una noche fueron secuestrados y por muchos años nadie volvió a saber de ellos.

Por ello es que la película de Carri supone también un viaje a la memoria, una reconquista del pasado, de un pasado apenas idealizado, jamás idílico, de una temporada que no llegó a consumarse. Es por esa razón, asimismo, que Carri, acompañada del grupo que la apoya en su filme, cubre el encuadre al final de la película: el colectivo marcha hacia adelante y da la espalda al espectador, mientras todos llevan pelucas rubias y se deja escuchar una canción de Charly García, no necesariamente alusiva al tormento que los padres de Carri o que ella misma han sufrido por muchos años.

Este final “abierto” y “libre” se opone, en esencia, a la concentración que ha dominado el filme durante su desarrollo. Las experiencias transmitidas por esta singular película se expresan por medio de diversas estrategias narrativas, las cuales aproximan cada vez más la cinta al registro si se quiere hiperrealista que esta quiere alcanzar de una manera notoria.

Por ejemplo, una vez que tenemos en claro cuáles son los temas guía del argumento, encontramos una sugerente dicotomía, un desdoblamiento en el personaje de la propia Carri, la real protagonista de esta película, y quien se deja representar, a ratos, por otra actriz. Entonces tenemos el rol de la directora de la película, asumiendo su propia personificación, y al mismo tiempo, la participación de una actriz que representa a la directora. Sobre esta propuesta, Laia Quílez afirma:

En *Los rubios* quien escenifica esa duplicidad inherente a todo decir homodiegético -pues todo relato autobiográfico no deja de ser, como apuntaba De Man, un juego retórico de la figuración- es, precisamente, Analía Couceyro que, a la manera de un ventrílocuo, presta su cuerpo a la cineasta para que, a través de él, ésta pueda narrar su historia personal. (82)

¿Qué mensaje nos sugiere Carri a partir de este desdoblamiento en escena? A primera vista, es evidente el carácter ambiguo de esta decisión, una ambigüedad que estaría ligada al tortuoso camino que Carri va a recorrer en busca de sus padres desaparecidos. Así como Carri se desdobra

y nos ofrece dos versiones de ella, en diferentes momentos del filme, del mismo modo la realidad nos ofrece más de una versión: por ejemplo, la de los vecinos que hace años fueron testigos del secuestro de los padres de Carri, el propio acercamiento al barrio, la reactualización de hechos que se siguen tratando con reserva y cuidado. Desde ese punto de vista, el filme se plantea, además, como un testimonio, una reconstrucción que no procura ser somera, ni estricta, ni puntual, pero sí quiere dejar huellas para trazar un camino, si se quiere, de retorno. A Carri no le importa tampoco que su historia alcance o aspire a un modelo ejemplarizador.

Por otra parte, en esta representación que marcha entre la ficción y el documental, asistimos a un uso manifiesto de un metalenguaje, de una serie de signos y situaciones que aluden permanentemente a la propia conciencia cinematográfica. Un claro ejemplo de esta actitud es el instante en el que la directora y su equipo de producción leen el mensaje mediante el cual el instituto del cine les comunica su rechazo a apoyar la producción de la película. Es un preciso instante donde, alejados por un momento de la historia central pero sin nunca olvidarla, los cineastas reflexionan y critican su propia condición. El cine nos ha dado varios ejemplos en los que las películas se sirven del propio arte fílmico para reflexionar sobre su condición estética, ideológica o moral. *La nuit américaine* (1973), de Francois Truffaut, *Singin' in the Rain* (1952), de Gene Kelly y Stanley Donen, *The Bad and the Beautiful* (1952), de Vincente Minelli, o *Mulholland Dr.* (2001), de David Lynch son quizá algunos de los ejemplos más emblemáticos en el que el discurso audiovisual se convierte en una reiterada representación de un metalenguaje. El objeto de observación, análisis y crítica es el propio cine.

Por otra parte, tenemos la misma búsqueda. Además de la consulta a los vecinos que “vieron algo”, está la negativa de la hermana de Carri a participar de este documento que no sólo procuraría el hallazgo de una verdad sino algo más grave y latente, la manera cómo un aparato estatal, en determinado momento, se preocupó por borrar todas las huellas que podrían conducir al descubrimiento de su propia conducta atroz y homicida. Un hecho esencial, por la misma razón, lo constituye la llegada de Carri y su equipo al centro de detenciones a donde fueron llevados sus padres, después de lo cual estos fueron considerados desaparecidos. La cámara registra con rigor y seriedad este espacio que ahora es ocupado por una dependencia policial y donde, efectivamente, no quedan huellas que lleven a comprobar que allí se hubieran producido interrogatorios y torturas. Habría que preguntarse, además, por la naturaleza de la percepción y los tensos momentos que Carri atraviesa en este querer descubrir, saber más, y cuando se encuentra con inobjetables signos, huellas, episodios que sólo confirman una verdad que ella conoce desde hace un tiempo pero que de todos modos tiene que revisar, registrar y recuperar para que su propio filme alcance su objetivo, el de un trabajo que narra en un presente lleno de perplejidades los horrendos crímenes de una etapa que no es tan fácil de superar. En palabras de Ana Amado:

Canónicamente analizada y criticada por la escucha desatenta que otorga a las voces que testimonian sobre la personalidad y el compromiso de sus padres, Albertina Carri no deja de conferir aunque sea oblicuamente a ellos, sus padres, una variedad de modos de discursos, que va desde los muñecos *Playmobil*, que animan idílicas escenas domésticas, a la más siniestra de su secuestro y desaparición. (169)

De allí proviene la condición del trauma. Tengamos presente, además, el hecho que la propia Carri haya vivido con familiares, o se haya reencontrado con su hermana. O la situación determinante que la lleva a certificar el destino que anuló la vida de sus padres. Sin embargo, la actitud hacia la simpatía y compromiso de sus progenitores, no la lleva necesariamente a

considerar esta opción como la más valiosa o posible. Carri sabe, más allá del duelo y la memoria, realizar una distinción entre los modos de rebelarse ante el statu quo y no apoya necesariamente la posición que siguieron sus padres. En este sentido:

Frente a las acciones heroicas del pasado (se la jugaron, dieron la vida por lo que creían), en las que late el remordimiento de que hoy no hay ninguna instancia histórica por la que valga la pena dar la vida, *Los rubios* muestra un presente vital, doloroso pero sin culpas, con una actividad (hacer cine) no menos digna que la de sus padres Roberto Carri y Ana María Caruso (hacer la revolución). (Aguilar 179)

Hay que entender, por esta situación, el contexto en que Carri ha vivido, su edad, el grupo social al que pertenece, su propio bagaje cultural, su conciencia que a ratos parece extraviada ante la realidad de los hechos y circunstancias que han marcado su vida. A ello podemos agregar las palabras de la crítica Elina Tranquini:

La presencia y la experiencia subjetiva de Carri como directora no puede separarse del género dramático. Sus reflexiones sobre el proceso de filmación y la investigación del pasado son notables, y logran convertir su subjetividad en uno de los principales elementos narrativos de la película. El montaje está lleno de autocríticas, autorreferencias y reflexiones sobre las decisiones tomadas. (147-148)

Con todo lo afirmado hasta aquí, se puede constatar cómo *Los rubios*, efectivamente, se convierte en una narración particular, que va más allá del testimonio, la autobiografía o la búsqueda de la memoria entendidos en el sentido más canónico y clásico. Para Albertina Carri, además, queda claro que su película no sólo es una exploración del pasado, de “algo que ocurrió en una época oscura”, sino que sabe trascender el dolor y el trauma ocasionados, y a partir de ese momento eleva la mirada a un futuro que es diferente, pero no de una manera optimista, sino que

plantea un cambio y que se enmarca en lo que el Informe Sábato se esforzó en llamar “Nunca más”¹⁴.

4.2 GARAGE OLIMPO, EL HORROR DE LA TORTURA COMO ELEMENTO CENTRAL DE LA “PUESTA EN ESCENA” FÍLMICA

En *Garage Olimpo*, Marco Bechis propone una lectura drástica, aunque sintomática y terriblemente fiel, del horror de la tortura durante los años de la dictadura militar argentina. Para ello, centra la dinámica de la historia en la relación vinculante entre María y Félix, reactualizando, de algún modo, la que propuso Liliana Cavani en *The Night Porter* (1974) a propósito de la cercanía entre un oficial nazi y su prisionera y amante en un campo de concentración.

¹⁴ Una noticia difundida por Radio Televisión Española nos recuerda que “El 20 de septiembre de 1984, el escritor Ernesto Sábato entregaba el informe 'Nunca Más', también conocido como 'Informe Sábato', de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que reflejaba el horror vivido durante la dictadura argentina (1976-1983). Sábato fue elegido el 29 de diciembre de 1983 presidente de esta comisión para investigar y publicar un informe sobre los crímenes de Estado cometidos por la dictadura militar. Fruto de este trabajo fueron 50.000 páginas de documentación con 30.000 de casos de abducción, desaparición, tortura y ejecuciones. El 'Informe Sábato' sirvió para procesar a parte de los culpables de esta página negra de la historia reciente de Argentina”.

A partir de esa similitud o influencia recibida de la película de Cavani, Bechis propone ir más allá de esa relación interpersonal y nos muestra los oscuros y detestables mecanismos y funciones de un centro de torturas, precisamente oculto en un taller de autos, que da el nombre a la película.

Bechis también intenta que los espectadores reflexionemos sobre la conducta de los torturadores en un estado de emergencia por el cual atravesaba Argentina y durante el que cada ciudadano podía ser considerado sospechoso y ser convertido en víctima. El centro de torturas y detención, al mismo tiempo, reactualiza el horror del campo de concentración, sobre el cual Giorgio Agamben reflexiona en *Homo Sacer*, situándolo como un lugar donde la vida se vuelve precaria e inútil, sometida a una constante degradación, una vida “desnuda” y “frágil” enfrentada a una situación límite (4).

¿Por qué *Garage Olimpo* despliega su particularidad esencialista mostrándonos el horror mismo, en directo, sin recurrir a alusiones ni alegorías? El director Marco Bechis ha optado por un camino más radical. Entonces es cuando vemos a los torturadores, sujetos a una jerarquía, y que parecen crueles autómatas que ingresan a celdas oscuras para proseguir con su siniestra labor. La tortura ya no sólo es un medio de intimidación sino que se ha convertido en el objetivo, en una práctica común y “necesaria” dentro de la lógica represiva. Instalados en distintos puntos de la ciudad, ocultos de la vida pública, de la gente común y del tráfico, los centros de tortura durante la dictadura no sólo fueron escenarios para cometer los más atroces crímenes sino que representaron el lado más siniestro de una constante violación de derechos humanos. Se atacaba y se hería el propio cuerpo de la persona, aduciendo una guerra contra el comunismo, contra un ente amenazador. Constituyéndose en enemigos del régimen, las víctimas de torturas y crímenes,

recibían el cruel castigo, absolutamente inaceptable, de un régimen impopular y que había impuesto sus dominios en una nación cercada por el miedo y el terror.

Por ello, esta oscura época que atravesó Argentina, y las torturas y crímenes posteriormente denunciados pueden ser comparados con la serie de ejecuciones públicas que se produjeron hasta el siglo dieciocho en Europa y que se convertían en espectáculos masivos. En *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, Michael Foucault ha llamado la atención sobre el fin de este tipo de aberrantes manifestaciones con la creación de la prisión y el llamado control del cuerpo social: “Protest against the public executions proliferated in the second half of the eighteenth century: among the philosophers and theoreticians of the law; among lawyers and *parlementaires*; in popular petitions and among the legislators of the assemblies.” (73)

Históricamente, el retorno de la tortura y de personas especializadas en su ejercicio y dispuestas, sin temor, a realizarla, nos demuestran que una época se reproduce o se reinstaura en otra, pasamos del Antiguo Régimen en Europa, al campo de concentración en la Segunda Guerra Mundial y de allí al centro de torturas en el Cono Sur.

La dramaturgia del filme nos presenta una historia en la que, básicamente, están involucrados la pareja incidental formada por Félix y María y la madre de esta, encarnada por la actriz Dominique Sanda. Félix, a quien luego conoceremos como uno de los torturadores, vive inicialmente en la casa de María como un inquilino. Las actividades “sospechosas” de María- quien se vincula, accidentalmente, con un grupo de jóvenes- la llevan a ser secuestrada por unos agentes de seguridad que ingresan violentamente a su casa. A partir de allí se inicia la relación infernal, tortuosa, que nos muestra el lado más terrible, la representación del acto de la tortura en su realismo más descarnado y visceral, un instante donde confluyen gritos y quejas de dolor y

que confirman cómo este filme, precisamente, se vale de su extremo realismo para acercarnos a la verdadera historia que se produjo durante la dictadura y al ominoso saldo que esta dejó.

Una vez en el centro de torturas, María es encerrada y sometida a vejaciones. Estos momentos del filme son los más crudos, vemos a María desnuda, tiritando, encerrada en una celda oscura e inmundada. Su situación la convierte en un ser desamparado y miserable, sometida a un aislamiento. Entonces, Félix, su antiguo compañero en la casa, ingresa en un momento a la celda pero ella no lo reconoce y sólo escucha su voz. A lo largo de la trama y mientras las torturas a las que es sometida María se vuelven más frecuentes y graves, Félix, reconociendo la relación que tiene con ella, trata de salvarla o al menos encontrar una salida para esta situación de crisis. La tortura no sólo ha vejado a María y la ha señalado sino que se ha convertido en el cerco que la encierra, del cual ella no puede escapar.

Al mismo tiempo, Marco Bechis nos muestra la “administración” —el sistema de funcionamiento— del “Garage Olimpo”. En una escena vemos reunidos a superiores y subalternos planeando nuevas acciones, rindiendo informes, preparando estrategias. También observamos cómo los autos entran y salen del taller “fantasma”, que oculta la verdad tan temida. Otro elemento es la muestra de estos torturadores que parecen cumplir su siniestra labor de una manera “natural” y “normal” como si dedicarse a este execrable acto no significara para ellos, necesariamente, la conciencia de estar violando un cuerpo, abusando de él, rompiendo toda norma de respeto y dignidad.

Esta reflexión nos aproxima a la “estrategia de destrucción” de la dictadura, la forma cómo se apoderaba de los cuerpos y se deshacía de ellos. Los más elementales derechos eran viciados, borrados, cercenados. Más aún, la idea de una “destrucción total”, sin dejar huellas, se refuerza en la película de Bechis con la chocante secuencia final que muestra uno de los

llamados “vuelos de la muerte”. Aunque Félix trata de salvar a María de este destino, lo cierto es que una imprevista decisión de un superior, a último minuto, obliga a unirse a María al grupo de prisioneros que será arrojado desde el aire, desde el interior de una nave militar.

La escena en que los cuerpos son lanzados desde el avión, dormidos, inconscientes, dopados cierra el filme dejándonos impávidos y consternados por el horror. Al mismo tiempo, sin embargo, surge la pregunta sobre la naturaleza de estos excesos. Marco Bechis resulta ante nuestra mirada no un cineasta que se esmera en narrarnos lo más cruel de la dictadura que quiso así ganar una batalla y deshacerse de todo aquel que quisiera interrumpir sus planes o conspirara contra ella. La sospecha, la venganza como medios de coacción al final se manifestaban también como instrumentos de una insania que no conocía límites.

Al final, *Garage Olimpo*, en su tratamiento realista en extremo y su internamiento en el centro de torturas, no pretende dejarnos una lección, como para reafirmar que estos luctuosos sucesos no se repetirán. No constituye tampoco una advertencia. Pero el filme sí representa - desde su propia generación de desafectos e incomodidades al comprobar cuán horrenda puede ser una situación como la tortura y privación de la libertad- una forma de observar un pasado que no está demasiado lejos y al que debemos volver y mirar siempre aunque no querramos. Es la lección que nos deja el pasado, las huellas que no nos dejan tranquilos. Elina Tranquini nos dice que:

Garage Olimpo mostró lo que parecía hasta entonces inmostrable, la actividad de la tortura en sus aspectos de cotidianidad, la experiencia de la vida del secuestrado, la cotidianidad de la impunidad y el horror de la desaparición de personas y de los vuelos de la muerte. Expuso a los torturadores como personas comunes, indiferentes a toda ideología, infiltrados en las casas “decentes”, faenando personas como si se tratara de ganado. (130)

Como en el caso de *Los rubios*, cuando la directora Albertina Carri quiere reconstruir la verdad, y se aproxima a varios caminos para ello, en *Garage Olimpo* Marco Bechis nos lleva a constatar que la reconstrucción es, de veras, la certificación de un infierno al que nadie quiere volver a mirar, pero que está allí, desnudo, persiguiéndonos en el tiempo, en la historia, acechándonos. Es una etapa que no puede repetirse de ninguna manera. *Garage Olimpo* edifica su narración desde una perspectiva que denuncia todo lo contrario de una noción de honor o virtud. Se acerca a la crisis y la toma desde su esencia, sin importar cuán dura y extrema pueda resultar al espectador. Al final, la experiencia, a manera de un testimonio dramatizado al extremo, se hace dolorosamente necesaria.

4.3 CRÓNICA DE UNA FUGA: ENCIERRO, TORTURA, CRIMEN Y UN ESCAPE HACIA LA LIBERTAD

En los capítulos precedentes hemos analizado películas dirigidas por Adrián Caetano, mas estos filmes se concentraban en una representación de la vida marginal en la Argentina posdictatorial. *Pizza, birra, faso* marca un quiebre importante a partir del realismo con que trata el tema de los niños y adolescentes de la calle, los desheredados del neoliberalismo; *Bolivia* centra su atención en la breve y trágica experiencia de un migrante; y *Un oso rojo* no se desliga de cierta convicción ética muy peculiar al tratar la vida de un hombre que sale de prisión y busca garantizar el futuro de su hija.

En cambio, con *Crónica de una fuga* (2006), Caetano muestra su interés por volver a los años de la dictadura, tiempos de represión y terror, y narra la historia de un grupo de jóvenes que son secuestrados por fuerzas del orden, acusados de subversivos y sometidos a torturas. Desde un

punto de vista diferente del que proponen las lecturas de *Los rubios* y *Garage Olimpo*, *Crónica de una fuga* se apega a la condición expresiva que ha marcado la carrera de su director. En otras palabras, nuevamente espectamos escenas frenéticas y de violencia que caracterizan a esta película, la cual, como su nombre lo indica, es una “crónica”, una narración detallada de sucesos que realmente ocurrieron.

No estamos, como en el trabajo de Albertina Carri, frente al testimonio que plantea la reconstrucción del pasado, pero sí quizá más cerca de la propuesta de Marco Bechis en Garage Olimpo. Al final, las tres películas aportan sus propias miradas sobre el terror de la dictadura y constituyen una trilogía representativa que conserva la memoria de una época y vuelve constantemente sobre ella.

Con la participación de los actores Rodrigo de la Serna y Pablo Echarri, *Crónica de una fuga* centra su acción en la recreación de eventos reales, ocurridos en el año de 1977 y que involucraron a ciudadanos inocentes. Las fuerzas represivas, representadas por hombres de actitud matonesca y proclives al abuso, capturaron sucesivamente a diferentes jóvenes, en su mayoría estudiantes universitarios, y los llevaron a un clandestino centro de detención en Buenos Aires conocido como la “Mansión Seré”.

En esta construcción antigua, en sus habitaciones que la cámara registra transmitiendo el horror que producen, los jóvenes cautivos son sometidos a torturas, se les intenta ahogar en tinas de agua o se les golpea y lastima el cuerpo. En este momento podemos hacer el paralelo entre el objetivo de las dictaduras militares del Cono Sur que pretendían limpiar el “cuerpo social”, dañado para ellas por el comunismo y la presencia de personas revolucionarias, y el cuerpo de los individuos que son secuestrados y sometidos a vejaciones. En Argentina, como en Chile, Brasil y Uruguay, la todopoderosa dictadura militar se entregó ciega y abusivamente a una tarea

de destrucción que suponía eliminar cualquier huella de una persona que efectivamente fuera militante revolucionario o simplemente sospechosa de serlo.

Por esa razón es que Israel Adrián Caetano insiste mediante su argumento fílmico en la imposibilidad de una salida, de un “escape”, al mostrar los cuerpos y las figuras de los jóvenes que reciben golpizas o escuchan gritos de esos hombres protegidos por gafas oscuras o que detentan su poder en la posesión de un arma de fuego. Aunque algunos de los detenidos sí eran realmente parte de un movimiento revolucionario, forjado en las aulas universitarias, la presión y exigencia causadas por la tortura y el encierro los llevó a denunciar a otras personas que no tenían ninguna militancia política. Al final, los más politizados y los que no estaban interesados en ninguna actividad política, son sancionados y pasan más de cien días en la Mansión Seré. Allí, son obligados a adaptarse a un nuevo modo de vida, caracterizado por el odio, el miedo, el terror, la perversión.

El hecho de permanecer en esa residencia antigua, por sí solo, ya representa una tortura, como la que inflingen los represores a los jóvenes secuestrados. La película va dando cuenta del paso del tiempo, fijando la cronología, del “Día 1” al “Día 30”, al “Día 45” y así sucesivamente.

Comprometido una vez más con el registro realista, Caetano se va a convertir en un narrador omnisciente, la cámara capta cada detalle, cada rutina, incluso la evolución de los prisioneros durante el cautiverio. Por ejemplo, en una escena vemos cómo uno de los agentes de seguridad les corta al pelo a los prisioneros y consecuentemente la apariencia física de estos va cambiando. Otro hecho que no se muestra pero del que podemos informarnos es aquel que certifica cómo los verdugos se deshacen de sus víctimas. En una escena vemos a una fila de prisioneros y a los guardias que les inyectan una sustancia en el brazo. Posteriormente, los prisioneros son llevados lejos del lugar de cautiverio. Es una alusión a los “vuelos de la muerte”,

mostrados en su mayor insania al final de *Garage Olimpo*. En *Crónica de una fuga*, quienes reciben la inyección resultan dopados y en ese estado serán conducidos hasta las naves aéreas desde las cuales sus cuerpos serán arrojados en pleno vuelo.

A estas alturas podemos observar cómo la dictadura se valió de una serie de mecanismos y estrategias de represión que le ayudaban a deshacerse en grupo de cuanta persona le resultaba incómoda o peligrosa. Seres que sólo pensaban de una manera distinta o que ni siquiera tenían vinculaciones políticas y que constituyeron el enorme colectivo de “desaparecidos” durante el régimen que, particularmente durante la época del general Jorge Rafael Videla, desarrolló su más furiosa etapa de terror y persecución.

Con la mirada puesta en la Mansión Seré y en todos los atroces hechos que allí ocurrieron, Caetano quiere ir más allá y mostrarnos que aquella edificación era una de tantas ocultas en la ciudad donde se practicaban torturas, y que como en ella, la libertad física y de pensamiento era vulnerada a cada instante. *Crónica de fuga* se convierte en una reflexión necesaria, que otros cineastas argentinos también han practicado, al narrar episodios de una historia que muestra cómo se merma la credibilidad o cómo se acusa y se ajusticia a inocentes.

El caso del personaje central, Claudio (De la Serna), revela cómo un inocente terminaba implicado en este sistema de acusaciones y persecuciones. Portero de un equipo de fútbol, apenas a diez minutos de iniciada la película, ya Claudio ha sido acusado de subversivo, mientras los represores le colocan una venda en los ojos y lo golpean a mansalva, mientras él niega todas las interesadas imputaciones.

Semejante abuso será practicado con cada joven que vaya a parar al siniestro edificio. Al interior de este, observamos cómo una siniestra jerarquía de hombres que reciben y dan órdenes se encarga de ejecutar castigos y sanciones. Hacia la parte final de la película, los cuatro jóvenes

que lograrán burlar la vigilancia y huir de la mansión (de allí el sentido de la “fuga” a la que alude el título de la película), descansan adoloridos, maltratados y esposados en catres de fierro, creyendo que están asistiendo al propio final de sus vidas. Entonces, la cámara se apura en registrar los gestos de cansancio, hartazgo, y dolor, las espaldas magulladas, el desinterés y la falta de sosiego que va atrapando a estos muchachos convertidos finalmente en “nada”, absolutamente vejados, a punto de ser ultimados por el régimen del terror.

El crítico Gustavo Noriega, de la conocida revista argentina *El Amante*, ha incidido sobre las particularidades de este filme:

Al comienzo, la película parece la representación de la parálisis: todo lo que se ve ya lo hemos visto mostrado de la misma forma en que lo hace *Crónica de una fuga*. Los maltratos, los saqueos, el secuestro, las torturas: todo aquello que es innegable y fuera de discusión en nuestra historia reciente está allí, una vez más. Es como *La noche de los lápices*, una película realizada hace veinte años, cuando se estaba construyendo ese saber indiscutible. Caetano filma mejor que Héctor Olivera, sabe dónde poner la cámara y sabe dónde no ponerla (las torturas están en off). Pero esencialmente está mostrando lo mismo y se toma demasiado tiempo, como si esos hechos nunca hubieran sido contados. Esa parálisis no es distinta a la que siente la sociedad: solo puede hablar de aquellos años en esos mismos términos, como si el resultado de ampliar la mirada solo podría ser la negación de que esos hechos ocurrieron¹⁵.

La fortuita fuga abre un camino de esperanza y está rodada, sin embargo, en medio de una gran tensión. Vemos cómo, desnudos, cuatro jóvenes se han deslizado por una gruesa sábana colgada de la ventana y, en medio de la lluvia, huyen hacia la libertad. A partir de este instante tendrán que ocultarse, evadirse, buscar la clandestinidad. Después de una noche, cada uno elige su camino. Claudio circula por un puente y ve a una simpática y joven mujer que lleva a un bebé en brazos. Su mirada es de asombro y desconfianza. ¿Acaso está pensando que este niño que la mujer lleva en brazos es uno de los tantos que la dictadura arrebató a sus verdaderos padres, a

¹⁵ Ver Noriega, Gustavo.

quienes borró de la faz de la tierra? Con esta escena, tan simbólica y significativa, *Crónica de una fuga* termina pero de inmediato nos lleva a interrogarnos sobre la naturaleza de tanto horror y maldad.

A continuación, en la pantalla surge información que nos dice a dónde fue a parar cada uno de los jóvenes que logró huir aquella noche de la Mansión Seré. Es sintomático, lo sabemos ahora, que cada uno de ellos huyera del país pero lograra volver para testificar contra los crímenes de la Junta Militar. Aunque bien sabemos que esta terrible experiencia nunca se borrará de sus vidas, e incluso los siga persiguiendo como una pesadilla, el único consuelo, si cabe, es saber que hasta cierto punto los criminales recibieron su castigo y aún hoy la prensa nos informe que los culpables siguen cayendo. Treinta años después del fin de la dictadura, los cineastas argentinos mantienen su preocupación por la barbarie que se instaló en su país y, con la cámara, expresan todo el dolor y resentimiento en que se hundió la nación, el pueblo, y la patria. *Crónica de una fuga*, en ese sentido, no nos deja enseñanzas, aunque nunca hayamos aprendido lo suficiente, pero sí evoca, de una manera muy drámatica y veraz, momentos igualmente dolorosos en los cuales todo un país se sintió traicionado.

4.4 MACHUCA, CRISTALIZACIÓN DE UNA AMISTAD “POSIBLE” EN TIEMPOS DE DOLOR Y ODIO

Machuca, una película dirigida por Andrés Wood, narra la historia de la amistad entre los niños Gonzalo Infante y Pedro Machuca quienes se conocen en los aciagos días del golpe militar en Chile, en setiembre de 1973. La representación de esta relación se establece a través de oposiciones sociales y culturales: Infante y Machuca pertenecen a polos opuestos de la sociedad, el primero proviene de una familia burguesa, acomodada, para la cual el avance del socialismo en Chile, en la figura de Salvador Allende, no significa necesariamente un progreso para la nación. Machuca está en la otra orilla, su familia es pobre y vive en un barrio tugurizado. El encuentro entre los niños es posible porque el director del exclusivo colegio Saint Patrick de Santiago, el padre McEnroe, decide incorporar a un grupo de jóvenes humildes a sus clases. Sobre este hecho, que puede aparentar ser ficticio o anecdótico, se construye el vínculo que dará sentido a toda la película.

Progresivamente asistimos al desarrollo de la amistad, de los afectos, de una manera de compartir y celebrar. Tanto Infante como Machuca comienzan a intercambiar, llevan de visita a su amigo a sus propias viviendas y es en estos espacios donde testificamos las diferencias y contrastes: la vivienda moderna en un barrio residencial de Santiago que acoge a la familia de Infante, en la cual la hermana de este celebra su fiesta de cumpleaños, con jóvenes que siguen las tendencias de la influyente moda occidental y disfrutan de música en inglés. Los padres de Infante igualmente son representados como seres refinados e incluso capaces de romper cualquier límite ético, como sucede con la madre, una mujer bella y joven, que tiene un amante a quien visita frecuentemente, incluso con la compañía pero sin la anuencia de su hijo. Esta relación “censurada” y “prohibida”, sin embargo alcanza niveles de legitimidad en cuanto

presenta a la mujer “moderna”, “sofisticada”, “elegante”, siempre bien vestida y dueña de una atractiva figura, rompiendo la propia ley de su matrimonio, una situación que se opone drásticamente a la solidaridad y compañerismo que exhibe permanentemente el barrio donde vive Machuca.

Silvana, quien vive con Machuca, se integra a la relación entre este e Infante y, a medida que transcurre el tiempo, comienza a generarse entre los tres una relación afectiva, e incluso con muestras eróticas. Ejemplo sintomático de este vínculo es la serie de escenas a la orilla de un río, cerca del barrio pobre donde vive Machuca. Los tres están sentados, riendo, y bebiendo leche condensada de una lata, un producto que como tantos otros es difícil de obtener, pues en la época en que transcurre la película se presentan síntomas de desabastecimiento y acaparamiento de bienes y mercancías e incluso se destaca la presencia de un “mercado negro” al cual la gente recurre para comprar cigarrillos, por ejemplo.

Mientras la crisis social y económica va afectando a una nación como Chile y tanto los sectores burgueses y populares salen a marchar a la calle, los tres amigos comienzan a descubrir la verdad y fidelidad de una nueva realidad y del amor. La cámara, entonces, sin ninguna indiscreción, fija su atención en los besos entre Silvana y Machuca e Infante, reproduciendo, si se quiere, la relación planteada por Francois Truffaut en *Jules y Jim* (1962). Así, los dos nuevos camaradas, que incluso se ubican uno junto al otro en el salón de clase, como queriendo significar que a pesar de los abismos sociales, la amistad es lo más importante, extienden su vínculo a Silvana, quien con sus besos y caricias pretende abrir otra esfera, nueva, inédita, en la que los chicos participan con inocultable placer. Es cuando vemos las sonrisas de satisfacción, la alegría en los rostros que se opone a los hechos que se producirán apenas unos días después, los cuales inaugurarán uno de los períodos más trágicos en la historia social y política de Chile y

América Latina. Es como si estos personajes, que apenas están dejando la infancia, se dieran a sí mismos su última oportunidad para transitar caminos que les han sido ajenos, como el disfrute del placer y hasta de cierta sexualidad incipiente, ambos representativos de un código en que ellos se inscriben lejos de toda causa política. Es como si suspendieran o congelaran el tiempo y las visitas de Infante en su bicicleta al barrio de Machuca se convirtieran en ceremonias secretas, lejos del ruido, la tensión, el tedio que supone para Infante su propia pertenencia a un estrato social en el que no necesariamente se reconoce y que siente apático y aburrido.

En el espacio del colegio Saint Patrick, el vínculo entre Infante y Machuca produce recelo y sospecha. Aquellos alumnos pertenecientes a un sector social más privilegiado sienten celos y se burlan de esta amistad. Machuca es agredido por un estudiante de cabello rubio y raza blanca al punto que se produce un enfrentamiento entre los alumnos de la misma sección en el patio del colegio. En este instante la cámara muestra los rostros de la provocación, de la injusticia, de la insania, sentimientos que ya se albergan en la mente y reacciones de jóvenes estudiantes quienes se creen social y racialmente superiores. En palabras de Hernán Vera:

La parte esencial del filme se refiere precisamente a las diferencias sociales, al significado existencial de ellas y a las dificultades que produce el encuentro de los miembros de clases distintas. La elección de niños como protagonistas sirve para enfatizar las condiciones de vida de las clases sin tener que detenerse en un juicio moral. (292)

Y es que este es un tema que *Machuca* toma como bandera y desarrolla con puntualidad: la fragmentación de la sociedad chilena, sus prejuicios de clase, de raza, que el golpe de estado de 1973 va a ahondar mientras reprimirá con fuerza y furia a los que son partidarios de un país donde sea posible la convivencia y la real democracia. Por ello también resulta central y de particular interés la asamblea donde los padres de familia reclaman sobre la naturaleza de la administración en el colegio, reunión donde se pueden distinguir, en las voces y actos de los

participantes, hasta tres posturas: la de quienes reclaman igualdad y piden aceptar a los chicos de familias de escasos recursos, los que mantienen una posición intermedia, y los que furiosamente atacan al padre McEnroe y lo tildan de “comunista” por propiciar una integración que más bien evidencia el descontento en algunos sectores.

En este sentido *Machuca* es también una película que reflexiona sobre la precariedad de la democracia y la dificultad de construir la anhelada patria socialista. Por ejemplo, cuando el padre de Infante anima a su familia a irse del país e instalarse en Italia, donde él conseguirá un trabajo en un organismo vinculado a las Naciones Unidas, podemos comprobar cómo un sector que vive en una situación de privilegio no acepta necesariamente la inclusión de esos “otros” que son el objetivo de las reformas sociales y económicas. El padre de Infante, quizá menos conservador que la madre, alude a la certeza e influencia del socialismo y hasta señala que “está bien” para el país pero no para “su” familia. Esta manera de ver la realidad desde un cristal distorsionado nos habla de un conglomerado social, político, empresarial, que influyó mucho, desde sus intereses creados, en las acciones que provocaron el golpe de estado de Pinochet.

No es casual que así como la familia de Machuca marcha en la calle a favor del régimen, la madre de Infante hace lo propio con un grupo de amigas protestando contra las medidas socialistas. Silvana y la madre de Infante se encuentran en plena marcha, y mientras la primera está vendiendo cigarrillos, la segunda le expresa su desprecio, y entre ambas se produce una gresca. Como el país que asiste a la crisis que lleva a la parálisis, estas mujeres representan esa mirada distinta, una conservadora, la otra partidaria del cambio. Son puntos de vista irreconciliables que al final inclinarán la balanza hacia una tenebrosa dictadura. Los privilegios de una clase burguesa que no está dispuesta a perder su estatus influyen en una toma de

decisión política que durante quince años pondrá a Chile en el centro de la atención internacional por la falta de escrúpulos y el rol abusivo del régimen militar.

La construcción de la subjetividad en los personajes protagónicos de este filme se produce a partir de lo que estos sienten y revelan. Su amistad en un momento se resquebraja y acaso la película quiere demostrar que esta no es verdaderamente posible, que necesariamente la pertenencia a estratos sociales tan distintos y distantes en la sociedad chilena, como en otras experiencias latinoamericanas, no permitirá fijar un lazo sólido, duradero. Por eso es que, antes de que se produzca la tragedia del golpe militar, ya la amistad entre Infante, Machuca y Silvana se resquebraja y este rompimiento se da a partir de la posesión de un bien: la bicicleta de Infante. Este vehículo era usado por Infante para llegar hasta el barrio de Machuca y compartir sus experiencias de vida, sentir la marginalidad de la madre, la presencia de un familiar alcohólico, la dureza extrema del trabajo. Mientras los momentos festivos y celebratorios de la película se producen a partir de experiencias colectivas, como las marchas en las calles, los instantes de tensión y desacuerdo se desarrollan en ámbitos más cercados y privados.

Andrés Wood, entonces, nos entrega la mirada descarnada y trágica de una generación que asistió a la pérdida de la democracia y de elementales derechos humanos. La mañana del 11 de setiembre de 1973, en la cronología de la película, la cámara fija un primer plano del rostro de Gonzalo Infante y detrás de él surcan el cielo dos aviones de guerra. Poco a poco la tensión crece y la televisión informa sobre los ominosos hechos. En televisión, el general Augusto Pinochet, una vez concluidas las luctuosas acciones, habla de una victoria sobre la “amenaza” que representaba el comunismo.

Las imágenes finales de la película vuelven y traen a la memoria del espectador situaciones infames: el colegio Saint Patrick es tomado por los militares, quienes comienzan a tomar acciones represivas. Un grupo de estudiantes es obligado a dejar el salón de clase y en este hecho creemos ver un anuncio velado de las sucesivas y cruentas desapariciones que caracterizarán la acción de la dictadura militar. A unos kilómetros del colegio, la pesadilla y el infierno se nos muestran desde una inmisericorde realidad: el barrio de Machuca comienza a ser destruido mientras soldados del ejército atacan y asesinan a los pobladores. Infante mira con asombro y terror. Nada puede hacer, incluso no puede reaccionar, tal vez en ese momento vuelven a su mente los oníricos momentos de la amistad y el afecto con Machuca y Silvana. De pronto, ve como Silvana es victimada, entre gritos y protestas, y su cuerpo yace inerte en la vía. La profundidad de campo, una herramienta de técnica cinematográfica que permite ubicar los elementos del encuadre de acuerdo a su importancia, nos lleva a ver cómo el barrio es saqueado y pronto se esfuma del paisaje¹⁶.

Infante ha sido testigo de un hecho salvaje y primitivo que se repetirá en todo el país con el pretexto de que el comunismo amenazaba los intereses de la nación. Andrés Wood obviamente tiene un interés particular y una simpatía natural por los sectores populares. Los niveles de dramatismo y tensión a los que lleva a su obra nos hablan de su propia pertenencia a una generación heredera no tanto de un “milagro económico”, que comenzó a gestarse poco después del golpe de estado, sino de las huellas de la dictadura militar. Como Infante, Wood mira y expresa la realidad con nostalgia pero sobre todo con pena, dolor y angustia. Que son las

¹⁶ La “profundidad de campo” es “una característica técnica de la imagen -que se puede modificar haciendo variar la focal del objetivo (la profundidad de campo es más grande cuando la focal es más corta) o la abertura del diafragma (la profundidad de campo es más grande cuando el diafragma está menos abierto)- y que se define como la profundidad de la zona de nitidez.” (Aumont 33)

expresiones generadas en una nación donde se quebrantó la esperanza democrática y se la suplantó por el miedo, una circunstancia que casi treinta años después aún persigue a la sociedad chilena y para la cual no hay necesariamente exorcismo ni redención. Sólo un permanente trabajo de memoria y duelo, para que estos hechos no se vuelvan a repetir jamás.

4.5 CUATRO DÍAS EN SEPTIEMBRE: CONVICCIONES E INSEGURIDADES DE UNA GUERRILLA URBANA

El cuatro de septiembre de 1969, un grupo armado perteneciente al Movimiento Revolucionario 8 de Octubre, secuestró al embajador de Estados Unidos en Brasil. La principal demanda de los rebeldes era la liberación de quince presos políticos, los cuales habían sido interrogados y torturados por la dictadura militar que en aquella época gobernaba Brasil y para quienes se pedía, además, un traslado a México.

Este es el argumento central que guía la película de Bruno Barreto, a estas alturas uno de los cineastas más conocidos y veteranos del cine brasileño de hoy. Autor de películas muy populares, como *Doña Flor y sus dos maridos* (1976), basada en la novela de Jorge Amado, Barreto ha experimentado con diversos géneros, y *Cuatro días en septiembre* (1997) es su aproximación más cercana a la política y a un momento en que la vida en su país parecía ir a la deriva, totalmente controlada por los excesos de la junta militar y las crecientes protestas internacionales.

La película, sin embargo, comienza mostrando postales de la época, fotografías en blanco y negro que muestran cierto esplendor y alegría, gente que descansa en las playas o a la que se ve disfrutando de la vida, mientras como fondo musical escuchamos la célebre canción de Antonio Carlos Jobim, “Garota de Ipanema”. Estamos a fines de los años 60, cuando a nivel mundial se vive la experiencia de los movimientos anticolonialistas, el resurgir de un sentido rebelde en la juventud, la guerra de Vietnam, la música de los Beatles, la cultura hippie y el consumo de sustancias lisérgicas. El filme alude a la llegada a la luna y de hecho este acontecimiento se muestra en la pantalla de un televisor como una contradicción entre el supuesto avance que significa en sí mismo y las condiciones de opresión que soporta la población brasileña. Sobre esta opresión así como la que vivían otros pueblos del mundo, y la consiguiente respuesta rebelde que despertaba valdría preguntarse, tal como lo hacía Frantz Fanon, “What is the real nature of this violence? We have seen that it is the intuition of the colonized masses that their liberation must, and can only, be achieved by force.” (57)

El Movimiento Revolucionario 8 de Octubre está formado por jóvenes estudiantes, rebeldes con causa o quizá no tan convencidos, pero sí decididos a llamar la atención del gobierno y la opinión pública poniendo en marcha una maquinaria que permita su visibilización y muestre lo que son capaces de hacer. Desde el más elocuente e intelectual, Paulo, a la más dura, María, los integrantes del movimiento buscan, en sí, la revolución, entendida como una transformación de las injustas estructuras socioeconómicas de la nación, como por la misma época sucedía con movimientos guerrilleros en otros países de América Latina, como Argentina, Uruguay, Perú, o el ejemplo triunfante del proceso cubano.

¿Pero, cómo conseguir llamar la atención en un país donde los medios de comunicación están controlados, los contenidos son censurados, y cada día las desapariciones y torturas a manos de los esbirros del régimen se han convertido en fuente de alarma internacional? Hacer la revolución, en el borde de las décadas de 1960 y 1970 implicaba también la formación de guerrillas urbanas, colectivos armados capaces de asaltar un banco o las instalaciones de una fábrica y tomar rehenes. Los réditos políticos no se medían tanto por el protagonismo de los ejecutores de las acciones sino por la repercusión de los hechos.

Por ello es que, como un primer paso de su plan, y armados de valentía, postergando cualquier inseguridad o falta de experiencia, estos guerrilleros urbanos asaltan un banco y dan a conocer, en voz alta, su propio manifiesto. Apenas unos cortes de montaje nos dan la sensación de la rapidez de los hechos, pero también de cuán efímeros estos pueden ser. Una versión de “The House of the Rising Sun”, tema que el grupo británico The Animals popularizó en los años 60, sirve de intensa cortina musical a este evento político que a la vez es un bautizo de fuego para los estudiantes ahora convertidos en guerrilleros y dispuestos a afrontar las consecuencias que deriven de actos que hoy podrían ser considerados pura y estrictamente subversivos.

Hay que ver también en la actitud de los estudiantes revolucionarios una liberación de afectos y sensibilidades. Una vez que ellos son convocados para formar el movimiento y realizar una serie de operaciones, a la vez pierden su identidad y todo contacto con amigos y familiares. El compromiso político revolucionario implicaba, en cierta manera, una disociación, un aislamiento del mundo, la certeza de vivir en la clandestinidad y poder alcanzar los objetivos comunes que el grupo requería. Esa era la única manera de que nadie supiese más que el otro o, peor, que traicionara al colectivo. Si interpretamos la posición del director Bruno Barreto veremos más bien que todo el tiempo esta aventura revolucionaria está llena de desaciertos y

errores, de una falta de profesionalismo y madurez, porque las sucesivas secuencias nos muestran las pruebas y los rastros que los revolucionarios van dejando a su alrededor sin apenas pensar que un fuerte y coercitivo aparato de seguridad les está siguiendo los pasos permanentemente. Y es por eso que la experiencia revolucionaria, no sólo la del movimiento 8 de octubre, sino de sus aliados, mantiene una sensación de triunfo con sabor a derrota.

Cuando ellos deciden secuestrar al embajador norteamericano en Brasil, han preparado aparentemente con mucho cuidado el terreno. La propia escena del secuestro es filmada por Barreto con una sencillez y economía extremas, alejadas por completo de cualquier exceso hollywoodense: una de las estudiantes se detiene en la calle y cuando ve aproximarse el auto del embajador, levanta una mano para avisar a sus compañeros. El auto sigue avanzando y en pocos segundos es cercado por los autos de los secuestradores. El embajador es herido en la frente y llevado a una casa donde los revolucionarios han instalado su cuartel general y en el cual no creen despertar ninguna sospecha. Pero será precisamente la falta de experiencia y los continuos cabos sueltos, que el filme de Barreto se esmera en destacar, los que llevarán a la perdición a este grupo de rebeldes.

Una vez tomado como rehén, el embajador estadounidense es recluido en una habitación oscura y sólo puede ver a sus captores encapuchados. En una carta que le escribe a su esposa refiere que parece estar rodeado de gente del Ku Klux Klan. Curiosa manera la de este filme de emparentar, en el relato del embajador, a un movimiento racista y ultraconservador con uno revolucionario que buscaba la libertad y salir de un estado de opresión. A estas alturas debemos entender, sin embargo, que Bruno Barreto se presenta no sólo como autor de esta película sino muy probablemente como un artista totalmente alejado de la ideología que guiaba a los grupos revolucionarios. La ambigüedad en cuanto a su toma de postura se hace evidente pues insiste en

presentar a los revolucionarios como solemnes y ciegos seguidores de su propia causa. En un sentido, altamente dogmáticos, incapaces de aceptar otras miradas o interpretaciones de la realidad. En ese sentido, la revolución sería para ellos la acción ejemplar y ejemplarizadora, heroica y necesaria que tenía que eliminar a todo quien se le pusiera enfrente. La revolución, en esos términos, no pretendía ser concesiva ni amigable.

El ejemplo extremo es el “Camarada Jonás”, quien dirige las operaciones y no admite discusiones ante su liderazgo. Es este personaje, asimismo, el que insiste en calificar de “pequeños y engreídos burgueses” a los estudiantes que iniciaron el movimiento y que insistieron en lograr el éxito de su causa.

Los primeros planos en la película sólo son utilizados en determinados momentos, como para certificar la angustia de Paulo una vez que el embajador ve su rostro, o en los gestos de María. Por otra parte, los planos largos y medios aluden a la “gran tarea revolucionaria” que parece construirse más allá de sí misma. Mientras escasean los planos de detalle, los grandes planos sitúan el momento del secuestro, las tomas de la residencia o las playas de Río de Janeiro a manera de una gran postal.

Pero más allá de las intenciones ideológicas o las simpatías de Barreto, *Cuatro días en setiembre* es un filme de ficción que se extiende al ámbito del documento político, a la manera de una reconstrucción, de un acontecimiento que ocurrió hace varios años pero que fue decisivo para enrumbar a Brasil en el camino de la democracia, como ocurriría igualmente con otros países de la región sacudidos por la opresión de las dictaduras militares.

La última media hora del filme está dedicada al triunfo y sanción de los revolucionarios. Triunfo, porque su petición para que quince presos políticos sean liberados es atendida, y sanción porque los revolucionarios son, a su vez, victimados (como Jonás) o encarcelados y

torturados (el caso más terrible es el de María, a quien la cámara muestra en una silla de ruedas, en el aeropuerto, rumbo a la nave que la llevará al exilio y a reencontrarse con sus antiguos camaradas).

Así, a pesar de la aludida segmentación ideológica de Barreto, la película registra, no sin pavor, momentos claves y urgentes en la vida de una nación acosada y perseguida. Al final, uno de los “compañeros” toma una foto al grupo en el aeropuerto, y la imagen se disuelve y da paso a títulos informativos que señalan cómo, progresivamente, se restauró la democracia en Brasil y cómo se logró la amnistía general para los presos políticos, como consecuencia de la presión de la opinión pública nacional e internacional. Sin embargo, para un crítico como José Caparrós Lera esta cinta bien podría funcionar como un homenaje a quienes él llama “terroristas”

Con cierta frialdad y sobriedad expositiva, Bruno Barreto nos aproxima a la realidad de ese grupo terrorista, intentando ofrecer la cara humana del Movimiento Revolucionario 9 de Octubre; al tiempo que muestra las razones de los paramilitares y la actitud de los civiles. De ahí que manifestara: “No he hecho una película política, sino sobre seres humanos. No es una película sobre ideas sino sobre los temores, deseos y tensiones que suscitó un episodio particular. He abordado un hecho histórico con la libertad de un cuentista.” (137-138)

No son ajenas a esta película las escenas de castigo y tortura, para lograr que los prisioneros delaten a sus camaradas. Como ocurre en *Crónica de una fuga*, aquí se observan puntualmente dos escenas de tortura en la que los ejecutores del castigo hacen uso de sus técnicas más veladas y siniestras. En un ambiente ominoso y oscuro, el lugar de la tortura se autorrepresenta como el espacio del dolor y la insania. No podemos aceptar que semejantes prácticas hayan sido posibles en América Latina durante las décadas de los 60s, 70s, y 80s, y sin embargo el testimonio fílmico hace las veces de un documento que recrea y nos trae urgentemente a la memoria la fragilidad y vulnerabilidad de la vida humana. Pese a su posición discordante o que no marcha de acuerdo con el punto de vista de los revolucionarios, a quienes se quiere presentar, tal vez, como

responsables de sus propios errores —y de allí que el proyecto revolucionario en sí mismo pudiera significar un error mayor—, *Cuatro días en septiembre* nos muestra la tensión intrínseca de un evento político que tendría resonancia más allá del territorio brasileño y nos hace tomar conciencia que quienes luchaban contra la dictadura, aún con y desde sus limitaciones, estaban guiados por la fuerza de sus propias y válidas convicciones.

5.0 NUEVOS ESCENARIOS Y MIRADAS: LOS AÑOS RECIENTES DEL CINE LATINOAMERICANO

El debate sobre si la modernidad ha llegado o no a América Latina sigue abierto y presente. Mientras críticos culturales como Joel del Río y María Caridad Cumaná cuestionan el concepto de “posmodernidad” propuesto por Fredric Jameson, que significaría situar la etapa más avanzada del capitalismo dentro de una lógica de uniformización y expansión, los propios habitantes de la región pueden testificar cómo, a lo largo de los años 90, el avance del neoliberalismo supuso un desmontaje del aparato estatal y la privatización de empresas y servicios que durante años habían sido colectivos.

Como parte de la prédica neoliberal, que parece no creer en límites ni fronteras y que incluso ha usurpado espacios ideológicos, queriendo legitimarse como una propuesta “única” de pensamiento, la realidad diaria en América Latina se vio marcada por condiciones graves de desigualdad y de nuevas formas de colonización, expresadas por ejemplo en el corporativismo auspiciado por las multinacionales, que tomaron casi por asalto el dominio de espacios públicos de comunicación (los sistemas de televisión por cable, los conglomerados mediáticos de la prensa escrita, la expansión de los servicios telefónicos, por ejemplo).

En medio de estas circunstancias, y sus correlatos políticos, ideológicos y filosóficos, estrechamente ligados al devenir cultural del continente, el cine latinoamericano ha expresado particulares inquietudes que bien pueden considerarse problemáticas en tanto suponen una mirada y una respuesta a la globalización: los nuevos escenarios del cine latinoamericano en la

primera década del siglo veintiuno no sólo son la ciudad y sus periferias, como vimos ya en los dos primeros capítulos de esta disertación, sino también espacios en los cuales la subjetividad, la sexualidad, la transgresión, la culpa o la duda ejercen protagonismos inéditos. Estos nuevos escenarios son producto de la globalización, de las reformas implantadas en América Latina pero también de la capacidad de reacción de sus habitantes. Estos nuevos escenarios “globales” son también “mentales” y “subjetivos”. Se pueden interpretar como espacios que oponen la ciudad, ese gran monstruo de acero y concreto, a la aparente tranquilidad del campo (como en *El aura*) o espacios que, precisamente hoy, dadas las nuevas relaciones globales, están interconectados y generan un choque de afectos (como en *Dependencia sexual*).

En el presente capítulo analizamos tres películas argentinas que se sitúan como sofisticadas representaciones e incluso tempranas culminaciones del llamado “Nuevo Cine Argentino”. En efecto, *El aura*, *La niña santa* y *El secreto de sus ojos* vuelven su mirada hacia los oscuros meandros de la conciencia e incluso despiertan viejas heridas de la sociedad argentina. *El aura* trabaja con claridad el tema de la subjetividad en el marco de una narración policial. *La niña santa* ofrece la identificación de un discurso que opone santidad y transgresión pero sobre todo retrata a una clase social en permanente crisis. *El secreto de sus ojos* observa la Argentina contemporánea, volviendo sobre los fantasmas del pasado que no parecen haberse marchado definitivamente.

Batalla en el cielo es una película mexicana alejada de toda complacencia y dispuesta, aún más que *La niña santa* y en un sentido metafísico, a transgredir cualquier orden o límite que se le imponga. Su argumento está enlazado con la marginalidad y el sufrimiento, con el miedo y la culpa, mientras nos presenta una versión muy actual de la Ciudad de México, que, a diferencia

de la propuesta en *Amores perros* —la película con la que iniciamos este estudio—, se retrata desde un punto de vista muy cercano a las creencias religiosas y a estados personales de crisis.

Dependencia sexual es una película boliviana que plantea un contexto transnacional, en el que se intersectan los conceptos y naturalezas de lo “local” y lo “global” para mostrarnos una serie de narraciones dominadas por el debate acerca del machismo, el género, las relaciones interpersonales y una sexualidad que es sacudida por sus propios temores.

¿Por qué estos cinco filmes se presentan como nuevas representaciones escenarios globales? Podemos hallar la respuesta en la naturaleza de las representaciones, que se quieren a sí mismas como contemporáneas, lúcidas interpretaciones de la condición humana en un continente marcado históricamente por la violencia y las luchas revolucionarias. Las miradas que proponen estos cinco filmes también son modernas, en relación a otros trabajos analizados en este estudio, porque reclaman cierta individualidad, una mirada del “nuevo” cineasta latinoamericano, influenciado por fuentes foráneas pero consciente de su rol de sujeto creador que vive en un contexto globalizado al cual analiza y cuestiona. Las películas se enmarcan en el proceso de globalización, asimismo, porque al representar una etapa más reciente del cine latinoamericano han utilizado una tecnología más avanzada para su producción. Sus realizadores se han convertido en narradores de una coyuntura que va más allá de los límites de la región y que encuentra similitudes en cinematografías de otros ámbitos, como la iraní o la taiwanesa o la china. Las películas de este capítulo enfrentan miradas subjetivas de un mundo en constante cambio, volátil, y hasta indiferente. No tienden a solucionar un problema, no son muy “pragmáticas” en ese sentido, pero abren el camino para interrogantes decisivas sobre el futuro de la región y del propio cine latinoamericano.

5.1 *DEPENDENCIA SEXUAL, AFECTOS, MARGINACIÓN Y TENSIONES EN UN ESCENARIO LOCAL-GLOBAL*

Dependencia sexual (2003), de Rodrigo Bellot, es una singular película que registra la escenificación de complicadas y a veces turbias relaciones interpersonales, las cuales tienen lugar en espacios totalmente opuestos y rotundamente contradictorios: por un lado, la ciudad de Santa Cruz, en Bolivia, caracterizada por sus propios esquemas y prejuicios, y, por otro, locaciones en Estados Unidos en las que una joven mujer denuncia su marginación individual y la de su raza, o la intención machista y homofóbica de un grupo de estudiantes en una universidad. A través de cinco historias, protagonizadas por mujeres y hombres jóvenes, Bellot nos quiere dar una idea de su propia concepción acerca de temas hoy tan polémicos como el género, la discriminación, el abuso y la violencia sexual. El filme, entonces, está construido como un prisma a través del cual nos enteramos de situaciones concretas, marcadas por episodios tensos y proyectados, generalmente, hacia la frustración o el desengaño de sus protagonistas.

Al mismo tiempo, la película muestra la vulnerabilidad emocional y física de los personajes, después que estos, en la mayoría de los casos, han estado viviendo momentos de expectativa o ansiedad. Bellot, en este sentido, se presenta como el ácido retratista de una serie de hechos que ocurren y se convierten en el denominador común de una sociedad, no sólo la boliviana, sino una que se extiende más allá de sus fronteras y llega a la realidad postindustrial de Estados Unidos.

En términos formales, *Dependencia sexual* presenta una característica novedosa, no absolutamente original —pues hay antecedentes de ella, como, por ejemplo, en las películas del director norteamericano Brian de Palma— pero que sí fundamenta la manera cómo se muestran las acciones del filme. Se trata de la división del encuadre en dos partes. Frecuentemente, en la

parte izquierda se inicia la acción de la historia que se está narrando, y en la parte derecha se muestran momentos inmediatamente posteriores, pero incluso en algunos casos las acciones en ambas partes del encuadre coinciden y da la impresión que la división se borrara.

Cada historia revela intimidades y vivencias de personajes que se enfrentan a la exposición de una realidad asociada conflictivamente a la sexualidad. Así, en la primera narración, Jessica es una joven estudiante que experimenta su primer encuentro sexual, con timidez, inseguridad y desconfianza. Las tomas de su rostro, cuando ella está en una habitación junto a Fabián, un joven que la ha conocido en una fiesta, revelan la permanente ansiedad, hasta quizá un tono de desesperación, o de incertidumbre. La habitación, cuyas paredes apenas están cubiertas, muestra el lecho como el lugar —el centro— de la seducción y la transgresión. Jessica pronto se habrá convertido en una mujer distinta. Pero antes de esta circunstancia nos hemos enterado de su ambiente familiar, de su círculo de amigas, de su asistencia a clases. Hemos visto, cómo, efectivamente, la “dependencia sexual” fortalece el machismo que abusa y oprime, como cuando el padre de Jessica la maltrata verbalmente en pleno almuerzo y la “amenaza” si la ve relacionarse con algún hombre. En esta misma escena, Jessica y su madre están limitadas al espacio de la cocina, como si fueran parte de una servidumbre, mientras el padre y el hermano están sentados a la mesa, esperando que las mujeres les sirvan la comida. Un rol tradicional que muestra, esencialmente, la perversidad de un modo de ser. Bellot cuestiona este status quo con la forma cómo expone los agrios momentos, que discuten, censuran y prohíben la sexualidad. Se trata de un discurso amenazador que busca inhibir, crear miedo, antes que concientizar y educar.

La pérdida de la virginidad en Jessica, durante su encuentro con Fabián lleva, en su intrínseca emocionalidad, a un sentimiento que también podría resultar traumático. Jessica camina por las calles de la ciudad —Santa Cruz— mientras el paisaje que la rodea está formado

no sólo por construcciones sino por personas que se reúnen o desplazan y a las que reencontraremos en las sucesivas escenas de la película. Y es que la fragmentación y la discontinuidad se convierten en características de la obra de Bellott quien parece haberse tomado muy en serio el derrotero de emular al Tarantino de *Pulp Fiction*, como ya han hecho -y como hemos visto en este estudio- cineastas como Alejandro González Iñárritu y Sebastián Cordero.

La impronta de Tarantino parece iluminar a estos jóvenes realizadores latinoamericanos quienes confirman para sí mismos que el cine no sólo registra el movimiento natural, como la plantearía Bergson (en una tesis que Gilles Deleuze revisa en su libro sobre cine), sino que es necesario imprimirle velocidad a las acciones que se narran. De esta manera nos encontraríamos ante situaciones aún más realistas, o tal vez hiperrealistas, que reproducirían la urgencia de la vida cotidiana, la existencia vibrante y frenética propia de la modernidad, tal como también lo ha señalado Fredric Jameson.

De esta manera, *Dependencia sexual* no es ajena a esos cambios de mirada propuestos por los nuevos tiempos y sus escenas responden a una lógica no sólo de denuncia o protesta sino a la necesidad de una expresión estética guiada por la innovación y que quiere y busca identificarse, como si fuera una obligación, con los tiempos “reales” y “naturales” en los que se inscribe la película.

La segunda historia nos presenta a Sebastián, el primo de Fabián que llega desde Colombia y que, desde el momento en que pisa el aeropuerto de Santa Cruz es coactado por un grupo de muchachos de su edad, entre amigos y familiares. Ellos demuestran, con sus gestos, su manera de hablar y su propia jerga, su pertenencia a un estrato más alto y acomodado de la sociedad boliviana. Incluso racialmente representan al hombre de piel blanca y por ello con

frecuencia expresan su rechazo hacia otros sectores de la población o buscan reafirmar aquello que ellos consideran una superioridad “natural” y social.

Sebastián más bien se encuentra confundido en este grupo de jóvenes, quienes, entre el consumo de ingentes cantidades de alcohol y la actitud celebratoria de una sexualidad de corte machista, encuentran un objetivo para sus vidas acaso inútiles y frívolas. Las imágenes certifican que todo el tiempo Sebastián es un extraño, y no es capaz de integrarse ni responder a la lógica del grupo. Por ejemplo, cuando están a bordo de una camioneta, los otros jóvenes insisten con sus bromas de mal gusto y su reiterada alusión al acto sexual al que se aproximan desde una posición bárbara y primitiva. Es como si la sexualidad no involucrara ya el goce y el placer, ni una sensación espiritual y lúdica, sino más bien se tratara de una experiencia dura, en los límites de lo salvaje. Por ello es que estos muchachos conducen a Sebastián al encuentro con una prostituta, porque buscan que se “convierta” en un hombre y deje de lado la conducta inocente y silenciosa con la que ha vivido hasta entonces.

La escena del encuentro con la meretriz está filmada con frialdad y calculada distancia. Las dos partes del encuadre inciden en la iluminación de la habitación y en la manera cómo la mujer despoja de sus ropas a Sebastián mientras este prácticamente se ve obligado a realizar un acto sexual que no desea, o al menos no desea de esta manera. Su rostro nervioso y compungido, una vez que vuelve a la calle, contrasta con los de los jóvenes que lo esperan para “celebrar” su nueva condición de hombre, en la reafirmación de una masculinidad que, otra vez, está basada en una violenta transformación. Sebastián se siente molesto, descontento, le dan náuseas, y en el amanecer, cuando aparecen las primeras luces del día, se siente víctima de la exigencia y autoritarismo de un grupo. Así, la “dependencia” a la que alude al título del filme se muestra de una manera descarnada y terrible: al final Sebastián, para no romper las reglas de juego

propuestas por un machismo históricamente asentado en una región geográfica, cede y se entrega, contra su voluntad, en una relación sexual obligada, comprada por el dinero, impura e innecesaria para él. Siguiendo la línea de esta segunda historia y el planteamiento general de la película podemos recordar las palabras del crítico Michael J. Horswell:

El título de la película invita a reflexionar sobre la noción de la dependencia en el contexto de lo transnacional, sugiriendo que la formación de la identidad durante la adolescencia, así como la formación nacional de sociedades poscoloniales, se apoya en imágenes globales que interpelan y promueven los *performances* del género y la sexualidad. (157)

En efecto, como hemos visto, los primos y amigos de Sebastián son dependientes de una cultura hegemónica (la del norte industrializado) a la que la globalización ha dado carta blanca para que siga difundiendo, pero sobre todo imponiendo, modos, conductas, estilos y estándares de vida. Como ocurría con Octavio, en la primera parte de *Amores perros*, lo que caracteriza al grupo que recibe a Sebastián en Bolivia es su permanente alienación, no ya sólo al nivel de una confusa identificación de clase sino respecto a la formalización y ejecución de ciertas prácticas propias de su entorno. De esta manera, la influencia de los primos y amigos de Sebastián se convierte en obligación y este sufre las consecuencias, al final, de un malentendido. Entonces, la “dependencia”, además de aludir a un problema de ejes hegemónicos y sus periferias también ingresa en lo más íntimo de los afectos y las emociones. La mirada de Bellott “desnuda” las carencias de uno (Sebastián) y las debilidades de otros, disfrazadas por el machismo (los primos y amigos).

La tercera historia tiene como protagonista a Choco, un joven relacionado a los muchachos del relato anterior y que luce bien vestido y acicalado, como si se tratara de un modelo de publicidad. Su pertenencia a una clase social privilegiada lo muestra como un hombre seguro de sí mismo, educado, refinado, de buenas maneras. Choco está a punto de viajar a

Estados Unidos donde seguirá estudios en una universidad. Su novia, “Love”, es una chica bella y de cabello rubio. Ambos viven un conflicto porque la partida de Choco desestabilizará la relación. En esta historia, la cámara se desplaza por grandes salones donde se realizan desfiles de modas, bares y discotecas. La iluminación es fuerte, potente, y los filtros que modulan la luz nos dan la sensación de un ambiente de ensueño, donde quizá las mayores fantasías son posibles. La “dependencia sexual” omnipresente en el filme nos presenta aquí otra faceta, la de la reunión de una pareja atractiva, con rasgos físicos que responden a la lógica de la publicidad occidental. En Choco ello se puede advertir incluso en su corte de pelo o en la ropa que viste. Un altercado con “Love” lo llevará a una discoteca, donde a instancia de unos amigos, seduce a una muchacha brasileña. Entonces, el siguiente escenario será una habitación donde esta pareja hace el amor. Pero a diferencia de la primera historia, en la cual Jessica perdía tímidamente la virginidad en su encuentro con Fabio, en este caso la coincidencia de Choco y la amiga que acaba de conocer simula más bien el *performance* de una escena erótica filmada bajo los presupuestos del cine industrial. Esta idea se refuerza con la planificación de la escena: el uso de picados y acercamientos que figuran la sensación del goce placentero de una sexualidad que no es un hecho ajeno y aislado para quienes la practican. Y no lo es, porque los protagonistas de esta secuencia, semejan ser y se autorrepresentan como símbolos sexuales, pletóricos de hedonismo y de satisfacción por el culto a sus propios cuerpos.

El nexa entre lo “local” (Bolivia) y lo “global” (Estados Unidos) se presenta en la escena de la despedida de Choco en el aeropuerto. Emocionado y entusiasta, Choco recibe los consejos de su madre y acepta las bromas de sus amigos, mientras planea un futuro con “Love”. De inmediato, pasamos a la siguiente historia, la de Adinah, después de la cual volveremos de una u otra manera a las historias anteriores. Se consolida así el prisma que sugiere esta obra, la manera

cómo su director, entre la crónica y el testimonio, nos acerca a la marginalidad y la discriminación.

Adinah es una muchacha afroamericana que irrumpe, con sorpresa, casi al final de la cinta. Habla de su pertenencia a un grupo social, racial e históricamente marginado. La cámara capta primeros planos de ella, que gesticula y se emociona. Después, como en la revelación de un secreto, advertiremos que en realidad Adinah está protagonizando un *performance*, frente a un grupo de espectadores. El nombre del acto es el mismo de la película, “Dependencia sexual”. De esta manera, Rodrigo Bellott, insinúa el acto de representación dentro de la representación que nos toma distraídos, con una fuerza que no esperábamos. Nos recuerda también aquella escena de *El discreto encanto de la burguesía* (1972), de Luis Buñuel, en la que de pronto el grupo de personajes encabezado por Fernando Rey estaba formando parte de una representación al interior de la propia y estrictamente cinematográfica. En este juego de apariencias y actitudes, Adinah destaca por la fuerza de su testimonio y su intención de superar el sufrimiento vital que dice haber padecido.

Las escenas finales de *Dependencia sexual* se desarrollan en Estados Unidos, en los ambientes de la universidad a donde ha ido a estudiar Choco. Es en esos espacios donde encontramos a Tyler, un muchacho reservado, que quiere ocultar su homosexualidad y seguir las normas de sus otros compañeros (como en la secuencia de los camerinos). La “dependencia” Norte-Sur se realza cuando advertimos que Tyler hace sesiones de modelaje y es fotografiado con chicas o individualmente, y luego reconocemos que su figura es la que ilustra un cartel que desde el principio del filme hemos visto en Santa Cruz, donde se inició la narración. Así, la propuesta de Bellott, confirma la noción, por un lado, de la imposición e influencia de un modelo sobre otro, y por otro la de sexualidades que se viven al margen. En este sentido,

El resultado es, en estos ejemplos, una fuerte crítica de la relación de dependencia entre la sexualidad y el neoliberalismo detrás de la globalización. Esta mirada *queer* descolonizadora reta la heteromascuninidad globalizada que permea las sociedades como Bolivia que simultáneamente se acomodan a la hegemonía transnacional y tratan de resistirla. (Horswell 179)

Habría que señalar, asimismo, la escena violenta y traumática para Choco, quien es ultrajado sexualmente por los compañeros de Tyler durante la noche en un estacionamiento. La cámara en movimiento se pierde por momentos en un vacío, en la oscuridad, mientras se escuchan los ruidos y gritos del forcejeo y la violencia que está sufriendo Choco. Así, se remarca la idea de que no sólo estamos ante una dependencia sino que la parte dominante puede ejercer y obligar a la dependencia, con fuerza y abusivamente. Choco, como estudiante y migrante, pasa de ser un hombre que exhibe su masculinidad en Santa Cruz a víctima de un grupo racista y homofóbico en Estados Unidos. La línea que separa una condición de otra es demasiado tenue, y termina por quebrarse.

A propósito de los argumentos que sugiere esta obra es relevante citar unas palabras de Judith Butler en *Gender Trouble*:

For Foucault, the body is not “sexed” in any significant sense prior to its determination within a discourse through which it becomes invested with an “idea” of natural or essential “sex”. The body gains meaning within discourse only in the context of power relations. Sexuality is an historically specific organization of power, discourse, bodies, and affectivity. As such, sexuality is understood by Foucault to produce “sex” as an artificial concept which effectively extends and disguises the power relations responsible for its genesis. (92)

Con claridad, recurriendo a Foucault, Butler explica las relaciones de poder y sexualidad y lo que esta conjunción implica. Lo afirmado por Butler se muestra de una manera expresa y tal vez dolorosa en *Dependencia sexual*, película en la cual el poder sobre la sexualidad y los afectos se expresa no sólo en el machismo, el racismo, el sexismo o la marginación, y el abuso contra el migrante sino que se manifiesta en el universo, al final más pequeño y concentrado, de una sola ciudad como Santa Cruz, donde ya se exponen los contrastes de una sociedad absorbida por sus propios prejuicios.

5.2 *EL AURA*, “CINE NEGRO” Y FICCIÓN MÁS ALLÁ DE LA METRÓPOLI

Las primeras escenas de *El aura* (2005) nos muestran, inconsciente, al innominado protagonista (interpretado por el actor Ricardo Darín, quien ha cobrado notoriedad por su notable trabajo en el cine argentino reciente), sobre el piso de una habitación. De inmediato, el intercambio de planos y una señal de sonido nos permiten saber que cerca hay un cajero automático. Progresivamente vamos comprendiendo que este hombre perdió el sentido porque sufre de epilepsia. También nos enteramos que es un taxidermista. Las alusiones a sus problemas matrimoniales son mínimas al punto que la voz de su esposa, a quien nunca vemos, son desplazadas por el volumen alto de la banda sonora en la que surge una melodía clásica que acompaña los créditos de presentación. En cinco minutos sabemos mucho del personaje y lo que, a partir de entonces, nos mostrará El aura es la aventura —si podemos llamarla así— de este hombre, lejos de una ciudad identificada como Buenos Aires, que es su centro de operaciones.

Él decide acompañar a su compañero de profesión, Sontag, en una cacería por el campo. Ambos quieren dejar atrás, por un tiempo, el aburrimiento citadino, y prefieren dedicarse a matar unos cuantos animales, en un espacio que interpretamos —y percibimos— como un remanso y un lugar para relajarse. Sin embargo, la narración inteligente y versátil del cineasta Fabián Bielinsky, fallecido poco después del estreno de esta película, nos permitirá ingresar en un mundo de traiciones y crímenes, acaso heredado de aquellas historias que caracterizaron al “cine negro” producido por los estudios de Hollywood. En su *Diccionario del cine negro*, Javier Coma define esta representación artística como “la corriente fílmica que se desarrolló en Estados Unidos desde los inicios del sonoro hasta finales de los años cincuenta y que se ciñó a un enfoque realista, con aportaciones oníricas, del fenómeno del crimen y de su inserción en el contexto social.” (7)

El aura no sólo mantiene su historia, o los extremos de ella, en la dicotomía ciudad/campo o urbano/rural, sino que, como iremos viendo, despliega una imaginativa narración que cuestiona valores largamente establecidos —como la religión o la posesión del dinero— y que se critican de una manera irónica y punzante.

Bielinsky sólo había realizado una cinta antes de *El aura*, la popular *Nueve reinas*, que se convirtió en un éxito de público y crítica en Argentina a partir de su mirada humorística y mordaz de ciertos tipos de subjetividades en el país donde se desarrolla, marcados por la tensión e inestabilidad que provoca una crisis económica. Tal fue el éxito de esta película, que Hollywood filmó una nueva versión o “remake” (*Criminal*, 2004) sin alcanzar los logros de la obra original. Ya en *Nueve reinas*, Bielinsky se mostraba preocupado por las características del hombre común argentino que imaginaba fórmulas para sobrevivir al tedio cotidiano o incluso la tarea, grave de por sí, de superar una urgencia económica.

Sobre la breve obra de Bielinsky, Joanna Page sugiere las características que la definirían:

It would not be unreasonable to attribute the contrast between *Nueve reinas* and *El aura* to the emergence of a post-Crisis sensibility in Bielinsky's filmmaking. While *El aura* is still clearly designed to fulfill the criteria of the crime thriller, and to be fully legible to an international audience, it stages the unwelcome and messy intrusion of reality into the neatness of fiction. While both films consciously educate us to see beneath the surfaces, in *Nueve reinas*, beneath the film's appearances lie only more illusions, deceptions and performances; in *El aura* it is the gap between illusion and reality that becomes instructive, warning us of cinema's own complicity in production aestheticized versions of acts that are, in reality, often more reckless, more foul, or grotesquely banal. (95-96)

En *El aura*, donde el actor Ricardo Darín se desplaza por escenarios totalmente alejados de los que recorrió en *Nueve reinas*, el argumento persiste en esa idea de registrar al ser común, enfrentado a lo que se le presenta por sorpresa, una oportunidad entre mil o tan sólo la inesperada tragedia. Planificada muy cerebralmente, siguiendo el trayecto del personaje principal, de quien ya conocemos sus limitaciones, la película avanza imponiéndose sus propios intersticios de asombro: instantes en los que la cámara gira en picado y contrapicado y anuncia los ataques de epilepsia. Como al principio del filme, ahora en plena campaña, el taxidermista no resiste más la fuerza del instante y vuelve a ser víctima de su propia tensión. La epilepsia opera como una defensa involuntaria de su personalidad. Los ataques lo sorprenden en los momentos más tensos, más difíciles, cuando parece que no puede dar nada más en este mundo y se siente amenazado por fuerzas, personas o ambientes que definen su salida de escena.

El reconocido teórico del cine Siegfried Kracauer ha definido escenas como las aludidas en estos términos:

Por último, las películas pueden exponer la realidad física tal como se le aparece a sujetos que se hallan en estados mentales extremos, generados [...] por un trastorno psíquico o por cualquier causa interna o externa. Suponiendo que dicho estado anímico venga provocado por un acto de violencia, la cámara, con frecuencia, aspirará a transmitir las imágenes que de ese acto se forme un testigo o un participante emocionalmente perturbado. También estas imágenes pertenecen al método cinematográfico y forman parte de sus temas. (87)

Siguiendo esta pista —atravesada por la repentina inconsciencia que ataca al protagonista—, Fabián Bielinsky delinea y plantea claramente la subjetividad de aquél, su repentina falta de fortaleza física y emocional, pero a la vez las ventajas que puede ofrecer para recompensar las debilidades de su mal: por ejemplo, el tener una memoria fabulosa, capaz de recordar detalles mínimos, o tan sólo los números inscritos en una bolsa de dinero que imagina en un asalto al banco.

Una facultad de su persona oculta, o al menos auxilia, la falta de defensa en los momentos difíciles. *El aura*, entonces, recorrerá un metraje de más de dos horas, inusual en el cine latinoamericano contemporáneo, para ofrecer un recorrido marcado por un sino de desgracia y tentaciones, incluyendo el asalto a un casino, el encuentro con dos gánsters, o la nunca anunciada y sobre todo accidental muerte de un hombre que resulta clave para la trama que tan matemáticamente se exhibe ante nuestros ojos.

Descrita así, no quedarían dudas de que esta película conserva sus propias peculiaridades. Una vez que el protagonista y su colega llegan al campo se dan con la sorpresa que el hotel donde se iban a hospedar no tiene más reservaciones. Entonces, por boca de un encargado, sabemos que el casino ubicado en el hotel va a cerrar “el fin de semana”. Es la primera señal, que hay que tener en cuenta, para seguir esta trama intensa e inteligente. Como aquella información,

otras se irán sembrando y detallando en el camino, y el taxidermista tendrá la misión de afrontar su rol de héroe, aunque mire a la muerte de cerca, ya no causada por su epilepsia sino por agentes sorpresivos y externos.

Por ello es que hablamos de una trama “matemática”, en el sentido que en esta narración, todo está perfectamente dispuesto, como para ir atando cabos, mientras los ciudadanos buscarán otro alojamiento y la cámara nos muestra, en el trayecto hacia allá, el suave desplazamiento del *jeep* por un camino rural: otra vez la sensación de velocidad, aludida como un factor de la (pos)modernidad en otras películas de este estudio, se presenta aquí para definir una escena que marca un nexo entre lo que se deja atrás, tal vez definitivamente (el trabajo, la ciudad, el primer alojamiento), y lo que se va a encontrar.

Es así como el misterio y lo inesperado comienzan a recubrir la historia. El tono deja de ser discursivo y se pasa a la acción plena. Es como si en el campo, con el paso silencioso de los ciervos o el inaudible movimiento de las plantas, ingresáramos a un mundo de fantasía, esa ficción que la ciudad industrial nos niega, porque, más bien, se ha convertido en un fortín cerrado, dispuesto a obligarnos a producir sin detenernos un momento, sin tiempo para pensar o hacer lo que nos venga en gana.

Por fin, los cazadores encuentran un alojamiento. El conjunto de cabañas apenas se sugiere pero rápidamente aparecen los nuevos personajes: Diana, la joven esposa de Dietrich, el dueño del albergue quien no está presente, y su hermano, un adolescente que evidencia un comportamiento violento. Sostenida sobre su propia e intensa visión —y alteración— de la realidad, *El aura* dará paso al progresivo internamiento de la conciencia y la subjetividad de nuestro personaje en ambientes cada vez más peligrosos. Su amigo, Sontag, tiene que regresar a la ciudad inesperadamente y él, ahora, se encuentra solo. Entonces, el director Bielinsky acude a

unas transiciones que operan como extensiones de la historia. Se incide en el vínculo que el taxidermista y Diana comienzan a establecer. Tal vez él sienta algo más que simpatía por Diana. Juntos viajan fuera del hospedaje y él la acompaña en el auto, hasta que ella decide quedarse en un pueblo cercano e ir a la iglesia para escuchar misa. Entonces nos enteramos que él es un hombre absolutamente despreocupado por la existencia de Dios. Ello se manifiesta en concreto porque sigue su camino en el auto y no hace ninguna mención a la actitud religiosa de Diana. Por esta simple secuencia, filmada muy profesionalmente, sin la menor duda, cada vez sabemos más del protagonista, de lo que siente y piensa. El hecho que no se interese por la religión o los mandatos divinos lo hace sentirse un real aventurero, un extraño que comienza a indagar en el pueblo, y de pronto observa el asalto a una fábrica con los delincuentes que son idénticos a los que él había prefigurado en una de las escenas iniciales del filme, como parte de su imaginación.

Es en este momento cuando la historia marca un quiebre y sugiere una distancia. El personaje encarnado por Darín está parado en el centro de la calle mientras los guardianes de la fábrica repelen a balazos a los asaltantes. El fuego abierto busca la atención del espectador, es un momento intenso, donde se altera cualquier normalidad. La cámara sigue al protagonista en su propia sorpresa, ensimismado, testigo de una realidad que él imaginó como fantasía alguna vez. Y es que, gracias a su gran memoria, puede detenerse en los mínimos detalles o saber cuándo las cosas no marchan bien. Esta escena resulta fundamental para establecer y definir lo que vendrá después porque genera un cambio de actitud en el personaje. Ahora él se enfrentará, absolutamente solo y tal vez indefenso, a lo que está por venir.

A estas alturas, *El aura* cobra el cariz netamente “policial”, de *film noir*, de su pertenencia a un género que se basa más en las decisiones que toma el protagonista y que son capaces de vencer las adversidades que se le presentan. Porque el haber matado accidentalmente

a Dietrich, el dueño del albergue, durante una cacería, se convertirá no sólo en un secreto que debe guardar casi para siempre sino que el mismo hecho luctuoso lo enfrentará a la amenaza de un par de gánsters que sólo quieren sacar ventaja de una situación.

Entonces, es cuando los hechos cobran mayor sentido y la realidad asoma con su rostro más desolador. El taxidermista está en desventaja frente a los momentos que vienen cada vez más rápido y llevan el argumento de la película a romper todo afán por lo esquemático. Se trata más bien, ahora, de ver la sorpresa, lo imaginario, la capacidad de reacción. Bielinsky encuentra en la actuación de Darín el justo camino para expresar su descontento con las leyes y normas habituales del mundo.

En la cabaña de Dietrich, el taxidermista halla objetos, un cuaderno, un arma y a ellos suma el teléfono celular de la víctima accidental. Los gánsters pronto tendrán en él a una persona de quien se quieren aprovechar aunque saben que sin su concurso la empresa que los guía está condenada al fracaso. Entonces, mentalmente, porque esa es una de las maneras en que mejor trabaja y se siente, nuestro personaje elucubra las ideas para el asalto al casino. Los puentes están tendidos y sólo hace falta cruzarlos. Hay incidentes menores, pero también decisivos, como el descubrimiento del prostíbulo en la carretera o la intervención del hermano de Diana en el asalto. Hay una escena, tensa, en que los gánsters están a punto de terminar con la vida del personaje principal. La oscuridad de la noche silenciosa parece ser propicia para este tipo de crímenes.

El aura se presenta como una sorprendente película de circunstancias, donde los hechos, uno tras otro, son fortuitos, inesperados, y revelan ángulos de la naturaleza humana que expresan perversiones y debilidades (por ejemplo, el protagonista recrimina a su amigo por maltratar físicamente a su esposa). La película avanza hacia un final en que parecen reunirse la tragedia y la sorpresa, así como el recurso de la salvación de último minuto. El camión con el dinero del

casino es asaltado pero los gángsters no pueden acceder al interior del vehículo. Progresivamente, los delincuentes irán cayendo, y sólo nuestro personaje enfrentará la prueba final.

El reencuentro con su oficio de taxidermista, el hogar silencioso pero aún más entusiasta y el asentimiento de un perro que ha seguido hasta su casa al protagonista nos devuelven la noción de imaginación y fantasía. ¿Realmente ocurrieron todos los acontecimientos de *El aura* o todo siguió funcionando al nivel mental y subjetivo que se plantea desde el principio?

Una obra ambiciosa y que cruza las fronteras de la modernidad representada por las ciudades para ir a lo más profundo de un ambiente rural, donde se encontrará un horizonte de tinieblas, *El aura* constituye una película esencialmente distinta y particular, cuya narración envolvente y directa permite mostrarnos, como en un gran drama, situaciones de angustia y sorpresa, pero también certifica su propia calidad cinematográfica. Así, desde su mirada centrada en las aparentes debilidades de su protagonista, las cuales se convierten en fortalezas cuando mejor viene al caso, asistimos a una lograda representación que evidencia crisis distintas (la presencia de los delincuentes, la situación marital del protagonista, la condición de la esposa de Dietrich) y sabe conjugarlas hasta ofrecernos un fresco diseminado en los distintos puntos de la conciencia del solitario taxidermista, capaces de rearmar un modelo y ponerlo en funcionamiento cuando este se siente más urgido y exaltado.

5.3 *BATALLA EN EL CIELO*, CULPA Y TRANSGRESIÓN EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Batalla en el cielo (2005), la segunda película del director mexicano Carlos Reygadas, narra la historia de Marcos, un hombre marginal que vive una pesadilla atravesada por circunstancias siniestras aunque también vinculadas a su propia personalidad y a la manera que él tiene que enfrentar a su entorno.

Construida sobre el modelo de una narrativa compleja, que a veces funciona en base a elipsis o sobreentendidos, la película de Reygadas bebe, igualmente, del cine expresivo y filosófico propuesto por maestros como Bergman, Antonioni y Tarkovsky. Así, la contradictoria sensibilidad que recorre la película, como parte de los incidentes que protagoniza o le ocurren a Marcos, evoca los propios sentimientos de culpa, sanción o la moral en tela de juicio exhibidas en películas como *El silencio*, de Bergman, o *La aventura* y *El eclipse*, de Antonioni. Asimismo, la preferencia del director por los llamados “tiempos muertos” -como en la escena en que Marcos, cuando está conduciendo el auto, se detiene ante la gran avenida, sin advertir que la señal del semáforo ha cambiado y ahora le permite el paso- reproduce momentos del propio Bergman o del Tarkovsky de *Stalker* o *La infancia de Iván*. Si recordamos el inicio de la tercera película de Reygadas, *Luz silenciosa*, en la cual un amanecer es captado casi literalmente, como una reproducción exacta de la realidad, podemos decir, además, que este director mexicano no sólo emula y homenajea a los grandes cineastas, quienes han sentado una fórmula de filmar y aprehender la realidad y las emociones de la vida, sino que, por cuenta propia, elige inmiscuirse en esos abismos sin límites a los que los actos de Marcos, en *Batalla en el cielo*, fuerzan con inquietud.

En una entrevista concedida al periodista Juan José Olivares del diario *La Jornada* de México, Carlos Reygadas ofrece detalles sobre su concepción del arte cinematográfico, tal como la vemos plasmada en esta película:

La realidad [...] es un concepto complicado, porque todo pasa por medio de la percepción; pero sí hay cosas innegables, como que en nuestro país 90 por ciento de la población es mestiza, y que sólo en las telenovelas salen blanquitos guapos. En ese sentido me interesa más tomar mis referencias de la vida que de la publicidad o de las convenciones audiovisuales.

Trato de ser fiel a lo que observo, y uno de los precios a pagar es que puede haber gente que diga que me encantan los monstruos. Retrato lo que me rodea. Me han dicho que los personajes son unos anormales, y yo les digo que Angelina Jolie es anormal, eso sí que no se ve por la calle¹⁷.

Podemos sintetizar la trama de la película recordando el papel de chofer de Marcos, quien trabaja para el padre de Ana, a la cual ha conocido desde niña y a quien admira y ama. Ana es en el presente de la historia una prostituta que ofrece sus servicios a sectores acomodados, y de quien sabremos muy poco. Pero la vida de Marcos se extiende a la relación con su esposa, y al secuestro que, juntos, han practicado. Ellos han capturado a un bebé para pedir un rescate, pero el plan fracasa y tienen que enfrentarse a la policía. La película ofrece toda esta información, pero no de una manera directa ni clara. Por ejemplo, el bebé secuestrado nunca se muestra ante cámaras y sólo nos enteramos del hecho por los comentarios, a media voz, que intercambian Marcos y su esposa.

Tres escenarios simbólicos representan estadios de la existencia de Marcos: la marcha militar y el ingreso de un pelotón de soldados en un cuartel, del que Marcos es guardián, y que bien podría representar el estado de “lo nacional”, un ente que mantiene capturado al protagonista y le ofrece escasas o nulas perspectivas para su existencia. Reygadas filma con

¹⁷ Ver Reygadas, Carlos.

firmeza y acerca la cámara a los cuerpos uniformados, mostrando el ritual castrense, la ceremonia donde se recoge la bandera mexicana. Lo “nacional” representa un estado en la conciencia, en el ser interno, acaso la alegoría de un país que tiene pendientes muchas deudas consigo mismo y no encuentra manera de saldarlas.

Por ello, la irrupción de los militares durante el desarrollo de la película y la muestra de su disciplina y seriedad constituyen, al final, fuerzas amenazantes para el protagonista, quien los puede servir —y de este modo, “servir” a su patria— aunque comete graves delitos y aspira a una relación placentera con Ana (de la cual veremos unos instantes). Entonces, podemos señalar una permanente oposición entre los deseos de Marcos, sus perturbadas proyecciones de la existencia y la labor que ejecuta, como si tratara de abandonarla, a costa de un precio muy caro.

El segundo escenario es ese cerro que domina la ciudad de México, hasta cuya cima asciende Marcos y desde donde parece querer arrojarse. El cerro es una suerte de “centro de desconexión”, atravesado por nubes, y golpeado por del viento. Desde allí, Marcos puede ver lo que ocurre en el exterior, y desde allí también siente su desconcierto y su frustración. El cerro no es un lugar de expiación ni redención, sólo es el espacio donde Marcos se extravía, y su conciencia comienza a elucubrar sin sentido.

El tercer escenario es la peregrinación a la iglesia donde se venera a la Virgen de Guadalupe, ícono del catolicismo en México. Marcos llega hasta allí, protagonizando una verdadera penitencia, consciente de sus culpas, de sus fracasos, tentaciones y pecados. Se arrastra con el rostro encapuchado y llega hasta la iglesia, protagonizando una escena colmada de espectacularidad, cuando ya sabemos que es autor de más de un crimen y que no ha hallado paz para su existencia en ningún momento.

Como en otras películas revisadas en esta tesis —*Amores Perros*, *Pizza, birra faso*, o *La vendedora de rosas*— *Batalla en el cielo* constituye una enérgica mirada sobre los afectos, sobre los deseos incumplidos o sobre la autotraición de un hombre que está cansado de la manera cómo transcurre su propia existencia. Más aún, Marcos encuentra en la relación con Ana, una manera de “exorcizar” a sus propios demonios, a esos fantasmas que lo persiguen permanentemente y lo han convertido en un ser que es capaz de humillarse una y otra vez.

Incomprendido y fatigado por su propia tragedia, incapaz de mantener una relación transparente con su esposa, Marcos encuentra en la juventud y belleza de Ana, una fuente de deseo que querrá poseer. Una lectura religiosa de *Batalla en el cielo*, si cabe, permite interpretar la presencia del pecado, la intrusión de Marcos en el ámbito de lo prohibido, su deseo por Ana que se cristaliza en las escenas inicial y final de la película, que abren y cierran el círculo del pecado y que tematizan, mostrándola, una práctica sexual poco frecuente en la cinematografía industrial.

Estas escenas nos muestran un escenario cubierto de nubes -acaso “el cielo”- y sólo después de un momento observamos el encuentro de Marcos y Ana: él está de pie, y ella casi arrodillada, practicando una felación. El contentamiento de Marcos no es producto sólo del acto de placer, del sexo que se practica y se muestra quizá hasta sin inhibición, sino como conquista de un “paraíso”: el estado ideal de cosas que, después de sus desgracias y sufrimientos personales, Marcos logra como una recompensa. Si seguimos esta lectura, la religión premiaría no sólo con una estancia en el cielo, sino con las bondades de un placer que nos ilusiona y que, ahora, percibimos en su más clara evidencia. En tanto, en la tierra, en la Ciudad de México, entre el laberinto de sus calles y el tráfigo de la vida accidentada, quedan aún varios referentes, capítulos de una historia que no se ha terminado: están, por ejemplo, los policías que interrogan a

la esposa de Marcos y lo buscan a él por el secuestro del bebé, o la propia esposa quien, físicamente, se presenta como un “anti ideal” de la cultura del cuerpo y el placer.

Con su mirada crítica y desestabilizadora, que sabe muy bien cuándo fijar los momentos de tensión, como parte de un retrato amargo y cruel, Carlos Reygadas ofrece un panorama distinto y distante al que mostraba González Iñárritu en *Amores perros*. Si bien en las películas de ambos, el gran escenario es la Ciudad de México, podemos reconocer cómo las sensibilidades de estos autores se muestran intensas y variadas, como si ellos quisieran capturar instantes decisivos, traumáticos, culminantes, llenos de dolor. Sin embargo, la aproximación a esos momentos, no genera necesarias catarsis sino que produce una continua transgresión, una serie escalonada de hechos que, muy pronto, se ha convertido en cotidiano en el cine latinoamericano contemporáneo. La de Reygadas es, asimismo, una visión de cara al siglo veintiuno, desprovista de esperanza, tensa y gris, a través de la cual somos testigos de una existencia, la de Marcos, que cruza los límites más profundos y delicados de una existencia situada en la sociedad del presente. El siguiente paso, sí, puede ser la conquista del cielo, el paraíso, o la fantasía de estar disfrutando en ese ambiente. En el fondo, esta, como *Un oso rojo* o *Bolivia*, es una historia de temores y fracasos, donde no tenemos ante nosotros a un héroe excepcional, donde el protagonista sólo encuentra una cura temporal para sus males o, en definitiva, ve de cerca la derrota personal, moral, principista.

Herederero del Bergman de *Persona* (1966), Reygadas plantea además un cine experimental, recurriendo a símbolos (la ciudad, la iglesia, la figura de la mujer) para demostrarnos que la modernidad tan ansiada y requerida en nuestro mundo poscapitalista no es capaz de integrar en ámbitos en los que el espíritu o el ánimo por vivir se encuentran cercados, atrapados por su propia carga de conciencia. Así, la “batalla” ya no sólo se escenifica,

metafóricamente, en el cielo, sino que es terrenal y la podemos sentir, frontalmente, como una herida en el corazón, cada día.

Los detalles de ciertas escenas nos permiten comprender mejor la filosofía que guía a Reygadas. Ya hemos aludido a los actos de la secuencia inicial, que se reiteran al final de la película. En torno a estas dos escenas, que son como dos extremos, podemos hablar de una vinculación entre lo sagrado y lo profano. El ambiente del supuesto paraíso, donde asoma el rostro de Ana para acercarse al sexo de Marcos, revela una representación de matices oníricos, la presencia de una cierta plenitud y paz espiritual. Sin embargo, esa paz, será interrumpida por la presencia del acto profano, el performance que no simula sino que realmente muestra el acto sexual, que actúa como un mecanismo que burla, con fuerza, cualquier criterio de santidad. Entre las oposiciones también podemos mencionar las de lo pagano frente a lo sagrado. Porque la sexualidad, así practicada y mostrada, tomada por una cámara en picado, mostrando la cabeza de Ana que de pronto se levanta hacia arriba para ser acariciada por Marcos, nos aproxima a una revelación. No se trata, en este terreno, ya de una revelación en términos sagrados, sino de una absoluta profanación, que violenta, incluso desde los parámetros cinematográficos clásicos, el ámbito de lo privado. Mónica Szurmuk interpreta el rol de la sexualidad al interior del filme en estos términos:

En muchas instancias, la presencia de la cámara tiene un tono testimonial que documenta la ciudad. Especialmente sugerentes son los recorridos por la ciudad de Marcos como chofer de Ana. La relación entre ellos representa alegóricamente tensiones simbólicas ubicadas en la ciudad: Ana pertenece a una familia de clase alta, es blanca y su manera de vestir y su cuerpo, delgado, esbelto, bello la ubican en el filme positivamente como objeto de deseo. Marcos es todo lo contrario, bajito, gordito, moreno, no se ajusta a la imagen del Latin lover, único modelo posible de belleza masculina para un hombre de piel oscura. La cámara se detiene en su cuerpo (desde la barriga protuberante a una leve renguera) y en varias ocasiones hace un close-up de su pene – erecto o flácido. También se presentan en tiempo real y desprovistos de emoción los dos

encuentros sexuales de Marcos: con su compañera, obesa y cuarentona; y con Ana, veinteañera y bella¹⁸.

Batalla en el cielo está cargada de violencia a cada instante. No se trata de la muestra de una violencia divina ni de una provocada por la naturaleza. Es la violencia que el propio hombre, enfrentado y disgustado por su destino, ejerce acaso con rasgos de locura. Una escena central, en esta línea, es la del asesinato de Ana a manos de Marcos. ¿Cómo entender la transición de Ana entre los afectos de Marcos? ¿Por qué este la apuñala si ella era el ser que más amaba? La película muestra otro acto sexual, en el que Ana trata a Marcos como si fuera uno de sus clientes, con el agregado de que ella sabe perfectamente que él siempre ha trabajado para su padre y tal vez, por esa razón, sea consciente de su propio rol dominante. La escena de sexo es mecánica, desprovista de pasión, y le sirve a Reygadas para hacer alarde de su propia técnica cinematográfica. Mientras los cuerpos de los personajes se entregan al placer sexual, la cámara que los enfoca se retira progresivamente de la habitación, y, sobresale por la ventana, mostrando un exterior que ratifica el tedio y la rutina de la ciudad de México: los techos silenciosos y el ruido lejano de una urbe que no se detiene. En menos de un minuto la cámara vuelve a la habitación y recupera la visión de los cuerpos reunidos en el lecho, apenas compartiendo una o dos palabras.

Batalla en el cielo es una película concebida en base a escenas que llaman a una calculada “reinterpretación” de tópicos como el deseo, la violencia, el crimen, la patria y, por supuesto, la religión. Cada uno de estos temas es tratado con una sensación de extremismo, de querer romper parámetros, reglas establecidas tradicionalmente y que un cineasta quiebra para simular su propia impostura. Quizá por esa razón, las aludidas presencias de Marcos en la cima

¹⁸ Ver Szurmuk, Mónica.

del cerro, como guardián del cuartel del ejército, o en su peregrinación para adorar a la Virgen, sostienen la concepción de que los tópicos pueden ser expresados en conjuntos de imágenes que pueden sorprender al espectador. Pero, más allá de sensibilizarlo o hacerlo tomar partido por una u otra de las causas en cuestión, lo que Reygadas pretende, pensamos, es la sugerencia de una otredad, de un mundo realmente existente pero lejano. Un mundo que se mantiene oculto, como si se tratara de cloacas que guardan miserias morales, corrupciones del ser. La zona del Zócalo, por ejemplo, representa un espacio de negociación, donde la gente transita apurada, sin reconocerse, y bajo el cual asoma la violencia y la furia de la gran ciudad.

Así concebida y diseñada, la cinta nos obliga a reflexionar sobre las condiciones de precariedad, marginalidad y miseria presentes en las urbes latinoamericanas. Sin haber sido exhaustivo en la muestra acaso literal de estas condiciones, como lo han hecho Caetano y González Iñárritu, Reygadas prefiere una toma de posición asentada en postulados metafísicos que encuentran en la composición de escenas, detalles sobre los que el crítico o el espectador pueden observar no sin asombro.

Porque esa es una de las virtudes de este filme, la fuerza de las imágenes, que semejan “cuadros vivos”, en un microcosmos que amplía su mirada al mundo entero. Es más, si tenemos en cuenta que esta película ha sido producida en los años más acuciantes del proceso de globalización, marcado por políticas económicas y gubernamentales de corte neoliberal así como el flujo de bienes y mercancías pautado por la velocidad de la tecnología informática, tendremos en cuenta que los presupuestos de esta historia, lejos de acentuar un apoyo o consentimiento al progreso que esa etapa quiere sugerir, motiva más bien una descarnada negación de aquella. Por ello, Marcos es el personaje envilecido, una suerte de mala copia de Jesucristo, un hombre que

pide piedad pero comete crímenes. Estamos ante la presencia de un ser atrapado, precisamente, en el laberinto de la modernidad.

Esa modernidad, con los avances que supone y plantea, y que avanza trepidante, desdibujando los trazados geográficos de las ciudades, deja de lado a importantes sectores sociales, privándolos, por razones estratégicas o puro egoísmo, de las inversiones económicas o el flujo de capitales. Marcos es uno de esos hombres fronterizos, que camina en los márgenes de la legalidad y de la propia vida, un hombre que encuentra el mal, y que se enfrenta a las peores batallas. El panorama, así propuesto por *Batalla en el cielo*, es uno de desesperación y crisis. Precisamente uno de los tempranos filmes de Ingmar Bergman se llamó *Crisis* (1946) y aludía al conflicto de las relaciones interpersonales. Medio siglo después, Reygadas ha aprovechado la huella del maestro sueco y su visión caleidoscópica de Ciudad de México no está lejos, tampoco, del infierno en el que viven los personajes de *Pedro Páramo*¹⁹. Así, la tradición y una mal entendida modernidad se reúnen como corolario de este filme devastador.

¹⁹ Javier Guerrero ha planteado, a propósito de la obra de Reygadas, un nexo entre los discursos “abiertos” de la nación y la práctica “privada” de la sexualidad, sustentando, precisamente, el caso de Pedro Páramo.

5.4 LA NIÑA SANTA: LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA EN UN FILME DE LUCRECIA MARTEL

En *Estética del cine*, Jacques Aumont y el grupo de coautores explican el rol de la diégesis:

Es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. Su concepción es más amplia que la de historia, a la que acaba por englobar [...] También podemos hablar de *universo diegético*, que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce (114).

Conceptualizada de esta manera, la diégesis plantea una mirada más amplia, y a su vez totalizadora, del filme. Aunque se puede aplicar esta noción a otras películas de este estudio, y en general a filmes narrativos, nuestra intención es ingresar en el mundo de *La niña santa* (2004), la segunda obra de Lucrecia Martel, precisamente para analizar los diversos universos que plantea y conjuga.

Lucrecia Martel es una joven cineasta argentina que se dio a conocer a fines de los años 90 con su participación en la reunión de cortometrajes titulada *Historias breves*. A esa colección aportó su trabajo, *Rey muerto*. En 1993 rodó *La ciénaga*, un filme aclamado internacionalmente y que resume la extrañeza y peculiaridad de un mundo asfixiado: el de una clase media alta en decadencia, que va descendiendo moral y socialmente, y que no es capaz de mantener sus privilegios.

A través de la mirada de una familia de la provincia de Salta, la cual vive en un fundo, observamos el comportamiento sobre todo de mujeres adultas y adolescentes, y de algunos hombres, en un medio en que está presente un aspecto incestuoso así como la permanente crisis de la institución matrimonial. Martel se revela como una cineasta dueña de una sensibilidad muy fina,

capaz de registrar instantes y detalles en los que la familia que protagoniza *La ciénaga* y todas las personas que se vinculan a ella representan un pequeño “gran teatro del mundo”, habitan un microcosmos de emociones conflictuadas y encontradas. La escena inicial habla por sí sola acerca de la inestabilidad emocional y social que plantea la película: esos cuerpos en decadencia, temblorosos y disformes, que recorren el espacio alrededor de una piscina, mostrando su propio aburrimiento, una abulia que se concreta en la nada, o que llega a su clímax cuando una de las protagonistas sufre un corte en la mano porque el vaso de licor que sostiene se quiebra accidental, repentinamente. Ana Forcinito puntualiza el rol de Martel en el Nuevo Cine Argentino:

Martel debe considerarse como heredera de la labor pionera de (María Luisa) Bemberg: el acercamiento a lo doméstico como espacio central de opresión y marginalización femenina. Sin embargo, Martel produce una serie de desplazamientos que no pueden dejarse de lado: el privilegio de clase se centra ahora en la clase media venida a menos en la Argentina “globalizada”. (47)

Los trabajos de críticos argentinos como Gonzalo Aguilar y David Oubiña, han indagado con pertinencia en los múltiples y nunca definitivos significados de la primera película de Martel. Creemos que, como sucede con el cine de Carlos Reygadas, su obra está signada por cierto absurdo pero también por la presión que los propios personajes ejercen sobre sus vidas. Las relaciones interpersonales, que testificamos acompañadas de diálogos conflictivos y en permanente interrogante, están contagiadas por una angustia que llama a un estado de liberación.

En una entrevista concedida a David Oubiña, Lucrecia Martel nos ofrece su propia percepción:

Hay algo sublime que se produce en la conversación y que aparece también, de alguna forma, en la intención de filmar una película: ahí en donde todos los dispositivos de producción dejan de tener sentido y lo único que importa, lo único que vale es el momento en que alguien ve lo que hiciste. El lenguaje surge de esa necesidad. Y el cine también. El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien

se ponga en el lugar de uno. Pero existen esos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin. El cine reproduce de alguna manera la percepción de lo que tenemos afuera del cuerpo y el otro, por un tiempito, va a poder estar en el lugar del cuerpo de uno. (68)

A través de estas palabras podemos encontrar la relación que plantea Martel entre el cuerpo, la soledad y el cine. Son tres ámbitos, reunidos en sus películas, en medio de los personajes que experimentan o se atreven a hacer ciertas cosas: por ejemplo, la escena final de *La ciénaga*, cuando el niño sube a la escalera y observa sobre la pared vecina para caer. Es un final sorpresivo y tal vez absurdo.

En *La niña santa*, esta preocupación por el cuerpo y su representación fílmica, es una de las características más destacadas de la obra. Ambientada en un hotel de la provincia de Salta, donde se desarrolla un congreso de médicos, la narración sigue a Amalia, quien, con su amiga Josefina, asiste a clases de catequización mientras su madre, Helena, vive su experiencia solitaria de mujer divorciada, recorriendo los espacios del antiguo hotel. Un personaje es crucial, el doctor Jano. Las reminiscencias mitológicas del nombre resuenan aquí con fuerza pues precisamente este personaje mostrará una doble faz: la del profesional serio y metódico, pero también la del que se atreve a rozar, con una intención sexual, a Amalia, mientras ella observa un espectáculo callejero. Cuando este hecho sucede Amalia voltea pero no puede reconocer quién la tocó. Sólo la coincidencia en el hotel permitirá que ella y el doctor Jano se encuentren y compartan un secreto, que hacia el final de la película pretende ser revelado como un escándalo, aunque eso sólo es una intuición, porque realmente el filme propone un final abierto, incluso optimista.

El universo diegético de *La niña santa* puede ser analizado, entonces, en función de tres elementos: la connotación individual de los personajes y la relación que establecen entre ellos; la función que cumple el espacio del hotel; y los hechos de la narración que se presentan como absurdos pero que la complementan y la singularizan. Desde esta perspectiva, podemos situar el análisis en medio de un camino que confirma continuidades en la obra de Martel (en su tercera película, *La mujer sin cabeza* (2008), reaparece el imaginario femenino), y propone ya no sólo la decadencia de una clase social sino la insurgencia del comportamiento adolescente, la pérdida de una inocencia, y el paso a una feminidad liberadora y plena, pero que se cuestiona a sí misma.

Este último punto puede ser confirmado con las escenas en que Amalia y Josefina se burlan y critican a la profesora de catequesis. Mientras observan que ella las llama a un compromiso con Dios saben también que mantiene una relación amorosa con un hombre. Las adolescentes creen, entonces, que la profesora practica una desfachatada hipocresía, porque predica una santidad pero se entrega a placeres amatorios y carnales. No en vano, *La niña santa* se inicia con la escena de la clase en la cual se ve al grupo de chicas cantando y emocionándose hasta las lágrimas. De inmediato la profesora, una joven mujer, bella y de largo cabello negro, reclama un compromiso a sus alumnas. En este sentido, “Martel pide que consideremos el paralelismo entre la conversión religiosa y el despertar sexual. El film nos conduce a apreciar la dignidad humana demostrada en los intentos diversos —sean cómicos, desesperados, ingenuos, inteligentes o peligrosos— que hacen las chicas para armonizar todo lo que descubren sobre cuerpo y alma” (Page, “Espacio privado” 163).

Con el transcurrir de la narración podremos advertir que este “compromiso” se va disolviendo y no encuentra eco. Después del “incidente” con Jano, Amalia asiste al propio y conflictuado descubrimiento de su sexualidad, que se había mantenido oculta e influenciada por su vocación católica. La cámara capta el instante del roce por parte de Jano como si se tratara de una revelación. Aunque significaría lo contrario de una epifanía, la transgresión provocada por Jano tiene características de una iluminación.

Amalia guardará el secreto hasta donde le sea posible, pero sabe que ha empezado una nueva etapa en su vida. En una escena en la piscina del hotel, la adolescente y Jano coinciden y ella lo observa con atención y misterio. Él quiere disimular. Más tarde, comparten el ascensor, y ella roza su mano. Jano sale despavorido e inquieto. Ahora ambos comparten un secreto pero ninguno de ellos parece ser capaz de hablar al respecto.

A su vez, otras dos mujeres aportan sus propios conflictos a la trama: Helena, la madre de Amalia, una mujer divorciada, quien duerme con su hermano, y este hecho vuelve sobre las relaciones incestuosas ya sugeridas en *La ciénaga* donde también el hermano llegado de Buenos Aires compartía la cama o el baño con las mujeres más jóvenes de aquella historia, e incluso era mostrado como el favorito de la madre. Sobre este punto, habría que decir que Martel lo sugiere pero no lo confirma. En la entrevista con Oubiña ella habla de los cuerpos y la soledad; nos preguntamos, entonces, si estas sugerencias incestuosas actuarían como una cura, al menos temporal, para esa soledad devastadora que también caracteriza la vida posmoderna.

Helena se mostrará interesada románticamente por Jano, cuya familia viene a visitarlo al hotel el último día del congreso. Así, Martel logra elevar la tensión de la narración y el universo diegético se contamina de otros sentimientos: celos, deseos, dudas, esperanza. A su vez, Josefina, la amiga de Amalia, mantiene relaciones con su novio pero no está totalmente segura de

entregarse a él pues, aunque procura ser una crítica de la educación religiosa que recibe, a la vez se siente escéptica frente al hecho de experimentar una sexualidad que podría ser liberadora. El fantasma de la represión asoma con vigor en su vida.

Como vemos, *La niña santa* se asume como una película absorbente, en el sentido que atrae con fuerza a sus personajes hacia situaciones y destinos inciertos, después de los cuales ellos se sentirán como seres que han ganado experiencia aunque no hayan concretado una relación feliz o tan sólo se pregunten sobre el (sin)sentido de su paso por este mundo.

El antiguo hotel es mostrado no sólo como el gran escenario sino que nos presenta su distribución: la sala de conferencias, las habitaciones para los huéspedes, la piscina, la cocina. Cada espacio tiene relevancia en la medida que alberga encuentros y coincidencias claves de los personajes. Por ejemplo, en la cocina, Helena se encuentra con su madre, la cual al saber que ella está interesada en Jano, cuestiona su deseo de querer conocerlo más. Al igual que en *La ciénaga*, donde las habitaciones de las hermanas, y las camas al interior de ellas, constituían espacios de reunión y disfrute, en *La niña santa* los ambientes del hotel se estructuran simbólicamente como escenarios en los que pueden ocurrir incluso los hechos más graves o transgresores. Esta afirmación tiene sentido si vamos a la secuencia final de la película, en la que se anuncia la entrevista a un paciente, como clausura del congreso. La madre de Helena ha sido elegida para representar a la entrevistada y el entrevistador será Jano. En realidad nunca veremos esa escena pero sí asistiremos a un apurado cruce de situaciones en los que Helena trata de seducir a Jano, absolutamente confundida y creyendo que él comparte su interés, o el relato de las circunstancias en que Jano rozó a Amalia y que la joven comparte con Josefina. Así, el final tiene más de policial o de detectivesco, como si apuntara al descubrimiento de un crimen atroz. La llamada a escena para la entrevista, como si se tratara de la representación de una obra teatral, mantiene la

atención, pero entonces la cámara nos traslada de nuevo a la piscina del hotel donde Amalia y Josefina nadan y conversan y se ríen, volviendo sobre la duda que plantea la religión y anunciando su propia aunque no siempre segura felicidad, como si estuvieran atravesando un estado de purificación. A propósito de la “escena teatral” Gonzalo Aguilar escribe:

La “representación como cierre” del congreso es un sintagma que se menciona varias veces a lo largo de la historia. La película, justamente, finaliza con la representación escénica que se suspende como si hubiera algo que no se pudiera ver o que no se pudiera representar para la lógica del film: la representación “cierra” tanto la historia de Jano y Helena como la del congreso. (104)

El universo de *La niña santa* a ratos se nos presenta absurdo y problemático. Como en los filmes de Carlos Reygadas, hallamos en Lucrecia Martel la impronta evidente de Bergman y Antonioni. La culpa, la soledad, el desasosiego, la crisis que tarde o temprano estalla vinculan los trabajos de Martel a obras significativas de aquellos maestros europeos. En Bergman el tema religioso es constante, en *El silencio*, *El séptimo sello* e incluso en *Las fresas salvajes*. Martel demuestra que es una aplicada seguidora de estos cineastas, pero a la vez define su originalidad en la construcción de un universo propio y autónomo, pleno de sugerencias y simbolismos. La alusión a la santidad así como la casi omnipresente cuestión religiosa conducen a *La niña santa* por un camino en el que la protagonista, al final, acepta a su entorno, aunque le queden dudas y temores, y demuestra que hay en el alma humana muchos secretos y misterios que apenas podemos imaginar. Además, esta podría ser considerada una película “cerrada”, en la medida que limita su información y da pinceladas o sólo sugerencias sobre sus personajes. La estructura sigue los pasos bergmanianos y encuentra clímax que de inmediato dan lugar a momentos de reposo. Esta alternancia entre la crisis y la calma genera espacios de libertad, donde otros hechos son posibles y acaso ya no tan absurdos sino incluso extrañamente divertidos, como la caída de un hombre

desde un piso superior mientras Josefina y su familia conversan en la sala y son sorprendidas por este repentino hecho.

También estamos ante una película de apariencias, no conocemos a ciencia cierta las intenciones de Jano, o vemos cómo la conducta de Helena la lleva a manifestar su preocupación por vivir una edad madura y entonces quiere ser una mujer diferente. *La niña santa* planea e incide sobre la vida de sus personajes y los conecta mediante situaciones insólitas, disfrazadas de coincidencias o tal vez de malas y oscuras intenciones. El resultado es la muestra de un universo en el cual la mujer aparece dotada de virtudes que la hacen más fuerte y apasionada, más convincente y sutil. Y esa es la apuesta de Martel, una vez más: el proponer, desde su condición femenina, un cine que valore a la mujer, sin sobreestimarla, pero lo suficientemente crítico y que rete nuestra imaginación de espectadores en busca de películas incisivas y cuestionadoras.

5.5 EL SECRETO DE SUS OJOS: MEMORIA, ESCRITURA Y JUSTICIA

Esta película de Juan José Campanella cierra nuestro estudio y es importante, creemos, por diversos motivos: marca el fin de una espléndida etapa de producción en el cine argentino, al interior de la cual se desarrolló el llamado “Nuevo Cine” con participación de directores cuyos trabajos hemos analizado en estas páginas, como Lucrecia Martel, Israel Adrián Caetano, Pablo Trapero y Fabián Bielinsky. En segundo término, la película ofrece una justa fusión de cine “comercial” con uno más intelectualizado, producto de la propia trayectoria de su autor. En tercer lugar, el filme obtuvo el premio Óscar a mejor película extranjera en 2010. El galardón de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos le ha facilitado un

recorrido global y ha reconocido, precisamente, la nueva imagen que desde hace unos años muestra el cine argentino, entendido, además de arte, como una industria posible y productiva, que bien puede servir de modelo a otras cinematografías de la región, aún incipientes pero deseosas de proyección internacional, como la peruana, que halló reconocimiento internacional asimismo en 2010 con la película *La teta asustada*, de Claudia Llosa.

Nos interesa tratar tres temas que se reúnen en *El secreto de sus ojos* y que, entrelazados, avanzan a lo largo de una trama, la cual recupera el drama policial y judicial, alrededor del crimen de una bella y joven mujer. Los temas son: la memoria, la escritura y la justicia. Campanella inicia el filme con una escena que es un tópico en el cine: la despedida en la estación de tren. Seguimos a una joven mujer que corre mientras el vehículo de locomoción ha despegado, ella alcanza la ventana donde puede ver al personaje que le interesa, entonces ambos quieren fingir la unión de sus manos a través del vidrio. El instante de pasión contiene tanto fervor y emoción que de inmediato el cambio de planos permite ver el alejamiento del tren y la mujer que queda al borde de la vía, entonces ella comienza a correr pero el medio de transporte ya ha aumentado la velocidad y comienza a alejarse.

Esta escena inaugural de la película volverá más adelante, tomando la forma de un “flashback”, un “salto hacia atrás” en la narrativa de la historia. Lo primero que podemos afirmar acerca de esta escena es que define el tono general de la obra: su imposición como un recuerdo, lo cual conduce a la permanencia del tema de la memoria, y de que los hechos de la vida, así transcurran veinticinco años (el tiempo que establece esta narración cinematográfica), no se van a borrar, o, más aún, no pueden borrarse.

La intriga policial surge a partir del asesinato de una joven, Liliana Coloto. El violento crimen abre el panorama para que el espectador pueda introducirse en la vida y sentimientos de personajes como Benjamín Espósito, Irene Menéndez Hastings, Sandoval, el esposo de la víctima o el cruel asesino.

Veinticinco años después de ocurrido el crimen, Espósito vive nuevamente en Buenos Aires, lugar de los acontecimientos, y está escribiendo una novela sobre los hechos que pasaron y que tanto marcaron su vida. Ello motiva que visite, al cabo de tanto tiempo a Irene, de quien siempre estuvo enamorado, y de esta manera volvemos, como si se estuviera activando progresivamente una máquina del tiempo, a un pasado que tiene mucho de siniestro y en el que se ocultan fantasmas agazapados en las mentes de los propios protagonistas.

Campanella acude a la escritura para lograr el efecto de mantener “la memoria” de los hechos, que es una memoria común y global pues los incidentes derivados del crimen se desarrollan en la dura época de la dictadura militar en Argentina. En este sentido, podríamos considerar el rol del director de este filme en el contexto que detalla Francine Masiello: “The abuses by military governments and the corruption of neoliberal democracy have prompted desires among artists and writers to recuperate a totalizing story that might tell the fate of the nation in which even accounts of minor details serve to allegorize the national dilemma” (3).

Así, el juez que antes abrió y siguió una investigación es ahora, en el presente, el escritor solitario y nostálgico para quien sin embargo las piezas de este peligroso rompecabezas siguen sin juntarse.

A partir de entonces, memoria, escritura y un sentido cívico de la justicia estarán presentes, alternadas o compartiendo espacio, en la película. Porque *El secreto de sus ojos* se inscribe en la forma de una narración que contiene a otra, o, mejor dicho, la novela que escribe

Espósito se grafica, por momentos, en las imágenes de la película. Podríamos decir, ciertamente, que la forma fílmica de la ficción absorbe la ficción del texto de Espósito y la muestra, como si fuera parte de una continuidad. Esta experiencia es particularmente notoria cuando, hacia la mitad de la proyección, se retoma la escena inicial, la de la despedida en la estación de tren. La representación se vuelve aún más melodramática y nostálgica, quizá tan cursi y sobrecargada como dicen los pocos lectores de Espósito que es su novela. De pronto, nos enfrentamos al presente “real”: la rotunda pregunta de Irene a Espósito: “¿Entonces, por qué no me llevaste contigo?”.

Estos actos nos demuestran que la memoria y los recuerdos no sólo son útiles a la trama sino que poseen un poder peculiar. Y es que ayudan a Espósito, pero no sólo a él, a reflexionar sobre lo que ocurrió, sobre lo que pudo o no pudo ser, sobre lo que finalmente se enfrentó, o sobre lo que aún falta por descubrir.

Así, la escritura de la novela, tan necesaria y vital para Espósito, no tiene la misma importancia para otros personajes que forman parte de esta trama: la propia Irene o el esposo de la víctima, a quien el juez se sentirá obligado a buscar después de transcurrido tanto tiempo. Si memoria y escritura dominan la acción narrativa, otorgándole una plena cualidad literaria al filme (a su vez basado en la novela *La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri), el rol de la justicia se detiene ante sus propios límites. Somos testigos de cómo los encargados de hacer que la justicia se cumpla —como un ideal cívico, tradicional y democrático— no logran su propósito concretamente. Los agentes de la justicia tienen que burlar más de una vez aquello que el sistema administrativo y burocratizado les niega una y otra vez. La decisión de otro letrado pone en peligro la captura del culpable del crimen. Y aunque este sea hallado —en esa, literalmente

cinética, escena del partido de fútbol a estadio lleno— no bastará la “voluntad” para que el criminal cumpla una justa condena.

Es en estos momentos cuando la película de Juan José Campanella amplía su mirada y ya no la limita a su estricto argumento. En una transmisión de televisión, varios de los protagonistas, ven al asesino fungiendo de guardaespaldas de la entonces presidenta de Argentina, Isabel Perón. ¿Cómo el criminal está fuera de la cárcel?

La respuesta la da un juez rival de Espósito y quien ha autorizado la liberación del reo: este sirve ahora como agente de seguridad, entrenado para denunciar y capturar a “subversivos”. Así, *El secreto de sus ojos* rastrea, como sin querer, otra memoria que no se oculta por sí sola, la de los años siniestros, aquella época que películas estudiadas en esta tesis como *Garage Olimpo* y *Crónica de una fuga* han viviseccionado desde sus más oscuras profundidades.

La capacidad de este filme para poner enfrente del espectador temas tan delicados como polémicos demuestra un arte propio y genuino de su realizador, quien, aparentemente guiado por la clásica historia de amor, la cual se sigue viviendo sin remordimientos, proyecta la mirada hacia situaciones más graves y tensas.

La solución que prefiere Campanella bebe directamente del policial y por ello la secuencia final está llena de una sorpresa e influenciada por *thrillers* del cine norteamericano como *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991). Como en aquella película protagonizada por Jodie Foster, en la que un asesino caníbal evade a un todopoderoso aparato policial, en esta cinta argentina la resolución se vale del asombro y lo imprevisto, y nos muestra, en medio de las continuas obsesiones de Espósito, la pieza que faltaba del rompecabezas. Para entonces retomamos la historia romántica y la suave musicalización de Federico Jusid nos devuelve el mundo de ilusión, aunque nos ha dejado la muestra de una justicia que el hombre

ejerce porque el sistema encargado de aplicarla es ineficiente pero también porque, en este recorrido, se evidencian sentimientos encontrados y cargas afectivas como la del esposo de la víctima, capaz de huir de la ciudad y refugiarse en el lugar más lejano para cumplir con su propia noción de justicia.

El secreto de sus ojos se convierte entonces no sólo en la película aclamada por las audiencias internacionales sino que, a través de su estructura de viajar en el tiempo con entera libertad, pone énfasis en los valores individuales, en convicciones, nostalgias, obsesiones e incluso revanchas. Y sobre todo ese mundo persiste la mirada sobre una sociedad, la argentina, que no despierta -no puede despertar- de la pesadilla de esos años ominosos marcados por crímenes y desapariciones políticas. Es por ello que, junto a la historia de amor y fidelidad, más común y asequible, se suma aquella más compleja y terrible de años de sacrificio y dolor. Al mismo tiempo, creemos, el título de la película admite una lectura mucho más abierta que la literal, pues el “secreto” podría contener a todo ese universo que alguna vez, hace más de 30 años, estuvo y vivió “encerrado” y los “ojos” apelarían a esa mirada -no sólo la de las fotografías que se muestran en el filme- que se canceló temporal pero violentamente.

6.0 CONCLUSIONES

Terminado el recorrido por el cine latinoamericano, realizado en las páginas de esta disertación, conviene adelantar algunas conclusiones, como muestra de que nuestra investigación aspira a detenerse en problemas centrales, que aporten a un debate y anticipe otros temas que bien podrían ser estudiados en proyectos futuros.

En primer lugar, podemos hablar de la consolidación de una imagen del cine latinoamericano en los últimos diez años (2001-2011). Aquel proceso que denominamos “Cuarto Cine” se autorrepresenta con identidad propia y señala sus propias características, no sólo la independencia o la creatividad sino aspectos puntuales que caracterizan a algunas películas presentes en esta disertación: el rodaje con bajos presupuestos o el contenido humano y social de sus historias. Así, América Latina encuentra en su cinematografía una expresión artística que, lejos de atarse a moldes, sabe recuperar lo mejor de otros ámbitos y aporta un discurso propio. Desde esta perspectiva, bien podemos resumir y concluir que el camino está abierto y se muestra muy fructífero ahora para que la cinematografía latinoamericana no sólo siga experimentando sino busque presencia más allá de sus fronteras. Esa debe ser una tarea constante y un reto a cumplir.

En segundo lugar, el llamado “Cuarto Cine”, hasta ahora, aspira a registrar historias de tono realista, a manera de crónicas y testimonios. Originadas en México, Argentina, Colombia, Bolivia, Perú, Brasil o Ecuador, las narraciones que abarcaría el Cuarto Cine definen no sólo ni

necesariamente una “estética de la miseria” sino que puntualizan un compromiso de sus realizadores con el material que tratan, y que es producto de una continua elaboración, pensado como un examen, en los campos de la ficción, de una realidad que sacude a nuestro continente. Esta realidad es una consecuencia histórica —un proceso— y las consecuencias que ha originado -la miseria y la marginalidad presentes en las películas- merecen un juicio que no debe ser sólo político. Al presentarse las películas de este estudio como representaciones de realidades concretas --como la pobreza en el continente, los actos de tortura durante los años de la dictadura del Cono Sur o los escenarios globales enmarcados en un estética nueva y desafiante--, estas mismos filmes constituyen un *corpus*, un prisma a través del cual pueden observarse y cuestionarse las problemáticas socioculturales, políticas y económicas de la región. El cine se convierte de esta manera en el gran registro y el de mayores posibilidades expresivas, considerando su capacidad de medio audiovisual, para acercarse a coyunturas que han marcado la vida de América Latina en periodos tal vez hoy más lejanos pero hacia los cuales el cine retorna y condensa en sus historias, otorgándoles un grado de verosimilitud pero al mismo tiempo ejercitando la crítica y el debate sobre esas realidades que aborda con tanta vehemencia.

En tercer lugar, y respecto al contenido del Capítulo Tres, podemos decir que la memoria y el duelo, presentes sobre todo en los filmes argentinos, pero que se extienden a las películas *Machuca* y *Cuatro días en septiembre* revelan un síntoma, un factor incómodo pero evidente en los países que sufrieron los aberrantes crímenes de las dictaduras militares. Y es que los hechos, o el recuerdo de ellos, permanecen —aunque hayan transcurrido años y se hayan formado frentes de conciliación— y producen una actitud de compromiso. De allí nuestra idea del “fantasma” que planea y se inmiscuye en las relaciones y actos de una sociedad civil profundamente alterada por hechos ocurridos hace treinta años y que siguen cobrando vigencia. Los hijos de

desaparecidos, como la argentina Albertina Carri, demuestran que la tensión se mantiene latente, lejos de ser olvidada.

En cuarto lugar, debemos otorgarle el lugar que merece al “Nuevo Cine Argentino”. Nacido a la luz del Festival de Mar del Plata en 1997, con la premiación de *Pizza, birra, faso*, y complementado con el novedoso trabajo de autores como Lucrecia Martel, Daniel Burman, Lisandro Alonso Pablo Trapero o Fabián Bielinsky, la aparición de este movimiento no es casual y marca, desde su insurgencia, un deslinde con el pasado, no sin reconocer su valor y magisterio. Es importante señalar la presencia e impronta que dejan los productos de esta escuela. En esta disertación se analiza un buen número de películas argentinas y el hecho responde no solamente a una preferencia personal sino a la concreta actividad e influencia de este movimiento en el continente, más aún si consideramos el triunfo y reconocimiento de los filmes en escenarios internacionales.

En quinto lugar, el Cuarto Cine significa ingresar en una etapa de tránsito si consideramos que las tecnologías audiovisuales se relacionan muy de cerca actualmente con el papel que está cumpliendo Internet. Esta realidad nos conduce directamente a un problema que es una realidad en América Latina, como la piratería, presente en todos los mercados de las grandes ciudades de la región. Baste decir que todos los títulos estudiados en esta disertación pueden ser hallados en versión pirata. Ello nos demuestra puntualmente que la edificación de una sólida industria cultural de naturaleza continental pasará por el diálogo y la tolerancia, frente a agentes externos que, es cierto, pueden complotar contra la producción de cine, beneficiándose de ella sin dar nada a cambio, pero que debieran ser entendidos como una realidad producto de la globalización y el desarrollo tecnológico.

Como conclusión general podemos argumentar que, desde su integración a un mercado global de producción y exhibición, el cine latinoamericano contemporáneo, o Cuarto Cine, está demostrando la capacidad de negociación e intercambio de sus realizadores. Al mismo tiempo, augura nuevas etapas en las que, precisamente con el concurso de nuevas tecnologías, la tarea de rodar un filme se volverá no más común —porque siempre brillará la huella del artista— pero sí más posible. Y este hecho anima, aún más, a la generación de una comunidad de artistas y cineastas que pueden encontrar, y ya lo están haciendo, en este Cuarto Cine una manera de expresar fenómenos y circunstancias propios de la región y que sólo pueden ocurrir aquí, si contextualizamos los hechos y los cotejamos con las vivencias diarias de la población. Como testimonio de que ello ya es posible, esta disertación ha cubierto un camino que inicia *Amores perros* y culmina *El secreto de sus ojos*, certificando de esta manera no sólo la naturaleza de una identidad creativa propia y peculiar, sino la posibilidad de expresar un discurso audiovisual enriquecido por el propio trabajo en equipo y la tendencia hacia un realismo que no se rige por caprichos estéticos y tampoco requiere, necesariamente, de un tono siempre documental. Tal vez en el justo medio de esas posibilidades es que el Cuarto Cine halla sus auténticas posibilidades de expresión y expansión. Y de ello se deriva la posibilidad de realizar y tratar otros géneros, no obligadamente a semejanza del cine industrial de Hollywood, pero que aportarían y enriquecerían el escenario cinematográfico. En este estudio constatamos que películas como *El aura*, *La niña santa* o *Ciudad de Dios* se adhieren a géneros que, gracias a la manera cómo están concebidos estos filmes, demuestran un potencial que los lleva a ser considerados como ejemplos de que se puede trabajar libre y creativamente en el camino de construir una cinematografía que no se centre sólo en determinados temas, como una obsesión, sino que expanda su mirada a un

universo más rico y ambicioso, capaz de generar particularidades y características de un cine que trascienda fronteras y exhiba la originalidad y la influencia de su producción.

7.0 FILMOGRAFÍA

- 1) *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000)
- 2) *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, México, 2005)
- 3) *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, Argentina, 2001)
- 4) *Ciudad de Dios/ Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Brasil, 2002)
- 5) *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, Argentina, 2006)
- 6) *Cuatro días en septiembre/ O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, Brasil, 1997)
- 7) *Dependencia sexual* (Rodrigo Bellott, Bolivia, 2003)
- 8) *Días de Santiago* (Josué Méndez, Perú, 2004)
- 9) *El aura* (Fabián Bielinsky, Argentina, 2005)
- 10) *El bonaerense* (Pablo Trapero, Argentina, 2002)
- 11) *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009)
- 12) *Garage Olimpo* (Marcho Bechis, Argentina, 1999)
- 13) *La niña santa* (Lucrecia Martel, Argentina, 2004)
- 14) *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998)
- 15) *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, Colombia/Francia/España, 2000)
- 16) *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003)
- 17) *Machuca* (Andrés Wood, Chile, 2004)
- 18) *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano, Argentina, 1998)

- 19) *Ratas, ratones, rateros* (Sebastián Cordero, Ecuador, 1999)
- 20) *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, Colombia/México/España/Brasil, 2005)
- 21) *Un oso rojo* (Israel Adrián Caetano, Argentina, 2002)

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998.

Agencia Venezolana de Noticias. “Desaparecidos: un crimen vigente en América Latina”. Publicado el 30 de agosto de 2010. <http://www.avn.info.ve/node/14462>. Consultado el 14 de junio de 2011.

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Amaya, Hector. “Amores perros and racialised masculinities in contemporary Mexico”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 5/3. (2007). 201-16.

Aumont, Jacques et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1996.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* José Luis López Muñoz, trad. Madrid: Rialp, 2000.

Beasley-Murray, Jon. “Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú”. *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Luis Duno-Gottbert, ed. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008. 367-392.

Benjamin, Walter. “Capitalism as Religion”. *Selected Writings*. Cambridge & London: Harvard UP, 1996. Vol. I. 288-91.

_____. *Selected Writings*. Cambridge & London: Harvard UP, 1996. Vol. I.

_____. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interumpidos*. Jesús Aguirre, trad. Buenos Aires: Taurus, 1989. Vol I. 15-60.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven & London: Yale University Press, 1976.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Caetano, Adrián. "El trabajo de director es raro". (Entrevista). Montevideo: La República, 6 de agosto de 2001. <http://www.larepublica.com.uy/cultura/51650-el-trabajo-de-director-es-raro> (Consultado el 12 de diciembre de 2009).

Calloni, Stella. *Los años del lobo: Operación Cóndor*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999.

Caparrós Lera, José María. *El cine de nuestros días. 1994-1998*. Madrid: Ediciones Rialp, 1999.

Davis, Mike. *Planet of Slums*. London & New York: Verso, 2006.

Coma, Javier. *Diccionario del cine negro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.

Deleuze, Gilles. *Cinema I*. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, trads. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____ & Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi, trad. Minneapolis & London: U of Minnesota P, 1987.

Díaz, Silvia. "La construcción de la marginalidad en el cine argentino: la *generación del 60* y el cine de los 90". *Civilización y barbarie en el cine latinoamericano y argentino*. Ana Laura Lusnich ed. Buenos Aires: Biblos, 2005. 111-122.

Duno-Gottbert, Luis (ed.). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Constance Farrington, trad. New York: Grove Press Inc., 1963.

Foucault, Michael. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Alan Sheridan, trad. New York : Pantheon Books, c1977.

Forcinito, Ana. "Mirada, género y marginalidad: el cine argentino a través de María Luisa Bemberg, Lucrecia Martel y María Victoria Menis". *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Luis Duno-Gottbert (ed.). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008. 37-69.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Guerrero, Javier. "Sexualidades ocultas, cuerpos enterrados. Carlos Reygadas y sus lecturas secretas de Pedro Páramo". *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Luis Duno-Gottbert, ed. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008.

- Hardt, Michael & Antonio Negri. *Empire*. Cambridge & London: Harvard UP, 2000.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Herlinghaus, Hermann. *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Holston James & Arjun Appadurai. "Cities and Citizenship". *Cities and Citizenship*. James Holston, ed. Durham: Duke U P, 1999. 2-18.
- Holston, James. *Cities and Citizenship*. Durham and London: Duke U P, 1999.
- Horswell, Michael J. Hacia un tercer cine *queer*: cuerpos migrantes y espacios transnacionales en *Dependencia sexual* de Rodrigo Bellot. Duno-Gottbert, Luis (ed.). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008. 157-180.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* [1991]. Durham: Duke University Press, 2001.
- Jáuregui, Carlos y Juana Suárez. "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad "desechable" en *Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana*. LXVIII/199. (Abril-Junio 2002): 367-392.
- Kantaris. Geoffrey. "Peripheries of Globalization: Fredric Jameson's *The Seeds of Time* and Víctor Gaviria's *The Rose Seller (La vendedora de rosas)*". <http://www.latin-american.cam.ac.uk/culture/vendedora/> (Consultado el 10 de noviembre de 2010).
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Jorge Hornero trad. Barcelona: Paidós, 1989.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar & Corporación Editora Nacional, 2005.
- Lino, Sonia Cristina. "Birds That Cannot Fly. Childhood and Youth in *City of God*". *Youth Culture in Global Cinema*. Timothy Shary y Alexandra Seibel, eds. Austin: U of Texas P, 2007. 131-143.
- López, Ana M. "Tears and Desire: Woman and Melodrama in the "Old" Mexican Cinema. *The Latin American Cultural Studies Reader*. Ana del Sarto, Alicia Ríos & Abril Trigo, eds. Durham & London: Duke UP, 2004. 441-58.
- Lusnich, Ana Laura. *Civilización y barbarie en el cine latinoamericano y argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Martel, Lucrecia. Entrevista de David Oubiña. *Estudio crítico sobre La ciénaga*. David Oubiña. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham & London: Duke UP, 2001.

Menne, Jeff. *A Mexican Nouvelle Vague: The Logic of New Waves under Globalization*. *Cinema Journal* 47/1 (Fall 2007). 70-92.

Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México, D.F.: Procuraduría Federal del Consumidor & Ediciones Era, 1995.

Moretti, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. Albert J. Sbragia, trad. Londres: Verso, 1987.

Muir, Stephanie. *Studying City of God*. Leighton Buzzard (United Kingdom): Auteur, 2008.

Mumford, Lewis. *The city in history: its origins, its transformations, and its prospects*. New York: Harcourt, Brace & World, 1961.

Noriega, Gustavo. “Crónica de una fuga”. *El Amante* 167 (Abril de 2006). <http://www.elamante.com/content/view/258/64/>. Consultado el 2 de junio de 2011.

Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke U P, 2009.

_____. “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Viviana Rangil, ed. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. 157-168.

Pecaut, Daniel. “Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia”. *Desarrollo Económico*. 36/144 (1997): 891 – 930.

Peña, Javier. “Las intervenciones norteamericanas en América Latina”. <http://www.vho.org/aaargh/espa/garaudy/intervenciones.html>. Consultado el 12 de junio de 2011.

Postiglione, Gustavo. *Cine Instantáneo*. Rosario, Argentina: Universidad Nacional de Rosario, 2004.

Predrazzini, Yves y Magaly Sánchez. *Malandros, bandas y niños de la calle. Cultura de urgencia en la metrópoli latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos Editores, 1992.

Proaño, Carlos. “Correa en el laberinto. Ensayo histórico político del Ecuador”. <http://www.eumed.net/rev/cccss/08/capr.htm> (Consultado el 12 de diciembre de 2010).

Quílez Esteve, Laia. “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático*”. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Viviana Rangil, ed. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. 71-85.

Radio Televisión Española. “El 'Informe Sábado', de los desaparecidos en la dictadura argentina, cumple 25 años”. Publicado el 20 de septiembre de 2009. <http://www.rtve.es/noticias/20090920/informe-sabato-los-desaparecidos-dictadura-argentina-cumple-anos/293099.shtml>. Consultado el 10 de junio de 2011.

Rangil, Viviana (ed.) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

Río, Joel del y María Caridad Cumaná. *Latitudes del margen: el cine latinoamericano ante el tercer milenio*. La Habana Ediciones ICAIC, 2008.

Reygadas, Carlos. Entrevista de Juan José Olivares. *La Jornada* (México DF), 8 de octubre de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/08/a10n1esp.php>. Consultado el 30 de julio de 2011.

Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. Madrid: Casa de América & Turner, 2004.

Russo, Eduardo A. “Perspectivas nacionales, proyectos regionales”. *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008. 25-29.

_____ (comp.) *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Serrano, Jorge Luis. “Una cierta tendencia del cine ecuatoriano”. *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Eduardo Russo, comp. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Shaw, Deborah. *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

Shary, Timothy & Alexandra Seibel. *Youth Culture in Global Cinema*. Austin: U of Texas P, 2007.

Shiel, Mark. *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*. London & New York: Wallflower Press, 2006.

Skar, Stacey Alba D. “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: *Rosario Tijeras y María llena eres de gracia*”. *Alpha 25* (Diciembre 2007). 115-131.

Smith, Paul Julian. *Amores Perros*. London: British Film Institute, 2003.

Szurmuk, Mónica. “Batalla en el cielo”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imágenes en movimiento*, 2006. <http://nuevomundo.revues.org/1400> Consultado el 28 de julio de 2011.

Tranquini, Elina. “Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo”. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Viviana Rangil, ed. Buenos Aires: Biblos, 2007. 119-135.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1998.

Vera, Hernán. “El recuerdo de la violencia futura: la pedagogía social de *Machuca*”. Duno-Gottbert, Luis (ed.). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008. 287-304

Vieira, Else R.P. “*Cidade de Deus*: Challenges to Hollywood, Steps to *The Constant Gardener*”. *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Deborah Shaw, ed. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2007. 51-66.