

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

ÁREA DE LETRAS

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCION EN COMUNICACIÓN**

**“LA MEMORIA COLECTIVA EN EL CINE LATINOAMERICANO.
CONTINUIDADES Y RUPTURAS ENTRE EL ‘NUEVO CINE
LATINOAMERICANO’ DE LOS AÑOS 60 Y EL CINE DE FINALES DE LOS
AÑOS 90”**

GERARDO MERINO

2009

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Gerardo Merino Rosero

Quito, 30 de septiembre de 2009

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

ÁREA DE LETRAS

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCIÓN EN COMUNICACIÓN**

**“LA MEMORIA COLECTIVA EN EL CINE LATINOAMERICANO.
CONTINUIDADES Y RUPTURAS ENTRE EL ‘NUEVO CINE
LATINOAMERICANO’ DE LOS AÑOS 60 Y EL CINE DE FINALES DE LOS
AÑOS 90”**

GERARDO MERINO

TUTORA: GABRIELA ALEMÁN

QUITO

2009

RESUMEN

Esta tesis se propone explorar la representación de la memoria histórica en el cine latinoamericano. Para ello, establece un diálogo entre dos momentos de la historia del cine regional: el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60, erigido en movimiento cinematográfico con características peculiares, y el cine latinoamericano producido en el umbral del siglo XXI. Y lo hace a partir de la exploración de ciertas características comunes en cuanto a los temas, las formas narrativas, el modo de producción, pero muy especialmente a partir de la preocupación compartida por la representación de la memoria histórica de las grandes mayorías, tanto como de los grupos sociales minoritarios, cuyas voces han sido excluidas de la historiografía tradicional –vale decir, la “historia oficial- escrita por las elites que han gobernado los países latinoamericanos desde su constitución como repúblicas. Es propósito de esta tesis mostrar que en América Latina el desarrollo de los movimientos cinematográficos de ruptura se ha dado en estrecha vinculación con las conflictivas circunstancias económicas, sociales y políticas de diferentes momentos históricos, y la forma en que estos movimientos han contribuido a la identidad del cine latinoamericano.

El primer capítulo constituye un recorrido por el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60, sus películas y principales postulados estéticos y políticos, y la forma en que este movimiento, al colocar en el centro temas enteramente nuevos como la representación de la memoria colectiva de los excluidos, provoca una ruptura con el cine producido hasta ese entonces en la región y un giro en la identidad que tomara la producción cinematográfica regional a partir de entonces.

En el segundo capítulo, se analiza la representación de la memoria colectiva de la Crisis Bancaria de 1999 en Ecuador hecha por la película nacional “Fuera de Juego” y la forma en que esta representación, constituida muchas veces como contra-análisis de la interpretación que de aquel suceso dieron los medios de información, dialoga con los postulados del Nuevo Cine Latinoamericano.

El tercer y último capítulo está dedicado a otros dos estudios de caso sobre la representación de la memoria histórica en el cine latinoamericano de finales de los años 90. Se trata de la cinta colombiana “La Vendedora de Rosas” y la argentina “Pizza, Birra, Faso”, cuya narración, aunque apelando a muy diferentes estrategias estéticas y narrativas, coincide con “Fuera de Juego” en cuanto a la necesidad de poner sobre el tapete la memoria colectiva sobre el despojo operado por la aplicación de las políticas neoliberales en América Latina durante los 90, y, por lo tanto, dialoga con las propuestas estético-políticas del cine realizado en la región 30 años atrás.

También es propósito de esta tesis valorar –sin dejar de cuestionar- la validez y vigencia que los postulados estéticos y políticos, así como las estrategias y tácticas de producción de los años 60, pueden tener para la producción cinematográfica contemporánea del continente, teniendo en cuenta que el circuito cinematográfico comercial –hoy como ayer- priva a las pantallas de las urgencias sociales de América Latina.

*A mis papás, Martha y Miguel; a mi hermano, Pedro;
y a mi compañera, Bombi Bonsai.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1: La representación de la memoria colectiva en el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60.....	16
1.1. La identidad del cine latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX: filmes imitativos con llegada popular.....	16
1.2. El Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60: postulados políticos.....	18
1.2.1. El rescate cinematográfico de la memoria colectiva.....	19
1.2.2. El cine político como “arma de combate”.....	20
1.2.3. Repensando el lugar del público: el cine como un derecho.....	24
1.3. Nuevo Cine Latinoamericano: postulados estéticos.....	26
1.3.1. Las primeras influencias del NCL.....	27
1.3.2. En búsqueda de una estética latinoamericana.....	28
1.3.3. La voluntad de renovar el lenguaje.....	31
1.3.4. La diversidad estética del NCL.....	32
1.3.5. Innovando la narración.....	33
1.4. Las estrategias de producción en el Nuevo Cine Latinoamericano.....	34
1.4.1. Producir a partir de las condiciones reales.....	34
1.4.2. Escenarios naturales, actores naturales, cámara al hombro.....	35
1.4.3. Las cooperativas de producción, el trabajo colectivo.....	37
1.4.4. La producción desde el Estado.....	38
1.5. Las estrategias de distribución y exhibición en el NCL.....	38
1.5.1. La distribución alternativa: llegar a barrios, fábricas, universidades.....	40
1.5.2. La imposibilidad del NCL para llegar a los latinoamericanos.....	41
1.6. ¿Por qué declinó el Nuevo Cine Latinoamericano?.....	42
1.7. Los difusos años 80.....	43
CAPÍTULO 2: La representación de la memoria colectiva de la Crisis Bancaria en la película ecuatoriana “Fuera de Juego”.....	45
2.1. La cinematografía latinoamericana en el umbral del siglo XXI: continuidades y rupturas con el Nuevo Cine Latinoamericano.....	45
2.1.1. La tercera vía: reflejar la realidad social desde la realidad del cine.....	49
2.1.2. La ausencia de la memoria en el cine ecuatoriano anterior a los 90.....	51
2.2. La representación de la memoria colectiva de la Crisis Bancaria de 1999 en “Fuera de Juego”.....	52
2.2.1. El testimonio en “Fuera de Juego”.....	58
2.2.2. “Fuera de Juego” como documento.....	59

2.2.3. Los lugares de memoria en FDJ.....	62
2.2.4. El discurso mediático de la “amenaza delincencial”.....	63
2.2.5. La memoria de la resistencia popular y la opción individual.....	63
2.2.6. Estrategias narrativas y estéticas de “Fuera de Juego” para la representación de la memoria colectiva sobre la Crisis Bancaria.....	65
2.2.7. El entorno familiar como alegoría nacional.....	68
2.2.7.1. El diálogo con las tradiciones iconográficas.....	70
2.2.7.2. La fragmentación.....	72
2.2.8. La representación de la memoria en FDJ como contraanálisis de la historia oficial.....	74
2.2.8.1. El papel de la TV.....	75
2. 3. Estrategias de producción, distribución y exhibición en “Fuera de Juego”.....	75
2.3.1. Distribución y exhibición.....	78

CAPÍTULO 3: El retorno de la memoria colectiva y lo social en el cine latinoamericano del umbral del siglo XX: una historia común..... 81

3.1. La representación de la memoria colectiva en “Pizza, Birra, Faso” (Argentina) y “La Vendedora de Rosas” (Colombia).....	82
3.2. “La Vendedora de Rosas” y “Pizza, Birra, Faso” como documento.....	83
3.2.1. Lo que el neoliberalismo se llevó.....	84
3.2.2. Las huellas del neoliberalismo en los 90.....	88
3.2.3. La retirada del Estado.....	89
3.2.4. El mundo del (sin) trabajo.....	90
3.2.5. Exclusión y marginalidad.....	92
3.2.6. La familia destruida.....	95
3.2.6.1. La realidad vista por niños y adolescentes.....	96
3.2.7. La violencia múltiple.....	98
3.2.8. El derrumbe del discurso nacionalista.....	100
3.2.9. La representación del tiempo histórico.....	102
3.2.10. Documentar la Otra identidad.....	104
3.2.10.1. La Otra cultura, la cultura popular.....	107
3.2.10.2. Reinventando el lenguaje.....	108
3.2.10.3. La música de los márgenes.....	110

CONCLUSIONES..... 113

BIBLIOGRAFÍA..... 116

Introducción

El problema central de esta tesis tiene que ver con la forma en que las problemáticas sociales, políticas y económicas de América Latina permearon los modos de representación cinematográfica durante la segunda mitad del siglo XX, específicamente en dos momentos: la década de los años 60 y el final de los años 90. Los filmes de cada uno de estos períodos adoptaron diferentes estrategias de representación y producción, determinadas por los conflictivos contextos históricos en los que el cine reprodujo imágenes y relatos de la memoria colectiva de las sociedades latinoamericanas, desde el específico punto de vista de los sectores populares.

De modo que la pregunta central que guiará este tesis es: ¿cómo el cine producido en la región ha recogido las huellas de períodos históricos traumáticos¹ para las sociedades latinoamericanas y las ha transformado en representación de la memoria colectiva de los sectores populares?

El capítulo 1 está guiado por la pregunta de cómo las conflictivas circunstancias sociales de los años 60 determinaron una vocación del cine latinoamericano por representar la memoria colectiva de los excluidos y por buscar una identidad cinematográfica propia. De esta pregunta se deriva otra: ¿Pudo el Nuevo Cine Latinoamericano cumplir con su objetivo de reproducir la memoria colectiva y construir una identidad propia para el cine latinoamericano? Para responder a dichas inquietudes explora cómo las circunstancias históricas de la década de los 60 influyeron sobre la forma en que el cine latinoamericano, erigido en movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, representó la memoria de los sectores populares, así como la forma en que dichas circunstancias históricas determinaron unos particulares modos de producción y exhibición. También analiza los límites, problemas y contradicciones que tales representaciones y modos de producción y exhibición tuvieron para conectarse con la sensibilidad y las condiciones materiales del público al que pretendían llegar y que finalmente determinaron el declive del Nuevo Cine Latinoamericano.

La pregunta que guía el Capítulo 2 es: ¿por qué a finales de los años 90 se produjo un resurgimiento de la memoria colectiva en el cine latinoamericano y cuáles fueron sus estrategias de representación? Este capítulo expone el contexto histórico y cinematográfico de los años 90, que determina un resurgimiento de lo social contado desde el punto de vista de los sectores populares en la producción cinematográfica latinoamericana de esta época, enfatizando que tal retorno de lo social se da como una continuación del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 pero también como una ruptura con varios de sus postulados. Para ello analiza el caso de la representación de la Crisis Bancaria de 1999 realizada por la película ecuatoriana “Fuera de Juego” desde los recuerdos colectivos que sobre aquel hecho tuvieron los sectores populares. Este análisis evidencia la forma en que el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60 influyó en dicha representación y, sobre todo, la forma las circunstancias históricas de finales de los 90 influyeron para que tales modos de representación, producción y exhibición adquirieran formas propias, muchas veces distantes de las practicadas tres décadas atrás.

El Capítulo 3 intenta responder a la pregunta de ¿cómo las diferentes circunstancias históricas han determinado diferentes formas de representación en los

¹ Cuando hablo de estos “hechos traumáticos”, me refiero principalmente a las crisis económicas y las quiebras de los sistemas financieros (tal como ocurrió en México en 1994, en Colombia en 1998, en Ecuador en 1999 y en Argentina en 2001), con los consiguientes aumentos del desempleo y la pobreza en la región.

años 90 con relación a los años 60? Para ello, presenta el contexto regional de la producción cinematográfica a finales de los 90, por medio de los casos de las películas “La Vendedora de Rosas” (Colombia) y “Pizza, Birra, Faso” (Argentina). Este análisis procura demostrar que, a pesar de las diferencias entre unas y otras películas, se establecen en ellas importantes coincidencias tanto en la representación de la memoria colectiva de los sectores populares como en los modos de producción y exhibición, y que estas coincidencias responden a la presencia de una historia común, marcada por la predominancia del neoliberalismo en la región.

Marco teórico

En lo que respecta al marco teórico, para esta tesis nos hemos valido de ciertos conceptos fundamentales, el primero de los cuales es el de memoria colectiva. Entendemos la memoria colectiva desde la definición hecha por Maurice Halbwachs como “un hecho y un proceso colectivo” en el cual “la existencia de un lenguaje y significación común a los miembros de un grupo hace que éstos vuelvan a su pasado de manera colectiva, dotando de un sentido compartido a los hechos que los han constituido como una entidad” (Aguilar, 2002: 1). A diferencia de la historia, que es informativa y está interesada en los “datos verídicos”, a la memoria colectiva, que es comunicativa, le interesan:

[...] las experiencias verídicas por medio de las cuales se permite trastocar e inventar el pasado cuando haga menester. Los grupos tienen necesidad de reconstruir permanentemente sus recuerdos a través de sus conversaciones, contactos, rememoraciones, efemérides, usos y costumbres, conservación de sus objetos y pertenencias y la permanencia de los lugares donde se ha desarrollado su vida, porque la memoria es la única garantía de que el grupo sigue siendo el mismo, en medio de un mundo en perpetuo movimiento (Aguilar, 2002: 2).

Juan Gutiérrez e Inmaculada Sánchez subrayan el entrelazamiento de la memoria colectiva con el imaginario social. Para estos autores, la memoria colectiva “es a su vez proceso y producto de los significados generados en la acción comunitaria de los individuos integrantes del grupo social en cada momento histórico. La memoria, por tanto, se puede concebir como el resultado de una construcción y reconstrucción sucesiva por parte de los sujetos” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 2).

Por su parte, Fernando Bayón se refiere a ella como “una serie de recursos, operaciones y procesos que aspiran de continuo a estabilizar semánticamente el presente a través de cierta interpretación del pasado para cuya ordenación emplean *hoy* sus violencias institucionales y sus pertinencias de poder muy diferentes marcos políticos y dispositivos sociales” (Bayón, 2006: 354).

Paul Ricœur, de su lado, ha analizado las relaciones entre la memoria (en sus diversas variantes: personal, colectiva e histórica) y la historia. Para el filósofo francés, lejos de ser un objeto más del conocimiento histórico, la memoria constituye la “matriz de la historia” (Ricœur, 2004: 127). El mismo término *memoria colectiva* “sanciona el éxito relativo de la integración de la historia en la memoria individual y colectiva ampliada” (Ricœur, 2004: 510).

La importancia social de la memoria colectiva radica, para Halbwachs, en que su búsqueda le permite a una sociedad tener conocimiento de sí misma, es decir, de su identidad. “El grupo, en el momento que mira a su pasado, siente que sigue siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo” (Aguilar, 2002: 3). En

una lectura acaso más política, Fernando Bayón añade que “[...] quien acabe venciendo en este trabajo sobre la memoria va a estar en las mejores condiciones de establecer cuáles han de ser a la postre las relaciones del hombre con *su* tiempo más dignas de reconocimiento público, atención política, protección legal, cobertura ética e incluso compensación económica” (Bayón, 2006: 354).

Es desde las reflexiones de Fernando Bayón desde donde emplearemos en esta tesis el término memoria colectiva: “conjunto de recursos, operaciones y procesos que aspiran de continuo a estabilizar semánticamente el presente a través de cierta interpretación del pasado, con el objetivo de dirigir el reconocimiento público, la atención política, la protección legal y aun la compensación económica hacia ciertas pasajes y puntos de vista sobre el pasado histórico compartido.”

Traumas de la memoria colectiva

Extrapolando conceptos del psicoanálisis, Paul Ricœur afirma que, al igual que la memoria individual, la memoria colectiva sufre traumas. Por eso “[...] puede hablarse de memoria *herida*, incluso *enferma*. Lo demuestran expresiones corrientes como trauma, herida, cicatrices, etc.” (Ricœur, 2004: 97). Y continúa: “Es la constitución de la identidad personal y de la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva. Se puede hablar, no solo en un sentido analógico, sino también en los términos de un análisis directo, de traumatismos colectivos, de heridas de memoria colectiva” (Ricœur, 2004: 107).

Siguiendo la línea de pensamiento que entrelaza la historia con el psicoanálisis, Ricœur sugiere que en aquellas sociedades incapaces de “hacer el trabajo de rememoración” de sus vivencias traumáticas aparece la “pulsión de repetición” (Ricœur, 2004: 98).

Frente a ello, surge la pregunta de ¿con qué mecanismos cuentan las sociedades contemporáneas para hacer este “trabajo de rememoración” de su pasado doloroso?

En busca de la respuesta, autores como Jorge Vigo han señalado que el cine ocupa un lugar fundamental en este trabajo de rememoración colectiva, ya que, “la identificación del espectador se produce no solo por la narración visual, sino por la liberación de deseos [y temores] colectivos reprimidos: discursos que el sujeto toma y hace propios porque se ubica en el espacio que el cine político diseña.” El cine construye así “una particular relación de autonomía-heteronomía dada por la reinterpretación de lo visual que hace la persona.” (Vigo, 2002: 2)

Las relaciones entre el cine y la memoria nacieron con el apareamiento mismo del cinematógrafo, pues, como señala Fernando Bayón, “en 1895 nació la memoria *filmica* y no solo la posibilidad de filmar la memoria” (Bayón, 2006: 353). La posibilidad de que el cine pueda considerarse un “arte de la memoria” está respaldada en las similitudes estructurales entre el funcionamiento de la memoria y el del celuloide, que han sido señaladas, entre otros, por Román Gubern:

Las películas, por su estructura y dimensión iconográfica, constituyen imitaciones involuntarias de los flujos de la memoria individual humana, por estar basadas en representaciones visuales y auditivas, vertebradas con una discontinuidad selectiva y perforadas por elipsis más o menos prolongadas, y sujetas sus imágenes además a encadenados y transiciones en todo punto semejantes a los mecanismos que gobiernan

las asociaciones de imágenes en la memoria. Se diría que el cine se inventó para reproducir los mecanismos audiovisuales de la memoria humana” (Gubern, 1996: 9).

En esta línea de ideas, Gubern añade que la producción cinematográfica de una nación no constituye tanto su memoria histórica como “[...] la memoria de su imaginario colectivo, de sus fantasmas, obsesiones, frustraciones y esperanzas” (Gubern, 1996: 9). El autor español, sin embargo, matiza esta idea al afirmar que “todo el cine es historia o, por lo menos, memoria colectiva, convirtiéndose, más que en espejo social directo o indirecto, en síntoma de la sociedad y de la época que lo engendró” (Gubern, 1996: 12). Roberto Fandiño resume la tesis del catalán diciendo que: “[...] cada película tiene su propia historia que a la vez es Historia” (Fandiño, 2001: 331).

Gutiérrez y Sánchez, por su parte, han sugerido que el medio cinematográfico llevaría una suerte de “ventaja” en la representación y transmisión de la memoria. Estos autores señalan que los medios masivos de comunicación como la televisión y el cine “no solo median en el traslado del conocimiento de la realidad presente, sino que tienen un peso esencial en la reconfiguración del pasado” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 2). Esta afirmación ha sido ratificada en foros virtuales sobre educación. Mariana Amieva es una educadora argentina quien cuenta que “Ante la pregunta a los adolescentes sobre cómo tomaron conocimiento sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en nuestro país, una gran parte de ellos menciona: ‘La noche de los lápices’, y no se refieren al acontecimiento que quedó registrado en la memoria de todos con ese nombre sino a la película que representó ese acontecimiento” (Amieva, 2007: 1). Otra educadora, Mónica Cacace, reafirma esta idea: “Como docente, muchas veces descubro que mis alumnos han aprendido con mayor facilidad historia por medio de un documental emitido por TV que por una clase de la materia en la escuela” (Cacace, 2003:1). Según Amieva este hecho se explica porque, a diferencia de los textos escolares o académicos, que para ella se limitan a recordar o analizar los hechos, “los filmes permiten algo mucho más emocionante: hacer presentes ante nosotros ese pasado, que deja de ser recordado para ser ‘vivido’. Eso que vemos en la pantalla deja de ser la representación de un hecho para convertirse en el hecho mismo.” (Amieva, 2007: 1)

Otros autores han reivindicado la capacidad del cine no solo “como fuente histórica, sino también de la propia imagen como material básico con el que se nutre la memoria” (Fandiño, 2001: 329). Sin embargo, los filmes, además de aportar datos y retratos de época al historiador e imágenes a quien recuerda, representan –y a veces escriben– la historia de las sociedades cuyas peripecias narran, lo cual los coloca en una arena abiertamente política. Analizando los filmes propagandísticos de regímenes como el franquismo en España y el nazismo en Alemania, empeñados en construir imaginarios, memorias e identidades nacionales, Vicente Sánchez-Biosca afirma que el cine ha actuado no solo como *cronista* sino como *agente* de la historia, ya que “contribuyó a crear corrientes de opinión que, en ocasiones, se convirtieron en sucesos históricos, participó en la erección de líderes políticos, sindicales, revolucionarios o militares y, en ocasiones, contribuyó a destronarlos, ayudó a desencadenar movimientos de masas provocando la agitación [...]” (Sánchez-Biosca, 2006: 13).

Sin embargo, no es justo reducir el terreno de la representación cinematográfica de la memoria a su manipulación por parte de poderes totalitarios. A la par que diversos regímenes han intentado instrumentalizar el cine para su provecho político -ya sea mediante el ensalzamiento de figuras o doctrinas o por medio del

ocultamiento de hechos y figuras históricos opuestos a sus intereses-, no pocos cineastas han utilizado el celuloide para sacar a la luz hechos e ideas ocultas por el poder, para reivindicar sucesos y grupos que los sectores hegemónicos tradicionales invisibilizaron a fin de crear una memoria colectiva nacional falseada. La utilización del cine como contra-análisis de la historia oficial ha sido puesta de relieve por autores como Marc Ferro, por ejemplo (Fandiño, 2001: 331). Por ello, resulta más apropiado hablar de la pantalla cinematográfica como un terreno de disputa simbólica, y es desde esta idea desde donde hablaremos en esta tesis.

El documento

El término documento procede de los términos latín *doceo* y *disco*, enseñar y aprender, y *mentum*, instrumento, testimonio para enseñar, es decir, ejemplo, con carácter didáctico-moralizante, y también testimonio como prueba. En suma, del documento en su origen se predicaban dos acepciones: el documento es instrumento para la transmisión de conocimientos y es prueba para confirmar hechos (Lopez Yepez, 1997: 12).

Juan Carlos Galende y Mariano García han compendiado definiciones y debates alrededor del concepto documento. Por ejemplo, citan a los franceses Langlois y Seignobos, quienes fundamentan su teoría sobre las fuentes partiendo de que “la historia se hace con los documentos», y las definen como los restos dejados por el pensamiento y por las acciones de los hombres del pasado” (Galende y García, 2003: 8).

Galende y García explican que en el siglo XVII las controversias sobre el documento se intensificaron a raíz de las disputas que siguieron a la “Paz de Westfalia”, nacidas bien por razón de soberanía, bien para justificar posesiones, dominios, títulos, etc. [...], cuyos privilegios tenían como fundamento la documentación antigua (Galende y García, 2003: 11).

A mediados del siglo XVIII, siempre según los autores españoles, “Legipont vinculaba el documento a intereses históricos y jurídicos, definiéndolo como un testimonio escrito destinado a ser prueba válida para la defensa de unos derechos y perpetuar legal y públicamente la memoria de los acontecimientos ocurridos” (Galende y García, 2003: 11).

El documento histórico ha sido, hasta décadas muy recientes, sinónimo de documento escrito y siempre ha buscado erigirse como testigo de unos hechos, unas cifras, unas fechas, unos nombres, etc. Por ello, la certificación de un documento como “auténtico” significa que es prueba de la veracidad de los hechos que narra. Para Bautier y Tessier, por ejemplo, la esencia del documento está en su condición de prueba (Galende y García, 2003: 14).

El documento como testimonio histórico data del siglo XIX, y así fue utilizado por la escuela histórica positivista, que identificó documento con texto escrito. Desde entonces cualquier historiador debía tener presente, según Lefebvre, que “no existe historia sin documentos” (Galende y García, 2003: 18).

Pero el concepto de documento igual a texto escrito se ha ido ampliando y llenando de contenido, de tal forma que los estudiosos han empezado a servirse también de los documentos gráficos y audiovisuales, sobre todo a partir de los años 60, definidos por Jacques Le Goff como de auténtica revolución documental. Para él, el historiador en la búsqueda de una historia total debe reflexionar sobre la noción verdadera y propia del documento. En su crítica al positivismo, llega a afirmar que todo documento es mentira; es el resultado del esfuerzo realizado por las sociedades

para imponer al futuro una imagen de sí mismas; es un instrumento de poder (Galende y García, 2003: 18-19).

Como acabamos de ver documento ha sido definido como doctrina, enseñanza, diploma, escrito, testimonio, comunicación, conocimiento... Su concepto se ha ido elaborando poco a poco.

En la misma línea se manifiesta Alberto Tamayo al entender por documento de forma genérica “cualquier cosa que nos dé noticia de algo que haya sucedido en el pasado próximo o más distante”. (Galende y García, 2003: 20).

Una acepción también muy amplia es la dada por T. Schellenberg, que define documento como todo testimonio de la actividad del hombre fijado en un soporte perdurable que contiene información (Galende y García, 2003: 52). O la ofrecida por Paul Ricœur, quien lo define como “Resumen de indicios y testimonios” –huellas también les llama- sobre unos hechos del pasado histórico (Ricœur, 2004: 228).

Para los fines de esta tesis, nos ubicaremos más en la línea teórica que ve al documento histórico tradicional como un “instrumento de poder” que en aquella que lo ve como una “prueba”, y también en aquella línea que defiende la idea de que “todo es un documento” que en aquella que lo asimila con documento escrito.

La identidad

Muy emparentado con el concepto memoria colectiva se encuentra el concepto identidad, que ha sido definida, entre otros, por el antropólogo Ruben George Oliven como una construcción social que se forma a partir de las diferencias, tanto reales como imaginarias (1999: 30). Las identidades serían entidades abstractas que se construyen a partir de vivencias cotidianas y sirven de referencia para la distinción de los diferentes grupos sociales (Flores, 2008: 5).

Las identidades también podrían definirse como estructuras narrativas, creadas para un conjunto de individuos, y sus historias son transmitidas de generación en generación, como una especie de memoria colectiva (Flores, 2008: 5).

Si la historia puede ser considerada como una narración, es comprensible que el arte cinematográfico, como instrumento para narrar historias y transmitir las a un grupo colectivo de individuos, pueda ser utilizado como elemento político de transmisión de identidades. Como afirman Ella Shohat y Robert Stam, a diferencia de la novela, “el cine se disfruta en un espacio común, donde la congregación efímera de espectadores puede cobrar un impulso nacional...” (Shoat y Stam, 2002: 119). Por ese motivo, el arte cinematográfico, así como los diferentes medios de comunicación audiovisuales, posee un poder superior para la elaboración de representaciones colectivas (Flores, 2008: 5), entre las cuales un lugar muy importante es el ocupado por las identidades nacionales.

La representación, una aproximación teórica

El concepto representación tiene una gama muy amplia de definiciones y connotaciones. En su versión más elemental, designa a “algo que viene a ocupar el lugar de otra cosa: un objeto, una idea, una persona” (Altamirano et al., 2002: 206). Para John Hartley, el término señala “tanto el proceso como el producto de hacer que unos signos hagan las veces de sus sentidos” y más específicamente “el proceso a través del cual se pone en formas concretas (es decir, diferentes significantes) un concepto ideológico abstracto.” Dichas formas son socializadas en “todos los medios de significación posibles: habla, escritura, prensa, video, grabaciones magnetofónicas,

etc.” (Hartley et al., 1995: 307). Paul Ricœur, citado por Altamirano, subraya que “la referencia a lo real que conlleva [la representación] es inseparable de su dimensión creadora” (Altamirano et al., 2002: 206). La relación entre representación y discurso es puesta de relieve por Hartley al afirmar que la representación “está organizada y regulada para diferentes medios y en diferentes discursos” (Hartley et al., 1995: 307).

En el terreno específico de las artes visuales, Altamirano y otros señalan algunas particularidades que históricamente ha adquirido el término. La definición clásica de representación como *mimesis*, es decir, como la adecuación de lo representado a la percepción natural del ojo (en la que nociones como perspectiva, realismo y autenticidad resultan clave) fue cuestionada por las vanguardias estéticas del siglo XX. Éstas se manifestaron contra esa noción de representación proponiendo la alteración de la “comodidad del ojo” y la “costumbre de la mirada”. Para dichas vanguardias, el arte no debía concebirse como un “reflejo” de la vida burguesa, por lo cual se precisaban nuevos lenguajes de lo que corroe el sistema: automatización, guerra, especulación, hipocresía. Para otros como Nelson Goodman, la condición mimética de la representación supone “la aplicación del mundo conocido” en un “proceso simbólico de creación/recreación” (Altamirano et al., 2002: 208).

Finalmente, Francesco Casetti y Federico Di Chio señalan que en la naturaleza misma de la representación –y especialmente de la representación cinematográfica– “residen las raíces de un doble y, en ciertos aspectos contradictorio, recorrido: por un lado hacia la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo, y por otro hacia la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente” (Casetti y Di Chio, 1998: 122).

El hecho de representar, por lo tanto, procede tanto en la dirección de la “presencia” de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su “ausencia”, sobre la base de la ilusoriedad y del espejismo de la imagen. En el primer caso, el resultado sería garantizar la recuperabilidad de lo ausente, hasta el punto de hacerlo parecer presente (“Las cosas están ahí, basta con filmarlas”); mientras que el segundo caso sería el de subrayar la distancia que separa al sustituyente y a lo sustituido, creando una presencia que es más válida por sí misma que por aquello que debe reemplazar (“Si se quiere obtener la realidad, hay que reconstruirla”) (Casetti, 1998: 122).

La elección del corpus

La elección de las películas que componen el corpus de estudio de esta tesis (“Fuera de Juego”, “Pizza, Birra, Faso” y “La Vendedora de Rosas”) estuvo mediada no solo por la cercanía temporal en que unas y otras fueron realizadas. Tal elección se debió sobre todo a que las tres, al narrar sus respectivas realidades nacionales desde el punto de vista de los sectores populares, rompieron de alguna manera con el cine que se venía realizando hasta entonces en sus respectivos países. Aunque de modos muy diferentes, tales narraciones coinciden en presentar problemáticas sociales como la pobreza, la exclusión, la crisis económica y el desempleo.

Sin embargo, las coincidencias entre las tres películas no eran solo temáticas o de punto de vista, sino que también tenían que ver con sus opciones estéticas y su modo de producción. A diferencia del cine que se venía produciendo en la región hasta bien entrados los años 90, donde se recurría en gran medida a estudios, lugares cerrados o imponentes paisajes que mostraban la exuberancia de la geografía latinoamericana, en estas películas el escenario primordial es las calles de la ciudad, mostradas sin ningún edulcoramiento. Lo mismo ocurre con los personajes –niños y

adolescentes en las tres cintas seleccionadas-, quienes presentan un modo de actuar y hablar mucho más cercano al de sus referentes reales que habitan en las calles que al de los clásicos caracteres literarios.

Por otra parte, las tres películas recurrieron a un muy sui géneris modo de producción, determinado por un bajo presupuesto debido en gran medida a la utilización de actores y escenarios naturales y a la conformación de cooperativas de producción cuyo funcionamiento se distanció por completo del modo industrial practicado por Hollywood.

Finalmente, es preciso anotar que tanto los temas como las estrategias estéticas y los modos de producción empleados en estas películas fueron posible en gran medida por la existencia del referente histórico del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60. La influencia del NCL sobre el Nuevo Nuevo Cine de los 90 se deja ver en las citas visuales tanto como en el estilo de la fotografía, el empleo de actores naturales y de la calle como el escenario para sus historias.

Aunque diversas en cuanto a su enfoque político -más o menos explícito según el caso-, hemos elegido para el análisis de esta tesis “Fuera de Juego”, “Pizza” y “La Vendedora” porque estas cintas de alguna forma se vuelven una “alegoría nacional”, para usar el término de Ismail Xavier, de la situación social, política, económica y cultural de sus países –y de América Latina- en el umbral del siglo XXI. Todas ellas, valiéndose de diversas estrategias, ponen en escena la contracara del capitalismo neoliberal, una memoria ignorada o negada por las historiografías oficiales de los grupos de poder, empeñadas en vender el discurso del progreso, la competitividad y el éxito.

CAPÍTULO 1

La representación de la memoria colectiva en el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60

1.1. La identidad del cine latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX: filmes imitativos con llegada popular

Si bien el cine había llegado a América Latina –y específicamente a los países más grandes y cercanos a Estados Unidos y Europa como Brasil, Argentina, México y Cuba- pocos después de que empezara su difusión en los países del Norte, el papel reservado para la región por las grandes compañías productoras y distribuidoras que se habían constituido en Estados Unidos desde principios del siglo XX fue el de consumidoras. Esta visión se mantendría a lo largo del tiempo, hasta la actualidad. Desde principios del siglo XX hasta la década de 1930, es decir, durante la era del cine mudo, la producción fílmica en América Latina fue escasa, rudimentaria y dominada por el género documental, que se presentaba principalmente bajo el formato de *noticieros* o *periódicos cinematográficos*. Si bien estos noticieros mostraban de alguna manera la “actualidad nacional” de cada país, “tales documentales reflejaban la imagen que tenía la sociedad de sí misma, en especial la aristocracia: sus modas, sus autoridades, sus lujos y comodidades en modernas ciudades y espectaculares paisajes rurales... Estos documentales asumían el punto de vista de la aristocracia o de la clase media dependiente [...]: casi no existen registros de la presencia de la clase obrera, anarquista o sindicalista” (King, 1994: 43-44). Y mucho menos, habría que añadir, de las poblaciones indígenas y negras latinoamericanas. El objetivo final de estos noticieros –muchos de los cuales se hacían bajo patrocinio estatal- era mostrar el progreso del país en el exterior, es decir, publicitar aquellos avances técnicos o de infraestructura que permitieran demostrar al mundo que la nación se había integrado a la modernidad.

En lo que respecta a la exhibición, durante el mencionado período, en las pantallas latinoamericanas prevalecieron las producciones francesas e italianas y, a partir de 1910, las estadounidenses, realizadas básicamente en los estudios de Hollywood. El problema no solo radicaba en que este cine divulgaba unos temas, unos enfoques y unos valores acordes con sus intereses y su visión del mundo, sino que en las pocas ocasiones en que elegía relatar historias relacionadas con Latinoamérica, su visión de la región estaba plagada de prejuicios: “[...] las películas norteamericanas de ficción de aquella época crearon o desarrollaron una nube de estereotipos sobre los mexicanos: el *greaser* (bandido y revolucionario del horrible sur), la “linda señorita”, el azteca exótico. [...] La frontera era considerada como la línea divisoria entre el orden y el caos o la anarquía. [...] Desde este punto de vista, se reforzaba y justificaba el expansionismo norteamericano con sus prejuicios raciales y sociales” (King, 1994: 35). Mientras tanto, los pocos y tímidos intentos de realizar filmes argumentales en los países latinoamericanos se realizaron, con muy pocas excepciones, a imagen y semejanza de los géneros hollywoodenses que habían alcanzado difusión y éxito a escala mundial.

A partir de 1930, la incorporación del sonido al cine abre nuevas posibilidades para la producción cinematográfica en Latinoamérica. En México y en Argentina principalmente, empieza una nueva era de realizaciones que toman como base la cultura popular, expresada en la música criolla (la ranchera en el caso mexicano y el tango en el argentino) y el modo de hablar de los sectores populares. Tan exitosa fue esta experiencia que hacia finales de la década de los 30 Argentina y México se

convirtieron en exportadores de películas a otros países de América Latina y de alguna manera sentaron referentes estéticos y de géneros para que otros países de la región se aventuraran a dar sus primeros pasos en el campo de la realización de argumentales. “En los años 40 tres países consolidaban y estabilizaban una producción cinematográfica. México, Argentina y Brasil lograban demostrar que un cine latinoamericano podía gustar a los latinoamericanos. La fórmula era simple pero eficaz: música nacional, comicidad criolla y melodrama.” (García Espinosa, 1996: 86)

Sobre estas bases populares, poco a poco se fue delineando un sentido de lo *nacional* en la producción cinematográfica de América Latina. Reconocidos cómicos populares tuvieron un exitoso salto de los teatros de variedades a las pantallas de los cines y dieron lugar a géneros locales como la comedia ranchera mexicana y la *chanchada* brasileña, la primera de las cuales inundó rápidamente las salas de todos los países de habla hispana y halló una gran acogida, especialmente en el público de las clases trabajadoras. Si bien estos géneros abundaron en estereotipos sobre los roles masculinos y femeninos, sobre la asimilación de los países latinoamericanos a sus paisajes y sobre una interesada “convivencia armónica” entre las clases sociales –con las que se remataban no pocas comedias y melodramas–, es innegable que por primera vez le ofrecieron al público de la región la posibilidad de identificarse con unos personajes que hablaban como ellos y que compartían de alguna manera sus costumbres, sus valores y sus sensibilidades. Por otra parte, las comedias ofrecieron la posibilidad para la aparición de personajes como *Cantinflas* que, al menos en sus primeras películas, “ridiculiza la pomposidad de la clase media desde el punto de vista popular y, a la vez, muestra la posibilidad del discurso local como una suerte de fuerza subversiva.” (King, 1994: 83)

A comienzos de la década de los 40, en Argentina y especialmente en México el cine latinoamericano vivió su *edad de oro* con una producción anual de filmes que en más de un año llegó a superar los 100, cifra que nunca más ha vuelto a repetirse. De allí que en la región cobrara fuerza el discurso de que el camino adecuado para el cine latinoamericano era la creación de una industria cinematográfica que pudiera competir con sus similares de Norteamérica y Europa. Este discurso, al que habían plegado desde los años 30 Argentina y México, dio lugar a la creación de nuevas productoras privadas y costosos estudios cinematográficos, unos por iniciativa privada (Brasil) y otros con una importante participación del Estado (Chile).

Tales estudios se propusieron realizar un tipo cine más sofisticado, dirigido a otros estratos sociales. Sin embargo, ante la poca acogida de esta propuesta, muchos desaparecieron y otros terminaron dedicándose a las ya probadas fórmulas de los géneros cómico-musicales, los cuales, como había apuntado antes, si bien gozaron de una gran acogida en los sectores populares latinoamericanos, imitaban en su propuesta narrativa y estética a los patrones de Hollywood, solo que adaptados a ciertos valores locales.

Los años 50 serían testigos del decaimiento de la producción cinematográfica en una América Latina incapaz de competir industrialmente con Hollywood. Pero al mismo tiempo serían testigos del surgimiento de un nuevo público, formado al calor de los cineclubes universitarios (especialmente en Cuba, Chile, Uruguay y Argentina). Este público joven rechazaba tanto el “original” hollywoodense como la –por ellos considerada– “copia” latinoamericana. “Comenzó a surgir una conciencia crítica sobre la distancia que existía entre las posibilidades modernas y actuales del cine, y un mal género de cine comercial que ayudaba a que estas precarias industrias subsistieran. A partir de los años 50, la distancia entre lo tradicional y lo moderno, entre la teoría y la

práctica, empezó a desaparecer. A mediados de los 50, el continente estaba en la antesala de una nueva era” (King, 1994: 98-99).

1.2. El Nuevo Cine Latinoamericano: postulados políticos

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), más que un acuerdo buscado conscientemente, fue un movimiento espontáneo que nació por la confluencia de inquietudes políticas y artísticas comunes a varios cineastas de la región a raíz de los vertiginosos y radicales acontecimientos sociales, políticos y culturales que tuvieron lugar en América Latina entre los años 50 y 60, el más influyente de los cuales fue la Revolución Cubana de 1959.

Estas inquietudes convergieron en los encuentros pioneros del cine latinoamericano: el Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del Sodre, en Uruguay, en 1958, y especialmente el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar, en Chile, en sus dos ediciones de 1967 y 1969. También lo hicieron en una serie de manifiestos político-estéticos que se presentaron en estos encuentros.

Influenciado por teorías económico-políticas como la Teoría de la Dependencia, que explicaba el “subdesarrollo” de América Latina por su posición de “periferia dependiente” en el mercado internacional con respecto al “centro” constituido por los países desarrollados (Estados Unidos, Europa y Japón), el NCL consideraba que el cine latinoamericano de la época no escapaba de esta realidad. Octavio Getino y Fernando Solanas, dos cineastas y teóricos argentinos lanzan en 1969 un manifiesto titulado “*Hacia un tercer cine*”², en cuya introducción señalan: “El cine hoy dominante en nuestros países, construidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, causas de todo subdesarrollo, no puede ser otra cosa que un cine dependiente y, en consecuencia, un cine alienado y subdesarrollado.” (ICAIC, 1986: 87). De allí que se hablara con insistencia de una situación de *neocolonialismo*, y en el caso específico de las manifestaciones culturales de *colonialismo cultural*.

También en Brasil “[...] los primeros quejidos de ese movimiento de renovación comenzaron a ser escuchados en el inicio de la década de los 50, cuando un grupo de cineastas jóvenes desencadenó una ofensiva en dos frentes: el uno, contra el cosmopolitismo hueco de las producciones más pretenciosas que procuraban importar tardíamente los patrones de un Hollywood en decadencia; el otro, contra el populismo falso de las desgarradas comedias musicales, a las que se dio el nombre de *chanchadas*” (Orell, 2006: 49).

A inicios de los 60, el argentino Fernando Birri, quien había realizado la fundacional “Tire die” en 1958 dirigía la Escuela Documental de Santa Fe, manifestaba que la principal característica del cine que se había hecho hasta entonces en su país era su “irrealismo”. “El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad y nos da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental” (ICAIC, 1986: 40).

² En su ensayo *Hacia un tercer cine* (1969), Fernando Solanas y Octavio Getino “crearon un esquema tripartito que distinguía entre el “primer cine” (Hollywood y sus análogos en todo el mundo), el “segundo cine” (el cine de arte y ensayo de un Truffaut en Francia o un Torre Nilsson en Argentina) y el “tercer cine”, un cine revolucionario compuesto principalmente de documentales militantes de guerrilla [...]” (Stam, 2001: 119).

En el Primer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, en 1967, directores independientes y movimientos como el *Cinema Novo* de Brasil, la Escuela Documental de Santa Fe y el Grupo Cine Liberación de Argentina o los cine clubes y centros de cine experimental universitarios de varios países de la región se plantearon las preguntas fundacionales de lo que por entonces empezó a llamarse el Nuevo Cine Latinoamericano, en una época altamente influenciada por la Revolución Cubana y la propuesta del *Che* Guevara de crear un “hombre nuevo” para fundar una “sociedad nueva”.

Algunas de esas preguntas, compendiadas por el teórico brasileño Robert Stam, fueron: ¿Cómo puede el cine expresar mejor las inquietudes nacionales? ¿Qué áreas de la experiencia social se han visto descartadas por el cine? (Stam, 2001: 123).

Aunque las respuestas que les dieron los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano fueron diversas, hubo puntos comunes en ellas. Por ejemplo, la necesidad de mostrar las realidades problemáticas de América Latina que el cine comercial ignoraba, tales como la pobreza, el subdesarrollo, las desigualdades regionales, la explotación, la violencia, las condiciones de vida extremas de los grupos sociales marginados en los suburbios urbanos, la migración campesina a las ciudades y los problemas identitarios que de ella se derivaban, los fanatismos religiosos y deportivos, la represión por parte de los gobiernos a los movimientos populares, etc. En esta línea se inscribieron películas pioneras del NCL como “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol”, de Glauber Rocha; “Tire Dié”, de Fernando Birri; “Viramundo”, de Geraldo Sarno; “Mayoría absoluta”, de León Hirszman; “Carlos, retrato de un caminante”, de Mario Handler, y muchas otras. En esta primera fase del NCL, “El cine se convierte en una ventana de denuncia social [...]” (Orell, 2006: 44). De allí que el realizador brasileño Gustavo Dahl proclamara: “Nosotros no queremos hacer cine. Queremos oír la voz del hombre” (Orell, 2006: 50).

1.2.1. El rescate cinematográfico de la memoria colectiva

Las áreas de la experiencia social que el Nuevo Cine consideraba que habían sido escamoteadas por el “viejo cine” no pertenecían solo al presente, sino a la historia nacional, a la memoria colectiva sobre los hechos pasados. Las pocas películas latinoamericanas que se habían ocupado de reconstruir acontecimientos históricos lo habían hecho con un propósito celebratorio, que a la larga reforzaba la lectura oficial de esos hechos, cristalizada en los libros escolares y en los discursos de las autoridades gubernamentales. El Nuevo Cine Latinoamericano se proponía en cambio tener una lectura crítica sobre la historia, que permitiera comprender la génesis y el desarrollo de las problemáticas sociales del presente.

De alguna manera enmarcados en esta línea, en 1970, luego del triunfo de Allende en Chile, Miguel Littin y Sergio Castilla publicaron el “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, que, entre otras cosas, “Hizo un llamado al cine para que rindiera tributo a los héroes de la Independencia, a los líderes obreros y a los trabajadores anónimos, para rescatar de esta manera la memoria popular de la hegemonía de la derecha.” (King, 1994: 247) Llamados como éste habían cuajado en películas como “La primera carga al machete” (1968), del cubano Manuel Octavio Gómez, y “Caliche sangriento” (1969), del chileno Helvio Soto.

Como parte de la continuada preocupación latinoamericana por el tema de la identidad, el Nuevo Cine Latinoamericano debatió ampliamente sobre la necesidad de realizar un cine con rasgos propios, como respuesta a las cinematografías nacionales

predominantes entonces a las que calificaban como “carentes de identidad”, tanto en lo temático como en lo estético.

Alfredo Guevara, presidente del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, cuenta que “La América Latina de aquella época estaba sometida a una conmoción enorme, el espíritu de liberación nacional, de independencia, de re-búsqueda de identidad, de afirmación de la identidad, de descubrir a través del cine la propia imagen...” (Orell, 2006: 187).

De allí que para muchos cineastas fueran fundamentales temas como el habla y la cultura populares, que hasta entonces habían quedado por fuera del cine, la televisión y otros medios de comunicación, que se esforzaban en “hablar correctamente” o en presentar las “imágenes positivas del país”. El cineasta uruguayo Mario Handler, por ejemplo, comentaba que aunque para él y sus compañeros “agitar las conciencias” era el objetivo primordial del cine, “[...] nosotros aceptamos de vez en cuando filmes que no tienen un contenido nacional en amplio sentido. Para nosotros, la etapa de un cine con personajes nacionales que hablan el dialecto de un país es importante” (Orell, 2006: 120).

En efecto, las cuestiones de la memoria histórica y la identidad latinoamericana fueron indagadas por el NCL a partir de hacer preguntas a la realidad, a la cultura y a la historia del continente. Esas preguntas podrían resumirse en: De todos los actores que hacen parte de la realidad y la cultura contemporánea, ¿quiénes son tomados en cuenta? ¿Quiénes han sido parte de la historia nacional y quiénes han sido ignorados?

Sergio Bravo, director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, señala que en los 60 él y sus compañeros juzgaban necesario “utilizar el cine y las técnicas del audiovisual para contribuir a la recuperación de la identidad y sobre todo hacer partícipes de este juego de imágenes a los personajes marginados, olvidados. Por eso aparecen los artesanos que hacen mimbre, los de la calle y sus organillos, los que hacen la trilla, los indígenas que hacen guillatún, nos preocupaba una serie de personajes que siempre fueron dejados de lado [...]” (Orell, 2006: 138).

Esta puesta en pantalla de la diversidad cultural de un país constituía por sí misma un cuestionamiento a la visión oficial, fuertemente imbuida por los discursos cívico-militares, que presentaban la historia y la identidad de un país como un todo homogéneo donde lo diverso aparecía como una amenaza para la “unidad nacional”. De allí que donde los gobiernos y las dictaduras de los países intentaban presentar la imagen de identidades nacionales homogéneas y armónicas en lo cultural, étnico, religioso, generacional y sexual, los cineastas latinoamericanos intentaban reflejar una identidad más diversa y conflictiva, enfocándose en actores sociales tradicionalmente excluidos, como el caso de los indígenas en el cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau en Bolivia y la Escuela de Cuzco en Perú.

1.2.2. El cine político como “arma de combate”

El cine deja entonces de ser visto como un fin en sí mismo y pasa a ser concebido como un instrumento de apoyo a los procesos de lucha popular y de cambios políticos, sociales y culturales que se estaban viviendo por entonces en el continente.

El auge de los movimientos guerrilleros durante los años 60 en países como Cuba, Argentina, Uruguay, Brasil y Colombia influyó notablemente sobre los cineastas latinoamericanos. Poco a poco, varios de ellos radicalizan su postura y proclaman la necesidad de pasar del diagnóstico a la acción y esto, en el terreno

cinematográfico, significaba realizar películas militantes que sirvieran como “armas de combate” ideológico para apoyar a los movimientos de vanguardia política, entonces llamados de “liberación nacional”. Solanas y Getino señalaban que “Una de las tareas más eficazmente cumplidas por el neocolonialismo ha sido la de desvincular a los intelectuales, sobre todo a los artistas, de la realidad nacional, alienándolos, en cambio, detrás del ‘arte y de los modelos universales’. Intelectuales y artistas han marchado a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas” (Orell, 2006: 88-89). Frente a esta realidad, cineastas como Glauber Rocha planteaban que, en el nuevo cine, “el cineasta pasa a ser un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo; queremos filmes de combate en la hora de combate y filmes para construir en Brasil un patrimonio cultural” (Orell, 2006: 54). En tanto que el más politizado Grupo Cine Liberación afirmaba: “Al límite, diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre.” (ICAIC, 1986: 96)

Por entonces, irrumpió con enorme fuerza el discurso de que el principal obstáculo para el desarrollo de los pueblos del Tercer Mundo en general, y de los latinoamericanos en particular, era el imperialismo de las grandes potencias, sobre todo de Estados Unidos. Y, como reacción a éste, surge la noción de anti-imperialismo, entendido como un movimiento que debía oponerse a las guerras de dominación colonialista llevadas a cabo por las potencias imperiales en cualquier parte del mundo. El intento de invasión a Cuba de anticastristas exiliados en Miami en 1961, planificado y financiado por la CIA, y la intervención militar de Estados Unidos contra Vietnam del Norte en 1965 se colocaron en el centro de la atención de los movimientos universitarios y las organizaciones de izquierda en América Latina, en los cuales se desarrollaron grandes campañas de solidaridad con estos movimientos de liberación nacional. El cine no escapó a esta preocupación, que fue resumida por el realizador-teórico cubano Julio García Espinosa: “Para nosotros, lo fundamental, lo más importante del cine, es que éste sea anti-imperialista. [...] Y por la sencilla razón de que nuestra cultura no puede desarrollarse, no puede rebelarse, no puede aspirar a una genuina validez, si no es en lucha contra el imperialismo; contra el imperialismo como fuerza y como concepción del mundo. Por eso para nosotros el anti-imperialismo no es una simple temática. Es la esencia de nuestra visión de la realidad, tal como es el centro de nuestra preocupación cinematográfica” (Orell, 2006: 85).

El objetivo declarado de estos filmes era llamar a los espectadores a la acción para cambiar la situación política y social del continente. Sin embargo, aunque mostró la concurrencia de inquietudes políticas similares entre los cineastas del continente, como todo movimiento el Nuevo Cine Latinoamericano se caracterizó por la diversidad de visiones. Para otro grupo de cineastas, el énfasis no estaba tanto en la instrumentalización del cine para fines políticos y activistas, sino en la necesidad de emprender una “revolución” cultural, que empezara por cambiar el cine que se había hecho hasta el momento. Glauber Rocha, uno de los cineastas más representativos del Cinema Novo de Brasil, por ejemplo, escribía en 1961: “Nosotros no queremos Eisenstein, Rosellini, Bergman, Fellini, Ford, nadie”; y agregaba: “Nuestro cine es nuevo porque el hombre brasileño es nuevo y la problemática del Brasil es nueva y nuestra luz es nueva y por esto nuestras películas ya nacen diferentes de los cines de Europa” (Orell, 2006: 54).

A la muerte del *Che* Guevara en 1967, tras su campaña guerrillera en Bolivia, las posiciones de algunos cineastas, especialmente del Grupo Cine Liberación, se radicalizaron. Es así como en el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos

de Viña del Mar, en 1969, abogaron por un cine abiertamente militante y cuestionaron otras maneras de abordar las cuestiones sociales y políticas “menos directas”, como las practicadas por el *Cinema Novo*.

Glauber Rocha se había quejado amargamente de las formas directas y testimoniales que estaba asumiendo el cine político. Sin embargo, al decir públicamente que el pueblo era un mito burgués, el director brasileño dividía las aguas en lo que justamente a partir de Viña del Mar se había visto como el nacimiento de un nuevo cine latinoamericano. Frente al pueblo registrado documentalmente en las calles y que se valía del cine como agente del cambio revolucionario, característico del Grupo de Cine Liberación, de Jorge Sanjinés o de Miguel Littin, Glauber proponía un cine en el que el pueblo estaba en trance, siempre por venir y siempre en proceso de invención. Había que involucrarse en la creación del pueblo a la vez que se tomaba cierta distancia porque podía suceder, como de hecho había pasado en Brasil en la lucha contra la dictadura militar, que ese pueblo fuera nada más que un espejismo producido por los sectores progresistas. (Aguilar, 2008: 6)

En América Latina, la respuesta que se dio desde los estados nacionales al diagnóstico de la región efectuado por la teoría de la dependencia fue el desarrollismo. Se hablaba de alcanzar un desarrollo autónomo mediante una industrialización nacional que sustituyera las importaciones. También en el caso del cine, en los años 40 y 50 se empezó a hablar de la necesidad de desarrollar una industria nacional que pudiera competir con las producciones provenientes de Estados Unidos y Europa.

Con este objetivo, desde principios de los años 40 se llevaron adelante varios proyectos de industrialización en países como Chile y Brasil. En este último, se creó la compañía fílmica Vera Cruz, con sede en Sao Paulo, hecha a imagen y semejanza de los grandes estudios de Hollywood. “El análisis del grupo [fundador de los estudios Vera Cruz] reveló que el cine nacional solo podría desarrollarse si lograba competir, de acuerdo con unas bases de calidad, con sus competidores/ modelos internacionales. El razonamiento ideal fue economicista: la hegemonía de Hollywood se basaba en la adopción de tecnologías más recientes” (King, 1994: 94). Mientras tanto en Chile, en 1941 se fundaron los estudios Chilefilms, dependientes de la estatal CORFO, la Agencia de Desarrollo Económico de Chile. Esta institución también se rigió por los patrones narrativos y de producción hollywoodenses y su consigna fue aumentar el número de películas producidas al año, sin detenerse mucho a considerar la calidad de las mismas. “La falta de creatividad, el desarrollo de películas sin una mirada propiamente “chilena” y la mala administración de Chilefilms convergen en una crisis que termina con el traspaso de esa institución a manos de privados” (Bezard, 2007:1).

Esta supuesta alternativa al cine hegemónico, que ponía a pensar a los dominados con la lógica capitalista de los dominadores, fue rechazada por varios sectores del Nuevo Cine Latinoamericano:

La primera alternativa al primer cine nace en nuestro país con el llamado cine de autor, cine-expresión o nuevo cine (es el segundo cine) que generó una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominar la “gran fortaleza”. Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a

quedar mediatizada por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. (Getino y Solanas, 1969: 90)

De allí que, según estos autores, el segundo cine no fuera una alternativa para un continente urgido de cambios radicales en sus injustas estructuras socio-económicas. Esa alternativa era el “tercer cine”, es decir un cine hecho para la liberación nacional y continental, porque “El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. Capas de vanguardia, y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que ésta es la continuidad de su lucha cotidiana.” (Orell, 2006: 89)

En cualquier caso, el Nuevo Cine Latinoamericano no fue un movimiento homogéneo ni exento de conflictos. Para un sector, encabezado por grupos argentinos como Cine Liberación de los mencionados Solanas y Getino y Cine de la Base de Raymundo Gleyzer, así como para los cineastas cubanos y Jorge Sanjinés de Bolivia, aunque también era importante crear nuevos lenguajes, el énfasis de cualquier cine que se pretendiera nuevo debía estar en la utilización política y militante de los filmes. “Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicitación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva -en la que el cine pueda hacerlo- para liberar a un hombre alienado y sometido.” (Solanas y Getino, 1969: 92)

Para otro sector, cuyas cabezas más visibles eran el brasileño Glauber Rocha y el chileno Raúl Ruiz, el nuevo cine no podía ser tal si no se revolucionaba el cine por dentro, renovando las formas estéticas y narrativas. Si bien compartían el interés por apoyar los cambios políticos y sociales que se estaban dando en Latinoamérica, consideraban que no era posible transmitir contenidos nuevos mediante formas tradicionales.

Tomás Gutiérrez Alea, entre otros cineastas, sintetizó estas dos posiciones en un ensayo titulado “Dialéctica del Espectador”, de 1977:

El ejercicio del cine implica una indiscutible responsabilidad social. Su extraordinario alcance como medio masivo de comunicación le confiere una indudable fuerza como arma ideológica [...]. Pero de nada vale hacer películas que intenten promover las más valiosas ideas revolucionarias si el público no va a verlas, o, lo que es peor, si, reaccionando contra el filme, rechaza también lo que éste intenta comunicar [...]. Aquellos cineastas que ven el cine como un arma ideológica de grueso calibre tendrían que actuar con una cierta dosis de sentido práctico, audacia e imaginación. La responsabilidad social del cineasta exige una mayor profundidad en el análisis de los mecanismos adecuados para difundir la ideología. No basta decir que el cine es un arma ideológica y apuntar para dar en el blanco. La cosa no es tan sencilla. Con demasiada frecuencia el tiro sale por la culata. Para ser eficaz en el plano ideológico, el cine debe ser eficaz como cine, es decir, debe ser eficaz en el plano estético. (Orell, 2006: 72)

A pesar de estas tensiones, las diversas posiciones existentes dentro del NCL coincidieron en que no debía caerse en la ingenuidad de considerar a la técnica, la narrativa o la estética “neutrales” con respecto al contenido y la ideología, como tampoco lo eran el modo de producción, distribución y exhibición. El objetivo y la visión política bajo la cual es hecha una película condicionan irremediamente su

forma narrativa, estética, de producción y exhibición; y viceversa: la narrativa, la estética y el modo de producción de un filme llevan consigo una carga ideológica.

Por ello, el Festival de Viña del Mar no quiso responder a la lógica competitiva de los Oscar o cualquier festival europeo, sino que se concibió como un reconocimiento de la producción regional y un intercambio de experiencias cinematográficas y de discusión sobre problemáticas, salidas y proyectos conjuntos que podría emprender el cine latinoamericano. A más de las muestras de películas, cada país presentaba un informe sobre la situación de su cinematografía y luego se abrían debates y se tomaban resoluciones.

En buena medida a causa de la urgencia de los acontecimientos sociales y políticos de los 70 y en otra buena medida por convicción filosófica, en el Nuevo Cine las fronteras tajantes entre la dimensión política y la dimensión estética, la visión de que una y otra podían caminar por separado, fue cuestionada. Los autores de la “La Hora de los Hornos”, por ejemplo, sentenciaron: “Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente” (Getino y Solanas, 1969: 94).

1.2.3. Repensando el lugar del público: el cine como un derecho

Con los años y la madurez artística y política, el NCL empieza a considerar la dimensión fundamental que cumplía el público en el cine. Por una parte, se cuestiona la visión estadounidense del cine como una industria o como un entretenimiento y se reivindica el cine como un derecho. El Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, por ejemplo, afirmaba que “el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.” (Orell, 2006: 124)

Esta nueva concepción impregnó las prácticas de exhibición de los grupos de cine alternativo en los países de regímenes capitalistas y las políticas de exhibición de los gobiernos socialistas de Chile y Cuba. Se trataba fundamentalmente de llegar y “concienciar” a aquellos sectores que se hallaban privados del acceso al cine por razones económicas como los trabajadores y campesinos.

El Informe de Cuba presentado en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar en 1967 señalaba:

Millones de adultos han descubierto el arte cinematográfico y adquirido la posibilidad y el derecho a ver y apreciar las más significativas obras de todos los tiempos y países y lo mejor de la producción actual. Y esta incorporación de un nuevo público no solo debe medirse en términos de millones. En el campo y la ciudad, la riqueza de la programación, su diversidad, corresponden exactamente a un proceso social que desencadena y alcanza la alfabetización total [...]. La práctica revolucionaria está creando condiciones que provocarán inequívocamente un complejo de saltos cualitativos hasta hacer de un público de millones cantera de exigencias críticas y garantía de diversidad.

Este público históricamente nuevo y cualitativamente distinto condiciona, con su sola existencia y sin que la sociedad haga o deba hacer otro esfuerzo, un clima para la creación artística [...]. Es el reencuentro del creador, del artista, con la nación, con sus fines, inclusive con el de desbordarla y superarla. Reencuentro que solo ofrecen las situaciones revolucionarias al conciliar la naturaleza misma del arte, su carácter creador, de ruptura, con el pueblo en revolución. (Orell, 2006: 58)

Sin embargo, para que el cine como derecho pudiera ejercerse plenamente, era necesario en primer lugar “[...] desalienar un gusto espectral colonizado por la estética comercial-masiva de Hollywood, por la estética populista demagógica del bloque socialista y por la estética burguesa-artística del cine europeo de arte y ensayo” (Stam, 2001: 118). Esta “desalienación” se produciría cuando los espectadores latinoamericanos tomaran contacto con un cine revolucionario que buscara la liberación social y política del continente. Sin embargo, esta noción –si existían filmes revolucionarios *per se*- también fue cuestionada. El Manifiesto de Cineastas de la UP sentenciaba que “no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren la categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria” (Orell, 2006: 124).

El boliviano Jorge Sanjinés fue uno de los que hizo parte de una actitud crítica de la compleja relación del cine latinoamericano con el público. El meollo de la cuestión fue preguntarse si el mero hecho de tener en mente categorías como “revolución”, “liberación” o “denuncia social” servía para sintonizar las necesidades y expectativas de la población a la que se quería llegar y “concienciar”.

En esta reconsideración del papel del espectador, hubo incluso posturas más radicales como la del cineasta-teórico cubano Julio García Espinosa, quien en su ensayo “Por un cine imperfecto” (1968) planteaba, acogiendo ciertas ideas de Walter Benjamin sobre el “aura” del arte, la necesidad de desaparecer la práctica elitista en el arte, es decir, la práctica artística ejercida por una minoría de la sociedad.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria... ¿Qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?... En el plano de la vida artística, hoy hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso “deselitario”. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus” intelectuales, como la burguesía tuvo los “suyos”. ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarios más que perseguir in aeternum la calidad artística de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Pero no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad... El arte de masas será tal cuando lo hagan verdaderamente las masas... Arte para las masas es (ahora), como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora. (García Espinosa, 1969: 19-20)

En la reflexión cinematográfica de García Espinosa, hay todo un cuestionamiento a la cultura artística e intelectual burguesa de las sociedades de consumo, que crea la figura del artista como el *genio individual* en busca del “arte puro” o de la “obra maestra”. Y el cuestionamiento se da porque esta cultura artística e intelectual burguesa aísla al artista de la sociedad, haciéndole creer que está por “fuera” o “por encima” de ella, en lugar de sentirse parte de una comunidad, de colocarse junto al pueblo en sus luchas de liberación. De allí que García Espinosa,

citando a Marx, se pregunte si la revolución creará las condiciones sociales para un futuro en el que “[...] ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura” (García Espinosa, 1969: 17).

Con esta postura coincidió también el Grupo Cine Liberación, al sostener que el cine hollywoodense “lleva también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre solo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, solo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla” (Solanas y Getino, 1969: 88).

Sin embargo, esta postura entró en contradicción con la teoría de las “vanguardias”, sostenida en otros lugares por estos mismos cineastas, y que consideraba a las capas intelectuales de izquierda como la “punta de lanza” que encendería los procesos revolucionarios y a las masas como meras seguidoras.

Por otra parte, en la reflexión sobre el lugar del público, el Nuevo Cine Latinoamericano se apresuró en descalificar todo el “viejo cine” por considerarlo “colonizado” y “alienante”. Quizás le faltó hacerse preguntas sobre las sensibilidades y las estéticas de lo *popular* que ese “cine comercial” había sintonizado y a las que había contribuido, en una visión en que lo *racional* de los sectores universitarios de clase media, que usualmente representaban al nuevo cine, era *per se* superior ética y estéticamente a lo *emotivo* del gusto popular. También faltaron preguntas sobre el sentido de lo *nacional* que el “viejo cine” había contribuido a crear e incluso sobre ciertas estrategias narrativas –como el humor– mediante las cuales los sectores populares se burlaban de las elites económicas. No se trataba por su puesto de idealizar el gusto popular pero sí de indagar más profundamente en su complejidad antes que descalificarlo de un plumazo.

1.3. Nuevo Cine Latinoamericano: postulados estéticos

Al hablar de los postulados estéticos del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, es preciso reiterar una idea que ya había sostenido en el punto anterior: en este movimiento, las dimensiones estéticas y políticas se implican dialécticamente y separarlas sería un error. El Grupo Cine Liberación lo expresó del siguiente modo:

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla o un cine-acto [...], opone, ante todo, al cine industrial un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine-acto [...]; a un cine de destrucción, uno de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros... La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que aporten a la descolonización colectiva” (Orell, 2006: 90).

Como se observa, en este manifiesto las reflexiones políticas se entremezclan con las estéticas, sin que sea posible establecer una frontera tajante entre unas y otras. De todos modos, con fines explicativos, expondré algunas características estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano.

1.3.1. Las primeras influencias del NCL

En primer lugar, hay que señalar que muchos de los cineastas que luego harían parte del Nuevo Cine Latinoamericano recibieron su primera formación en cineclubes universitarios de sus países. Al menos este fue el caso de los cineastas cubanos, chilenos, brasileños, uruguayos y argentinos. La dinámica dentro de estos cineclubes era básicamente la misma: se proyectaban y debatían películas “alternativas” a las películas hollywoodenses del circuito comercial, es decir, películas europeas de vanguardia, de ciertos cineastas estadounidenses considerados “autores” como John Ford y Orson Welles y de ciertos autores soviéticos clásicos no alineados con el “realismo socialista” como Sergei Eisenstein y Dziga Vertov.

Entre las influencias del NCL hay que citar al *Free Cinema* inglés, un movimiento ligado a la tradición documentalista inglesa de John Grierson, que “se opone al registro lírico de documentalistas como Flaherty en beneficio de un tratamiento más realista” y “se centra en los problemas de la clase trabajadora de mediados de los 50 hasta finales de los 60 y en el retrato de personajes jóvenes inconformes y rebeldes” (Ramos y Marimón: 2002). Este movimiento tuvo una fuerte repercusión en el cine de la región, sobre todo en el documental.

Otra influencia importante fueron movimientos como el Cine Directo, practicado a finales de los 50, sobre todo en Francia, Estados Unidos y Canadá, y sus planteamientos de “filmación directa, no controlada y espontánea de la realidad, gracias a la aparición de equipos de filmación más ligeros, para así lograr un *cine puro*, sin mediaciones, y por tanto más humanista” (Ortega y García, 2008: 6). Y el *Cinema Verité*, “que concedía mucha importancia a la entrevista en directo, y en el que las temáticas se centran en la preocupación por la sinceridad, la confesión y la ausencia de personajes de ficción, dado que los actores se interpretan a sí mismos”. La estética del movimiento se caracteriza por el uso de cámara en mano, luz natural y toma de sonido de baja calidad (Ramos y Marimón, 2002: 121-122).

En tercer lugar, dentro de las influencias del NCL, hay que mencionar a la *Nouvelle Vague* francesa, movimiento que suponía “la demolición de un estilo retórico, académico y de estudio en beneficio de un impulso joven que se traduce en películas baratas, rodadas en exteriores, con propuestas nuevas de lenguaje, fotografía de reportaje, rodaje al estilo *cinema verité* con cámara oculta, improvisación de los actores, tono anárquico y colorista, con personajes rebeldes y vivaces [...] cuyo tema más importante es la crítica de los valores occidentales y de la pareja” (Ramos y Marimón, 2002: 427).

Quizás la influencia más importante que tuvo el Nuevo Cine Latinoamericano fue neorrealismo italiano. Nacido a finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando buena parte de Italia había sido devastada y su población se debatía en la pobreza, el neorrealismo “puede encuadrarse dentro del género del drama con elementos de documental. [...] sus películas se caracterizan por tramas que giran en torno a los problemas reales y cotidianos de la gente más sencilla, retratando el día a día, la pobreza en la calle y la voluntad de supervivencia. [...] El propósito principal de los realizadores es provocar en el espectador un sentimiento de solidaridad a partir del testimonio de la desocupación y la pobreza en que se mueven los protagonistas” (Ramos y Marimón, 2002: 414).

La identificación de muchos de los jóvenes cineclubistas y futuros cineastas latinoamericanos de finales de los 50 y 60 con el neorrealismo fue inmediata. Por una parte, varios cineastas latinoamericanos –Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri y Tringuerinho Neto– se habían formado en el Centro

Sperimentale de Roma y un icono del neorrealismo como Cesare Zavattini, guionista de “Ladrón de bicicletas”, visitó varios países de la región a mediados de los 50 “para hablar sobre la viabilidad del neorrealismo en Latinoamérica” (Stam, 2001: 116). Pero por otra, y esto es lo más importante, estaba la similitud de las preocupaciones sociales y políticas comunes entre ciertos sector cinematográfico italiano y latinoamericano, y, factor clave, la propuesta estética neorrealista de filmar con bajos recursos, echando mano de escenarios y actores naturales, como único modo de reflejar verazmente las condiciones de la vida en pobreza, se adaptaba a las condiciones económicas de América Latina.

Robert Stam señala que las películas del neorrealismo levantaron “una oleada de optimismo” sobre la posibilidades reales de hacer cine en América Latina. “En 1947, el crítico brasileño de cine Benedito Duarte expresó [...] la admiración que sentía por el modo en que los cineastas italianos habían creado una ‘estética de la pobreza’, empleando técnicas documentales y equipos ligeros para crear un cine técnicamente pobre pero imaginativamente rico. En 1955, el cubano Walfredo Pinera se preguntaba: ¿Por qué íbamos a querer estudios gigantescos cuando las películas más famosas del mundo se están haciendo en la calle?” (Stam, 2001: 117).

También es importante citar como influencias para el NCL a corrientes artísticas latinoamericanas no provenientes del cine pero sí con presencia en éste, la más conocida de las cuales fue la propuesta modernista brasileña de los años 20, del escritor Oswald de Andrade y la pintora Tarcila do Amaral, llamada “Antropofagia cultural”, inspirada en las prácticas caníbales de los indios tupí, que durante la colonia devoraron a los conquistadores europeos para asimilar su fuerza. El movimiento “antropófago”, reivindicado especialmente por Glauber Rocha mediante sus escritos y películas, “sugería que el único trato posible con el imperialismo cultural era el canibalismo creativo, digiriendo y reciclando las influencias foráneas mediante el sarcasmo y la parodia.” (King, 1994: 46) Tal “digestión” daría lugar a una síntesis, a productos culturales nuevos y originales, propiamente latinoamericanos. Empero, señala John King, los impulsores de esta propuesta para el cine “no pudieron sugerir los modos inmediatos de digerir y remodelar a Hollywood.” (King, 1994: 46)

Finalmente, hay que señalar la influencia puntual que tuvieron sobre algunos cineastas menos dogmáticos ciertas tradiciones cinematográficas locales, en un momento en el que la mayoría de realizadores rechazaba cualquier trato con las cinematografías nacionales, a las que consideraban “comerciales”, “alienadas” y “colonizadas”. Tal fue el caso de Glauber Rocha, dos de cuyos filmes más conocidos –“Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” y “Antonio das Mortes”- se inspiraron en los mitos, así como en “la música y la estilización épica” de las películas sobre *cangaceiros* realizadas por Lima Barreto a inicios de los 50 (King, 1994: 96). También es el caso de varias de las películas del cubano Humberto Solás (particularmente “Lucía”, de 1968), en las que dialoga de forma innovadora con la larga tradición del melodrama cubano y latinoamericano.

1.3.2. En búsqueda de una estética latinoamericana

Si bien es fácil hallar en el Nuevo Cine Latinoamericano muchas y muy variadas influencias cinematográficas foráneas, desde el primer momento los cineastas que hicieron parte de este movimiento se propusieron crear una “estética cinematográfica latinoamericana”, en unos casos mediante el diálogo creativo con las corrientes fílmicas de otras partes del mundo y en otros, el de los más radicales o

rígidos según se quiera, mediante la ruptura total con las estéticas que consideraban “tradicionales”, vinieran de donde vinieran.

La búsqueda de esta estética propia estuvo marcada por ciertas preguntas que urgieron a los cineastas latinoamericanos a lo largo de los años 60 e inicios de los 70. Algunas de esas inquietudes fueron:

¿Qué lugar ocupa el autor y el cine de autor en el cine del Tercer Mundo? ¿Cómo pueden los cines nacionales conquistar el mercado doméstico? ¿Qué lenguaje cinematográfico es el más adecuado? ¿Qué relación hay entre los métodos de producción y la estética? ¿El cine del Tercer Mundo debe imitar los códigos de continuidad y los valores de producción de Hollywood a los que se han acostumbrado los espectadores del Tercer Mundo? ¿O debería efectuar una ruptura radical respecto a la estética de Hollywood a favor de una estética radicalmente discontinua y antipopulista como la “estética del hambre” o la “estética del desecho”? ¿En qué medida debería incorporar el cine las formas de la cultura popular indígena? ¿Hasta qué punto deberían ser antiilusionistas, antinarrativas, antiespectaculares y vanguardistas las películas?... ¿Cuál es la relación entre los cineastas del Tercer Mundo (intelectuales de clase media en su mayoría) y el “pueblo” al que se supone deben representar? ¿Deberían ser una vanguardia cultural erigida en portavoz del pueblo? ¿Deberían ser portavoces de la cultura popular o bien críticos implacables de sus alineaciones? (Stam, 2001: 123-124)

Los intentos de dar respuesta a estas inquietudes fueron diversos y se expresaron en manifiestos –una práctica ampliamente en boga en la época- y, por supuesto, en películas.

Los primeros pasos para configurar una estética latinoamericana propia provienen del documental. Esto se debió en parte a los bajos costos de la producción documental comparados con la producción de ficción, pero fundamentalmente a la urgente necesidad de mostrar al público latinoamericano -tan acostumbrado a mirar las imágenes y las temáticas de otros países y a escucharlas en otros idiomas- las imágenes de *su* geografía, *su* gente y *sus* problemas sociales. Captar y mostrar imágenes propias, que eran ignoradas o despreciadas por los cines y los telenoticieros nacionales, era el pre-requisito para debatir sobre el desarrollo de cualquier identidad estética en América Latina.

En el primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar, realizado en 1967, la gran mayoría de obras presentadas fueron cortos documentales, uno de cuyos elementos comunes fue la entrevista, realizada a modo de encuesta sociológica muchas veces, para indagar ciertas realidades sociales conflictivas. Muchas de estas producciones tenían una narrativa y una estética más próximas al documental de autor, en tanto que otras se acercaban más al cine de reportaje sobre temas de actualidad.

La difusión y el reconocimiento alcanzado por estos primeros documentales hizo pensar que también era posible realizar en América Latina cine de ficción y aun teorizar sobre el cine. Documentalistas Raymundo Gleyzer, Pino Solanas, León Hirzman, además de varios chilenos, tuvieron un espontáneo salto del cine documental al cine de ficción e incorporaron elementos del uno en el otro.

Glauber Rocha, representante del Cinema Novo de Brasil, fue uno de los primeros en intentar esbozar una estética latinoamericana, que, según él, más que rechazar cualquier influencia, debía rechazar cualquier intento de imitación.

El cineasta brasileño planteaba que “aunque un país estuviese *económicamente* subdesarrollado, ello no significaba que tuviese que estar *artísticamente* subdesarrollado. Y en este sentido tampoco aceptaba el neorrealismo como un modelo que América Latina debía seguir mecánicamente. En lugar de ello, de modo juguetón, abogaba por un “Neo-*sur*-realismo”. Posteriormente, “en su libro *Revisão Critica do Cinema Brasileiro*, de 1963, Rocha pedía un ‘cine libre, revolucionario e insolente, sin historias, reflectores, ni repartos de miles de actores’ (Stam, 2001: 118). Sus ideas estéticas cuajarán finalmente en su conocido ensayo “Estética del hambre” (también llamado “Estética de la violencia”), de 1965, donde “reclamaba un cine *hambriento* de películas *tristes y feas*, películas que no solo trataran el tema del hambre, sino que a su vez fuesen *hambrientas* en sus empobrecidos medios de producción. La originalidad de Latinoamérica, para Rocha, era su hambre (Stam, 2001: 118). “El comportamiento normal de un hambriento –escribe Rocha en su ensayo de 1965- es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo; la estética de la violencia, antes que ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el conquistador se da cuenta de la existencia del colonizado” (Orell, 2006: 76).

Para Rocha, la estética de la violencia, expresada en películas como “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” y “Antonio das Mortes”, no se reducía a abordar la temática de la violencia subversiva del peón ante el patrón o del pueblo organizado ante los terratenientes, sino que, formalmente hablando, sus películas “violentan” la mirada del espectador con encuadres conscientemente atípicos y movimientos imprecisos y agresivos de la cámara. La música estridente y los personajes extravagantes son otros de sus recursos “violentos” para agitar la conciencia de un espectador pasivo, acostumbrado al esteticismo, la falsa armonía de clases y los finales felices de Hollywood.

En cuanto al “cine de autor”, el cineasta brasileño lo concebía de un modo diametralmente opuesto a como se lo concebía en Europa. Para él, “[...] si la industria era ‘el sistema’, el autor era ‘la revolución’. Pero si el cine de autor europeo era la vía de expresión de un sujeto individual soberano, el cine de autor del Tercer Mundo ‘nacionalizaba’ al autor, considerado como la expresión no de una subjetividad individual, sino de la nación en su conjunto” (Stam, 2001: 119).

Otro que defendió una estética para el cine latinoamericano opuesta a la “perfección técnica” de Hollywood fue Julio García Espinosa. En su ensayo “Por un cine imperfecto” (1969), el cineasta y teórico cubano planteó: “Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario. La mayor tentación que se ofrece al cine cubano en estos momentos –cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario- es precisamente la de convertirse en un cine perfecto” (ICAIC, 1986: 13). Una reflexión estaba detrás de esta postura: puesto que América Latina era “imperfecta”, es decir, pobre, conflictiva y disonante, un cine que intentara reflejar su identidad no podía pretenderse perfecto y “feliz”. Por ello, continúa García Espinosa: “El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario de un cine que se dedica fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario de un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario de un cine que ‘ilustra bellamente’ las ideas o conceptos que ya poseemos [...]” (ICAIC, 1986: 26).

En una crítica radical de la cultura artística burguesa eurocentrista, en la que el creador se ve como un ser especial apartado de la sociedad en busca del “arte puro”, García Espinosa enfatiza:

Al cine imperfecto no le interesan más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesan más un gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’. De la obra de un artista no le interesa más encontrar la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿qué hace para saltar la barrera de un interlocutor ‘culto’ y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?” (García Espinosa, 1986: 28).

A pesar de esto, García Espinosa planteaba la posibilidad de “mantener un diálogo creativo con el cine estadounidense” (Stam, 2001: 119).

En la misma línea que Rocha y García Espinosa, aunque desde una posición más ultrista si se quiere, el grupo argentino Cine Liberación, por medio de su ensayo “Hacia un tercer cine”. cuestionó cualquier intento de diálogo o utilización del lenguaje dominante de Hollywood, aun con fines progresistas, pues sostenía que “La inserción del cine en el modelo americano, aunque solo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador y no otra” (ICAIC, 1986: 88).

Al rechazar la visión de que la técnica y la estética pudieran considerarse ideológicamente “neutras”, llamaban también a la creación de un lenguaje y una técnica “nuevos”, ya que el cineasta revolucionario “dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerse” (ICAIC, 1986: 95).

De todos modos, hubo cineastas como el documentalista Santiago Álvarez que, compartiendo el planteamiento de realizar un cine austero, se inclinó más por el diálogo con los lenguajes artísticos de vanguardia, sin importar de donde vinieran. En su ensayo “Arte y compromiso”, de 1968, planteó: “En una realidad convulsa (sic) como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos ni prejuicios a que se produzca una obra menor o inferior, el cineasta debe abordar la obra con premura, con ansiedad. Sin plantearse ‘rebajar’ el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo” (ICAIC, 1986: 177).

Según Robert Stam, se buscaba hacer de la escasez material, como dijo Ismail Xavier, “un significante”. Se esperaba así poder expresar temas nacionales con un estilo nacional. Al igual que sucede con los representantes del cine de autor, el estilo ‘significaba’, pero aquí las resonancias no son las de la personalidad individual del autor sino cuestiones nacionales como la pobreza, la opresión y el conflicto cultural” (Stam, 2001: 122-123).

1.3.3. La voluntad de renovar el lenguaje

Para mediados de los 60, en muchos cineastas latinoamericanos se había extendido la idea de que un cine nuevo no sería posible sin un nuevo lenguaje. El Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular de 1970, por ejemplo, declaraba: “A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias” (Orell, 2006: 124).

Sin embargo, esta voluntad compartida de renovación –o creación- del lenguaje cinematográfico no era homogénea en sus aplicaciones. Así, para unos (los argentinos, bolivianos, la mayoría de cubanos y la mayoría de cineastas chilenos), esa renovación se traducía en la utilización de un “lenguaje fácil, directo y universal, que permitiera una comunicación rápida con grandes sectores populares” (Orell, 2006: 45), en contraposición al lenguaje sofisticado y por tanto “burgués” del cine de autor europeo. En lo que se refiere a los géneros, estos cineastas optaron las más de las veces por el documental o el llamado por Getino y Solanas cine-guerrilla o cine-acto “con la infinidad de categorías que éstos contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe)”, cuyo fin básico era llamar al espectador a la acción política (Orell, 2006: 90-91).

Mientras tanto, para otros como Tomás Gutiérrez Alea y Raúl Ruiz esa renovación pasaba por establecer un diálogo creativo y desprejuiciado con todos los lenguajes, todas las corrientes y todos los géneros e incluso en la creación de géneros transfronterizos.

Habría que anotar que la opción por uno u otro tipo de lenguaje tuvo mucho que ver con la situación social y política que se vivía en cada país. En países donde se habían instalado dictaduras militares a mediados de los 60 como Argentina y Bolivia, se era urgente sintonizarse con audiencias más populares que pudieran sostener procesos de resistencia frente al militarismo, lo cual, en palabras de King, demandaba “un estilo más transparente” (King, 1994: 229). Mientras tanto, en países donde se vivían situaciones revolucionarias o prerrevolucionarias como Cuba y Chile, lo que explica la opción de ciertos cineastas por un lenguaje más ecléctico y un estilo más irónico o paródico, puesto que se trataba de criticar las tendencias a la burocratización y el dogmatismo en los sectores políticos y artísticos de izquierda. Y viceversa: las dictaduras provocaron el desarrollo de un lenguaje codificado para sortear la censura, mientras el socialismo real fomentó un lenguaje en muchos casos panfletario.

1.3.4. La diversidad estética del NCL

Las reflexiones de los autores arriba mencionados y otros sobre la necesidad de construir una estética cinematográfica adecuada para la realidad latinoamericana se tradujo en una diversidad de prácticas estéticas y de modos de producción alternativos a las del cine de los países del norte.

Una de las principales características de esa estética era su eclecticismo. Éste se vio reflejado por ejemplo en una puesta en escena que recurría permanentemente al collage, especialmente en el documental. Este collage a su vez remitía a la tradición mestiza y barroca del arte latinoamericano.

En la línea de incorporar distintas vertientes para crear lenguajes y estéticas mestizas, una veta importante fue la exploración de la cultura y memoria populares. Julio García Espinosa, por ejemplo, proponía que el “cine imperfecto” de América Latina “no fuese deudor de los ideales estéticos europeos y que se viese revitalizado por las formas ‘inferiores’ de la cultura popular [...]” (Stam, 2001: 119). Esta revalorización de la cultura popular se concretó en numerosos documentales que exploraron los mitos, los ritos, las fiestas y las prácticas artísticas de los pueblos mestizos e indígenas de América Latina. Otro aspecto relevante es la recreación del habla coloquial de cada país. Si el cine anterior, en su pretensión de volverse cosmopolita, había procurado mantenerse en un registro lingüístico “neutro” o usaba la lengua popular como un signo de color o para ganarse comercialmente a los sectores populares, el nuevo cine reivindicaba las formas del habla popular nacional,

hacía de ellas un signo de identidad y sacaba provecho de sus posibilidades en la comedia para realizar una crítica social sobre los problemas del presente, por ejemplo.

Pero, más importante, la cultura popular marcó la estética de obras cinematográficas como la de Glauber Rocha. Particularmente, su trilogía de filmes sobre *cangaceiros*³ (compuesta por “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol”, de 1964; “Tierra en trance”, de 1967; y “Antonio das Mortes”, de 1969) está basada en la recreación de los mitos populares del *sertão* brasileño. Y también la de Miguel Littín, cuyo largometraje “La tierra prometida” (1972) contiene numerosas referencias estéticas a mitos y prácticas culturales populares chilenos.

1.3.5. Innovando la narración

En lo que respecta la narrativa, hay que anotar que varias películas del Nuevo Cine Latinoamericano optaron por un modo de contar experimental para la época, basado en la discontinuidad, en una época en que la mayoría de películas de Hollywood seguía una estructura “clásica” y lineal que encaminaba los sucesos a un previsible “*happy end*”. Tal discontinuidad del nuevo cine implicaba un mayor “trabajo” del observador para resolver el rompecabezas que se le proponía, por lo que fue fustigada por la crítica ortodoxa de la época, pero su propósito de fondo era aumentar el efecto dramático de la historia.

Otras filmografías como la del boliviano Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, cuyas películas proponen innovaciones no solo en la estructura narrativa, sino en la construcción de los personajes y el proceso de identificación espectador-protagonista.

Por otra parte, el grupo Ukamau llegó a la conclusión de que la única manera de reflejar la cosmovisión indígena de Los Andes era hacer partícipe a la comunidad de un proceso de creación colectiva, criterio que también había sido reivindicado por Cine Liberación en 1968, que, utilizando el lenguaje de las guerrillas de la época, proclamó: “[...] al *cine de autor* oponemos un cine de grupos operativos.” (Orell, 2006: 118).

La experiencia de Ukamau con las comunidades indígenas de Bolivia los llevó a “reconsiderar las formas que privilegian al individuo sobre lo social: el acercamiento individual, el examen psicológico de la motivación individual y las convenciones estandarizadas de la ficción cinematográfica. La cinematografía debía tratar en el futuro con la historia de la colectividad, buscando recrear la memoria popular, negada por los poderes hegemónicos.” (King, 1994: 273)

Aunque Ukamau y Jorge Sanjinés habían conseguido desarrollar un género épico indigenista, con innovaciones tanto el modo de creación como en el lenguaje fílmico, continuaba preocupándoles la presentación, muy propia del cine de Hollywood, de “héroes” individuales, con quienes los espectadores se identifican y transfieren sus deseos y frustraciones y por tanto no se convierten en un movimiento social y político. La idea era de Ukamau era, en cambio, “producir una identificación con un grupo humano” (Orell, 2006: 108).

Inspirada de alguna forma en el “distanciamiento crítico” de Bertold Brecht, esta nueva forma de relación entre el cine y el público, en la que las obras no buscaban la identificación ni la complacencia del público sino “sacudir su adormecida conciencia”, fue acogida también por el “Tercer Cine” de Solanas y Getino, quienes, moviéndose en categorías ciertamente maniqueas, oponían a un cine de evasión

³ Los *cangaceiros* eran una suerte de “Robin Hood” del noreste brasileño que asaltaban haciendas y repartían parte del botín entre los empobrecidos pobladores del *sertão* (desierto) y dominaron esta zona durante las tres primeras décadas del siglo XX.

(representado para ellos tanto por el cine hollywoodense como por el cine arte europeo) “un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine-acto; a un cine de destrucción, uno de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros” (Orell, 2006: 90-91).

Esta propuesta sobre el establecimiento de un nuevo tipo de relación con el espectador fue matizada por otros cineastas. Así, Santiago Álvarez, en su ensayo “Arte y compromiso” de 1968, afirmó que debía buscarse la “conmoción” del espectador. Por ello, el documentalista cubano no dudó en ubicar como una meta el cine de Charles Chaplin, porque “su obra llena de ingenio y audacia conmovió tanto al analfabeto como al más culto, al proletario como al campesino” (ICAIC, 1986: 179). Por su parte, Tomás Gutiérrez Alea, propuso un tipo de cine, llamado “transrealista” por Robert Stam, que “en vez de consolar o distraer al espectador”, lo incitaría “a interrogarse activamente, a transformar el mundo” (Stam, 2001: 122).

1.4. Las estrategias de producción en el Nuevo Cine Latinoamericano

Como se ha visto en los puntos anteriores, el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano fue construyendo su identidad sobre la base de tres negaciones: de las cinematografías nacionales, a las que consideraba “imitativas” y por tanto “colonizadas”; del cine europeo de autor, al que calificaba de “individualista” y “burgués”; y, por supuesto, del cine de Hollywood, que tildaba de “colonizador” e “imperialista”.

En este sentido, el modo de producción –y las reflexiones alrededor de éste– que desarrolló el NCL no podían sino rechazar el cine “grandilocuente”, representado tanto Hollywood como por las empresas constituidas en Latinoamérica para imitarlo, ya que, según Julio García Espinosa “El cine comercial hace descansar su interés en índices como los grandes costos o la grandilocuencia técnica, los grandes actores, los grandes movimientos de extras. Nosotros no podemos disponer de semejantes recursos. Por razones ideológicas y por razones de la realidad más evidente. Lo cual demuestra que nunca es más convincente la ideología que cuando está enraizada en las realidades más concretas” (Orell, 2006: 85).

En cuanto al modo de producción, un referente externo que sí influyó sobre el NCL fue el *neorealismo* italiano, pues sus propuestas de utilizar actores no profesionales, escenarios naturales y equipos ligeros de filmación se adaptaba a las condiciones económicas de los cineastas latinoamericanos. Sin embargo, muchos cineastas latinoamericanos no solo asimilarán, sino que prolongarán estas propuestas.

1.4.1. Producir a partir de las condiciones reales

La respuesta que dio el Nuevo Cine Latinoamericano a la “imposibilidad” de producir “a lo Hollywood” fue realizar un “cine pobre”, un “cine imperfecto” o un “cine de bajo costo”, pero no desde el lamento o la autocompasión, sino desde la comprensión de que no se podía producir de otro modo en una región pobre y socialmente inequitativa. “El ideal era convertir la debilidad estratégica –falta de infraestructura, fondos, equipamiento– en una fuerza táctica”, haciendo que la pobreza no solo fuera un símbolo de honor, sino que además, como se dijo antes, “significara” (Stam, 2001: 122-123) Glauber Rocha, por ejemplo, reclamaba un cine “hambriento”, no solo porque sus películas trataran el tema del hambre, sino porque “a su vez fuesen

‘hambrientas’ en sus empobrecidos medios de producción. En una forma desplazada de mimesis, la pobreza material del estilo designaría la pobreza del mundo real. [...] Todo lo que se necesitaba, como rezaba el eslogan, era ‘una cámara en la mano y una idea en la cabeza’. (Stam, 2001: 117-118)

Filmar todo el material de primera mano posible sobre los acontecimientos sociales fue una verdadera escuela de cine para América Latina, a la que adscribieron cineastas como Santiago Álvarez, Fernando Solanas, Octavio Getino y otros. En el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar de 1969, cuyo desarrollo se vio muy influenciado por hechos políticos como la muerte del Che Guevara, Mayo del 68 y la irrupción de dictaduras en varios países de la región, el cineasta holandés Joris Ivens comentó: “[...] la formación por la que ustedes se preguntaban hace rato es necesaria, pero tiene que ser encontrada a través de la acción directa y el contacto con las fuentes, que son las masas, más que a través de la enseñanza tradicional o europea que nosotros tenemos [...]”. Y desde una visión aún más política añadió: “Un guerrillero no piensa que debe tener el mejor fusil para combatir sino que actúa, combate y si es necesario toma el machete. Lo fundamental es no esperar, actuar enseguida; se puede trabajar con filmes de 8mm, en condiciones totalmente precarias, con poco material virgen, con laboratorios pequeños. Lo han hecho los camaradas vietnamitas, es decir, no transformar en excusa el no poseer elementos muy buenos. Se pueden hacer filmes de comunicación con vuestras masas usando medios mínimos” (Orell, 2006: 68).

1.4.2. Escenarios naturales, actores naturales, cámara al hombro

Otra característica del Nuevo Cine Latinoamericano fue que sus películas no se rodaban en estudio, como era la norma en el cine de Hollywood. Sus filmes se valían de “escenarios naturales”, seleccionados más que por criterios esteticistas por el hecho de que las películas hablaban de esos lugares, ya se tratase de hechos imaginarios o recreaciones de sucesos históricos.

Sello distintivo de varias realizaciones de este “cine pobre” fue el empleo de “actores naturales”, es decir, personas provenientes casi siempre de sectores populares, sin formación actoral pero con cualidades histriónicas, que normalmente se interpretaban a sí mismas. Este fue el caso al menos de los niños protagonistas de “Valparaíso, mi amor”, de Aldo Francia; de los trabajadores y dirigentes gremiales de la cinta “Los traidores”, de Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base, interpretados por obreros de un sindicato; y de muchos de los protagonistas de las películas de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau. En algunas películas “épicas” de Ukamau se movilizaron miles de actores, pero no se trataba de “extras” contratados, sino de comunidades indígenas que se interpretaban a sí mismas en la recreación de hechos guardados en su memoria colectiva.

Muchas de las películas filmadas en los años 60 se caracterizaron también por el uso de la cámara al hombro y una iluminación natural. Esta opción se tomó por una convicción político-estética pero fundamentalmente para bajar los costos de producción. Sin embargo, el afortunado resultado del uso de esta cámara y esta iluminación “imperfectas” en muchas de estas películas fue intensificar el efecto dramático de la historia, es decir, reflejar más fielmente el “drama cotidiano” de la pobreza que se relataba.

Por supuesto que detrás de este modo de producción, que procuraba valerse de recursos mínimos, había también reflexiones políticas. Por ejemplo, que el modo de producción y los costos de un filme inevitablemente tienen connotaciones ideológicas.

Más tarde, el grupo de cineastas de la Unidad Popular sostuvo en su Manifiesto de 1970 que “las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos” (Orell, 2006:124). Por su parte, Julio García Espinosa afirmó que “Si una película capitalista le refleja al espectador el dinero que él ha gastado en la taquilla, nosotros debemos reflejarle la imaginación y la inteligencia que han pretendido lacerarle. Nadie pretende estar en contra de la técnica ni del desarrollo técnico. Pero en la técnica hay opciones, y hay que saberlas seleccionar de acuerdo con nuestras necesidades. Y hay que saberlas colocar a disposición del hombre y no para la sumisión del hombre [...]. Nuestras limitaciones materiales pueden y deben convertirse en las virtudes de nuestro cine” (Orell, 2006:85-86).

Otra razón política para abrigar este modo de producción de bajo costo era la necesidad de aumentar el número de producciones y por lo tanto de temáticas abordadas por el cine. El crítico y director cubano Julio García Espinosa, quien participó en la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), expresó a finales de los 60: “Es innegable que si queremos aumentar la producción, nuestras películas tienen que hacerse a bajo costo. Nuestras cinematografías tienen que rechazar el concepto de que el cine para ser cine tiene que ser caro. Nuestros países son pobres y para salir de la pobreza tenemos que desarrollarnos en una gran austeridad [...]. Con lo que cuesta una producción de Hollywood nosotros debemos hacer una industria de cine” (Orell, 2006: 85-86).

Las producciones económicamente austeras favorecían además la independencia de los autores o grupos cinematográficos en lo que respecta a los temas y los enfoques políticos. Se procuraba así evadir de alguna manera el intento de control de los pocos estados nacionales que apoyaban la producción local y la “censura tácita” impuesta por los monopolios nacionales y extranjeros de distribución y exhibición fílmica a cualquier película que abordara un tema conflictivo, y más si se lo hacía desde una óptica crítica. Reflexionando sobre esta realidad en un ensayo titulado “Cine y Subdesarrollo”, de 1967, Fernando Birri apuntó que, independientemente del apoyo estatal, que no rechazaba, la “fórmula” para el cine latinoamericano era la producción de filmes de bajos costos, ya que “dicha fórmula coloca al productor independiente al reparo de la irregular recuperación de su capital, derivada de la incierta renta de los filmes nacionales. Además, al amortizarse los bajos costos de la producción más rápido, es posible reinvertir continuamente en nuevas producciones. El bajo costo, en segundo lugar, permite la colaboración de capitales menos serviles, que inclusive pueden ser autónomos; se libera así a los filmes de toda o casi toda dependencia crediticia oficial, la cual coarta la libertad e impone la censura y la autocensura a los autores” (ICAIC, 1986: 38).

En ese mismo ensayo, siguiendo la tradición latinoamericana de producir arte en medio de la escasez material, Birri afirmó que el contar con mínimos recursos, lejos de limitar la expresión artística, la estimulaba al ponerla en situación de recurrir a la creatividad para sortear los obstáculos materiales: “En tercer lugar, renueva expresivamente, ya que la producción a bajo costo determina la sustitución del equipo técnico y humano tradicional por una organización funcional, adaptada a las condiciones posibles de filmación. Esta manera de imaginar y hacer un filme, no con los medios que se quiere sino con los que se puede, va a condicionar a su vez una forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole para nosotros,

cineastas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas” (ICAIC, 1986: 38).

De todos modos, dentro de esta concepción sobre el modo de producir películas adecuado para América Latina, cine “pobre” o “barato” nunca significó cine mediocre. Una vez más García Espinosa se encargó de aclarar que “Cine imperfecto no quiere decir cine chapucero o mal hecho. Nunca hemos afirmado tal cosa. Nunca hemos entonado loas al miserabilismo [...]. Lo importante es que existen compañeros latinoamericanos que rechazan igualmente la alternativa chapucera como la elitaria, la populista como la burguesa” (Orell, 2006: 85).

1.4.3. Las cooperativas de producción, el trabajo colectivo

La reflexión sobre el modo de producir cine en América Latina adquirió características especiales en países como Argentina, Bolivia y Brasil, que, para mediados de la década del 60, estaban dominados por dictaduras militares. No en vano, Glauber Rocha, quien había terminado “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” el mismo año del golpe militar en Brasil, 1964, reclamaba “filmes de combate en la hora del combate” (Orell, 2006: 54).

Esta radicalización política contra los gobiernos de facto se tradujo, en el ámbito cinematográfico, en prácticas no convencionales como las propuestas por los grupos Cine Liberación y Cine de la Base en Argentina, que luchaban contra la dictadura encabezada por el general Juan Carlos Onganía. Solanas y Getino, por ejemplo, proclamaban que “Cada filme es una operación distinta, un trabajo diferente que obliga a variar los métodos para desorientar o no alarmar al enemigo, sobre todo cuando los laboratorios del procesado están todavía en sus manos... La nuestra es una época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, hechas con la cámara en la una mano y la piedra en la otra, imposibles de ser medidas con la teoría y la crítica tradicionales” (Orell, 2006: 90).

El trabajo colectivo, tanto en el proceso de creación como en la producción misma, con roles intercambiables según las necesidades que imponía la realidad, fue otra característica del modelo productivo del Tercer Cine que lo distanció de la ultra-especialización técnica practicada por el cine hollywoodense y europeo. Ya en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1967, realizadores como Joris Ivens habían planteado la necesidad de diversificar los métodos de trabajo. “No pensar solamente en el trabajo individual o el cine de autor, sino hacer pequeños o grandes grupos e incluir en ellos a gente que no tenga que ver directamente con el cine, pero que, siendo militante, pueda contribuir en las distintas etapas del proceso: montaje, edición, etc.” (Orell, 2006: 68) El colectivo Cine Liberación, que definía a la cámara como “una inagotable expropiadora de imágenes-municiones” y al proyector como “un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo”, planteaba que los avances tecnológicos, con cámaras y procesos de montaje cada vez más simples, así como la difusión de conocimientos en revistas especializadas y medios no especializados, “han servido para ir desmitificando el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine solo al alcance de los ‘artistas’, ‘genios’ o ‘privilegiados’. El cine está cada día más al alcance de capas mayores.” (Orell, 2006: 90).

1.4.4. La producción desde el Estado

Durante los años 60 y 70, la demanda de muchos cineastas latinoamericanos de apoyo estatal se concretó en la creación de una institucionalidad de fomento a la producción fílmica nacional, particularmente en países con gobiernos socialistas, como Cuba y Chile, con diferentes resultados a causa de las diferentes circunstancias histórico-políticas.

La experiencia de Chile donde Miguel Littín, nombrado director de los estudios estatales Chile Films, proponía una “una política de apertura y de organización destinada a ampliar la producción cinematográfica, transformando los estudios en un organismo abierto a quienes quisieran realizar películas” (Orell, 2006: 125), se puede calificar, en una primera mirada, como “poco exitosa”, ya que “ninguna película argumental financiada por el Estado pudo terminarse durante el gobierno de Allende” (King, 2004: 248). La causa de esto es que el trabajo de Chile Films tuvo que enfocarse en la distribución y exhibición por el boicot de las distribuidoras estadounidenses (que explicamos más detalladamente en el punto siguiente).

El caso de la producción de cine con auspicio estatal en Cuba ha sido más continuado y por tanto prolífico⁴, aunque no exento de dificultades y polémicas. La primera respuesta que se dio desde el nuevo Estado cubano a la necesidad de contar con una producción nacional fue la creación de una institucionalidad cinematográfica: inmediatamente después de la Revolución, apareció Cine Rebelde, dirigida por Julio García Espinosa, organización que poco después fue reemplazada por el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC). Los jóvenes integrantes del ICAIC buscaban modificar las condiciones de producción, distribución y exhibición existentes hasta entonces. “Los problemas eran numerosos y debían ser resueltos día tras día. ¿Cómo hacer películas con una infraestructura técnicamente pobre? ¿Cómo preparar a los nuevos directores? ¿Cómo definir la naturaleza del cine revolucionario? ¿Cómo alterar la exhibición y cambiar los gustos de los espectadores, que habían sido alimentados por las imágenes y los géneros de Hollywood? ¿Cómo buscar nuevas audiencias?” (King, 2004: 212).

1.5. Las estrategias de distribución y exhibición en el Nuevo Cine Latinoamericano

En el análisis de la situación de las cinematografías nacionales que los cineastas latinoamericanos habían hecho en los encuentros de Viña del Mar en 1967 y 1969, un problema común que salió a flote fue la dificultad –cuando no la imposibilidad- para distribuir y exhibir las películas en los circuitos comerciales internos, la cual era mucho mayor si se trataba de llegar a otros países. Esta era una problemática de larga data en la región, de la que el director brasileño Humberto Mauro dio testimonio: “El filme nacional, bajo todos los pretextos, encontraba una resistencia compacta e invencible entre los distribuidores, atados a monopolios extranjeros, que avasallaban con sus productos el mercado brasileño de punta a punta” (Orell, 2006: 51). Miguel Littín también se encontró con una situación similar cuando

⁴ Aunque la producción de cine cubano con auspicio estatal ha sido irregular en cuanto a cantidad y calidad, entre 1959 y 2008, se han producido en la isla 200 películas de ficción, 100 documentales y 300 películas de animación. Este dato fue proporcionado por el agregado cultural de la Embajada de Cuba, en la inauguración de la Retrospectiva Cinematográfica de Santiago Álvarez, en la Sala Alfredo Pareja, el 18 de febrero de 2008.

llegó a la dirección de Chile Films en 1970: “Afrontó algunas dificultades. En primer lugar, la distribución estaba controlada por un pequeño número de compañías estadounidenses o nacionales, que también derivaban sus ganancias del cine norteamericano” (King, 1994: 247). De las aproximadamente 500 películas estrenadas en Argentina en 1962, 300 eran habladas en inglés, en su mayoría estadounidenses, y solo 30 eran argentinas (ICAIC, 1986: 36). Fernando Birri denunció que, para obstaculizar la exhibición de las películas nacionales, los distribuidores y exhibidores locales se refugiaban –en una situación que no ha cambiado mucho aun hoy- en “la tesis de que el espectador tiene derecho a escoger las películas que prefiera, si bien en ese sofisma ‘librecambista’ omítase un pequeño detalle: que para que un público pueda rechazar o elegir un filme, este filme debe empezar por ser exhibido en un cine, lo que para el filme nacional generalmente no sucede o sucede en pésimas condiciones.” (ICAIC, 1986: 37)

Estos ejemplos resumían la situación de la producción cinematográfica nacional, especialmente la más progresista, en toda América Latina, por lo cual Fernando Birri advirtió en 1967: “Desde una perspectiva totalizadora del proceso cinematográfico, tratándose de un filme argentino o latinoamericano, a la fecha, para que ese futuro exista, lo más importante es que ese filme se vea, o sea, lo más importante es su exhibición y el mecanismo anexo de su distribución.

Esta exigencia parte de la constatación de que nuestras películas no son vistas por el público o llegan a ser vistas con extrema dificultad. Y esto, denunciamos, no por causa de esas películas ni de nuestro público, sino por el boicot sistemático de los distribuidores y exhibidores nacionales e internacionales, vinculados a los intereses antinacionales, coloniales, de la producción extranjera, fundamentalmente el monopolio del cine norteamericano.” (ICAIC, 1986: 36)

Ciertos sectores del cine latinoamericano sostenían –y sostienen aún- el discurso de que la creación de una industria cinematográfica competitiva y el mejoramiento de la calidad técnica y artística de las películas producidas en la región “nos abrirían los mercados cinematográficos mundiales”.

La validez de este discurso, sin embargo, se puso a prueba a mediados de la década de los 50, cuando en São Paulo un grupo de empresarios fundó la compañía cinematográfica Vera Cruz. Este ambicioso proyecto, que supuso una millonaria inversión y la construcción de grandes estudios al estilo hollywoodense, en su publicitado propósito de exportar “cine brasileño para mundo” (Orell, 2006: 53), se topó con otra realidad: “la mayor falta de apreciación [de Vera Cruz] fue creer que la *internacionalización* era un concepto neutral. Ésta no significaba el libre flujo de ideas y materiales entre los países, sino más bien que el poder cultural era, en efecto, un instrumento de mercadeo, con Hollywood como *productor* y el resto del mundo como *receptor*. Estados Unidos y Europa nunca han estado dispuestos a aceptar el suministro regular de películas de los países de América Latina, excepto en ciertas coyunturas muy específicas [...]” (King, 1994: 95).

Más tarde, con el auge del Nuevo Cine Latinoamericano, la mayor traba que encontraron los realizadores de la región para la distribución y exhibición de sus filmes fue la censura impuesta por las dictaduras militares, que desde mediados de los 60 gobernaban varios países de la región.

Finalmente, hay que mencionar que entre los factores de larga duración que conspiraban contra el acceso al cine en América Latina estaba la pobreza estructural de la mayoría de su población. “En tales condiciones –apunta John King, hablando de Bolivia, en un diagnóstico que se podía extrapolar a la región entera- ir al cine estaba

fuera de las posibilidades de la mayoría de la población, incluso si los precios de la boletería eran bajos” (King, 1994: 279).

1.5.1. La distribución alternativa: llegar a barrios, fábricas, universidades

Frente a este panorama, el Nuevo Cine Latinoamericano optó por desarrollar mecanismos alternativos para la distribución y exhibición. El primero de ellos fue realizar muestras en las aulas universitarias, de donde muchos de ellos habían salido, y en círculos políticos de militantes. Una de las muchas experiencias fue la Cinemateca del Tercer Mundo, fundada en Uruguay en 1967, cuyo acervo de cientos de filmes latinoamericanos, europeos y norteamericanos le permitió realizar “proyecciones militantes en universidades, sindicatos, centros religiosos y círculos políticos... Después de cada proyección se organizaba un debate dirigido por un miembro de la Cinemateca. En Chile, desde la estatal Chile Films “[...] se buscó llegar directamente a la masa popular yendo a los sindicatos, a los sitios de trabajo en general, a las poblaciones y asentamientos campesinos, y las obras que se exhibían eran aquellas que se suponía propicias al debate político o directamente a la concienciación ideológica” (Orell, 2006:125). En Argentina, Cine de la Base realizaba proyecciones y filmaciones en algunas de las llamadas “villas miseria” de las periferias bonaerenses.

El acercamiento a los sectores rurales significó una novedad para estos países que, sin embargo, ya había sido puesta en práctica por el grupo Ukamau en Bolivia, cuyos primeros documentales y ficciones, a más de contar con la participación de comunidades quechuas y aymarás en las filmaciones, eran proyectadas después en diversas comunidades indígenas.

Sin embargo, el mayor problema que tuvieron estas experiencias fue que no consiguieron llegar a un público masivo, lo cual provocó que el crítico Amílcar G. Romero hiciera el siguiente comentario sobre la que llamó la “limitación mayor” del Nuevo Cine Latinoamericano: “Salvo naciones aisladas en Latinoamérica como Uruguay y Chile, donde ha sido posible ver muestras públicas, y en Europa, en el resto de los países, donde están sus destinatarios reales y potenciales, debido a las celosas medidas de seguridad que rodean las exhibiciones clandestinas, el auditorio se restringe a activistas, militantes y simpatizantes. Es decir, cuantitativamente, una minoría. Y lo que es más, una minoría que no descubre en él nada nuevo, sino que solo refuerza y a veces repasa lo que ya sabe” (Orell, 2006: 84). Si bien el crítico argentino quizás exageró en la importancia del factor “medidas de seguridad”, su diagnóstico sobre el problema de la escasa difusión del NCL en América Latina fue acertado.

Estos problemas llevaron a que cineastas como Fernando Birri reclamaran una intervención estatal en la distribución y exhibición de filmes que favoreciera a las cinematografías nacionales:

América Latina cuenta con un mercado potencial de 200 millones de espectadores, que basta y sobra para hacer del mismo nuestro mercado de consumo nacional de filmes. Nos ahorraríamos así el desgaste de la esporádica penetración en otros mercados con nuestros filmes y el gasto de divisas, que se drenan con la importación de mediocres filmes extranjeros.

La solución, urgente y estable, debe asegurar en consecuencia la distribución y exhibición de las películas nacionales en cada uno de nuestros países y en Latinoamérica en su conjunto. Esta solución debe surgir por las vías gubernamentales. Los procedimientos pueden variar, pero, por las mismas razones de bien social y con

la misma autoridad, un gobierno puede y debe regular la perjudicial explotación, cultural y económica, de un número incontrolado de películas extranjeras en su territorio. (ICAIC, 1986: 37)

En el mismo ensayo de 1967, Birri llamo la atención sobre “urgente” la necesidad de conocer más sobre el público latinoamericano por medio de “una investigación de mercado a gran escala, completada con catastros y estadísticas sociales que aún no tenemos, ni siquiera para nuestro país [...]” (ICAIC, 1986: 40).

Este llamado intentó ser acogido en Chile por la institucionalidad cinematográfica del gobierno de Salvador Allende, que, entre otros objetivos, se había propuesto la distribución del cine latinoamericano (un proyecto que ya se había planteado en 1967 la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay). Sin embargo, la línea de trabajo de Chile Films sobre la distribución y la exhibición se vio abruptamente modificada con el boicot cinematográfico decretado por Estados Unidos en junio de 1971. “La posibilidad de tener pantallas vacías y afrontar el cierre de teatros fue muy real, y Chile Films reaccionó mediante la organización de una serie de intercambios bilaterales con Bulgaria, Cuba, Hungría y Checoslovaquia, que defraudaron a los espectadores y provocaron el reclamo de la prensa derechista, que protestaba porque el mercado estaba siendo inundado de propaganda marxista.” (King, 1994: 248) Sin posibilidad de desarrollar una política sostenida de distribución y exhibición frente a los ataques internos y externos, a mediados de 1973 Chile Films “controlaba solo 13 teatros y administraba cuatro unidades móviles. Para 1973, la compañía distribuidora del Estado tenía un 25 por ciento del mercado, pero encontró una oposición continua: en varias ocasiones los teatros privados se negaron a proyectar los noticieros semanales del gobierno.” (King, 1994: 248)

El caso de la política de distribución y exhibición del Estado cubano nacido de la Revolución fue mucho más efectivo. La comprensión del acceso al cine como un derecho y el control de la infraestructura cinematográfica y los recursos económicos por parte de la institucionalidad cinematográfica nacida en 1959 le permitió llevar adelante una política sostenida para llevar el cine a todos los rincones urbanos y rurales de la isla mediante unidades móviles, así como mediante la organización de festivales de cine cubano y latinoamericano accesibles para sus habitantes.

1.5.2. La imposibilidad del NCL para llegar a los latinoamericanos

Para cerrar este punto quisiera referirme a una realidad –paradójica si se quiere- de la distribución y exhibición del Nuevo Cine Latinoamericano: sus películas fueron más vistas y mejor acogidas en Europa que en América Latina. Este fenómeno tiene varias explicaciones. La principal de ellas es el monopolio de la distribución cinematográfica ejercido por las compañías estadounidenses y su negativa a proyectar las películas latinoamericanas (más aún si se trataba de cintas consideradas “políticas”). A ello se sumaron las prohibiciones de las dictaduras, el acostumbamiento del público a las producciones hollywoodenses e incluso la incapacidad de ciertos cineastas y filmes del nuevo cine para llegar a la sensibilidad del grueso de la población latinoamericana.

Para algunos, como King, la atención de Europa al cine latinoamericano fue “coyuntural” y pareció obedecer más a sucesos políticos como la Revolución cubana, el surgimiento de guerrillas en América Latina y la figura del Che Guevara que a un interés específicamente cinematográfico. (King, 1994: 95). Para otros, como García Espinosa, hubo un genuino interés por el cine latinoamericano por parte de ciertos

sectores intelectuales y artísticos europeos que chocó con los intereses de los sectores comerciales y de poder:

En los años 60 Europa nos dio otra vez las espaldas. Esta vez no fue por desconocimiento. Al contrario. Sus críticos, sus intelectuales y sus cineastas, celebraron el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Festivales, muestras, semanas de cine, hicieron posible un espacio para estas nuevas cinematografías que se presentaban como partes de todo un movimiento cultural [...]. Pero si la cultura quiso abrirnos las puertas, la economía no lo permitió. Y mucho menos la política. En realidad lo que estaba ocurriendo no era solo un fenómeno cinematográfico.” (García Espinosa, 1996: 87)

En cualquier caso, este interés europeo por el cine hecho en América Latina pareció encender en muchos cineastas latinoamericanos el deseo de conquistar los festivales y mercados del Viejo Continente olvidando aquella idea fundacional de poner el énfasis en que los latinoamericanos se conozcan y reconozcan entre sí por medio del cine.

1.6. ¿Por qué declinó el Nuevo Cine Latinoamericano?

Hacia comienzos de la década de los 70, la fuerza de los planteamientos teóricos y la producción cinematográfica del Nuevo Cine Latinoamericano había empezado a declinar. Las razones de este declive fueron múltiples.

Mencionemos en primer término la propia incapacidad de los cineastas del NCL de proponer un lenguaje cinematográfico que llegara a un público más amplio que los universitarios, los intelectuales y, en el mejor de los casos, los dirigentes sindicales y los obreros, es decir, un público que de alguna manera ya estaba sensibilizado frente a los temas sociales y políticos (Ruffinelli, 2000: 1). En su intento de acabar con todo vestigio del “viejo cine”, el Nuevo Cine Latinoamericano no supo ver la sensibilidad popular que éste era capaz de sintonizar por medio de géneros como la comedia o el melodrama, los cuales durante décadas habían formado el gusto de los sectores populares y a los cuales el NCL llanamente calificaba de “alienantes”. El resultado de esta consideración fue la imposibilidad de sintonizarse con las masas de las cuales el Nuevo Cine pretendió convertirse en portavoz y a las cuales pretendió concienciar.

Otro factor importante que impidió la llegada del NCL a un público más amplio fue la censura tácita impuesta por las cadenas de cines comerciales, estrechamente ligadas a las grandes distribuidoras de Hollywood, a las cuales, para decir las cosas completas, el Nuevo Cine Latinoamericano tampoco buscó acceder.

Sin embargo, el factor que determinó decisivamente la pérdida de fuerza e influencia del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en la región fue las dictaduras que hacia mediados de la década de los 70 se habían instalado en Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Bolivia y Ecuador. El resultado de la llegada de los militares al poder en buena parte de la región fue la férrea censura cinematográfica a cualquier película de contenido político crítico –la cual era inmediatamente calificada de “comunista” y en no pocos casos incinerada- y el exilio de la gran mayoría de cineastas del NCL hacia Europa, México o Cuba (ya que los pocos que decidieron quedarse en sus países fueron asesinados).

1.7. Los difusos años 80

En América Latina, los años 80 estuvieron dominados por la crisis económica, la inflación, el crecimiento exponencial de la deuda externa y la consiguiente intensificación de la dependencia de los organismos financieros internacionales.

Esto, en términos cinematográficos, tuvo dos grandes efectos. El primero fue la reducción del consumo de cine (la frecuencia de asistencia al cine per cápita bajó de 2,6 veces al año en 1975 a 0,8 veces en 1983) y la disminución de más del 50 por ciento en el número de salas entre 1975 y 1984 (King, 1994: 178). El segundo el retiro del precario e inestable apoyo de los Estados latinoamericanos a la realización cinematográfica nacional. Como excepciones a este generalizado panorama regional, solo se contaron los casos de Cuba, Brasil (por medio de la empresa Embrafilme) y Uruguay, donde se creó la Cinemateca del Tercer Mundo a fin de difundir la producción fílmica de América Latina y otras regiones pobres (King, 1994: 148-149).

En estas circunstancias, el cine comercial volvió al primer plano, como ocurrió por ejemplo en Argentina⁵ y México, donde el cine mostró un deliberado intento por captar a una audiencia más popular. Este vuelco en el cine se produjo aun en un país socialista como Cuba. En México, entre finales de los 70 y principios de los 80, “Los viejos productores regresaron y [...] ofrecieron una dieta de comedias de sexo, pornografía barata, lenguaje fuerte, violentos traficantes de droga y cosas por el estilo. Los críticos están de acuerdo en que éste ha sido el peor cine comercial en la historia de México” (King, 1994: 202).

Pero no todo en los 80 fue cine comercial ligero. También se produjo una diversificación en los temas, los enfoques y las estéticas por parte de los cineastas latinoamericanos que pudieron seguir produciendo. En este sentido, el fenómeno más interesante de esta década y la siguiente fue la irrupción de las mujeres delante y detrás de la cámara. Las directoras de este período abordan temas más cotidianos como la compleja relación entre la masculinidad tradicional y la feminidad (King, 1994: 181). Hay un desplazamiento de lo macro a lo micro, de la mirada masculina totalizante y abstracta a una mirada femenina cotidiana y concreta. Se realizan películas sobre problemáticas como el deseo sexual femenino y la represión de las instituciones controladas por hombres (King, 1994: 182) o la liberación sexual y política de la mujer, en las que sus protagonistas son comúnmente mujeres independientes y profesionales. En esta línea se inscribieron directoras como la argentina María Luisa Bemberg y María Novaro.

Otro tema que se abordó fue la cultura popular, pero no para calificarla maniqueamente como “genuina” o “alienada”, sino para mostrar la riqueza de sus expresiones mestizas. “El amuleto de Ogum”, de Nelson Pereira dos Santos, por ejemplo, al hablar del culto religioso afrobrasileño *umbanda*, se concentra en la religión de los oprimidos, que había sido perseguida por la colonización occidental y aniquilada en aras de los valores universales (King, 1994: 174-175).

También hubo temas de los 60 que se siguieron abordando en los 80 aunque con una perspectiva muy diferente: uno de ellos fue la lucha de la clase obrera, aunque esta vez vista desde la cotidianidad de las relaciones en la familia y la fábrica, como ocurre, por ejemplo, en “Ellos no usan smoking” (1981), de León Hirszman. Otro fue la necesidad de referirse al pasado traumático de las dictaduras, aunque de

⁵ Recuérdese, por ejemplo, la gran cantidad de películas cuasi pornográficas que la pareja de cómicos Olmedo y Porcel realizó durante este período en Argentina.

una manera en que el género cinematográfico quedaba por encima del mismo tema, como ocurrió en “La historia oficial” (1986), de Luis Puenzo.

Para finales de los 80, la crisis económica había hecho que el Estado se retirara de la producción cinematográfica y cediera este terreno a la “iniciativa” privada. Esto sucedió en México, donde el espacio dejado por la producción estatal fue tomado por el conglomerado Televisa, pero también en otros países de la región donde los cineastas tuvieron que recurrir a la coproducción internacional –con Europa o Estados Unidos- como medio de sobrevivencia, una práctica que se mantuvo y profundizó en la década siguiente.

CAPÍTULO 2

La memoria colectiva de la Crisis Bancaria de 1999 en la película “Fuera de Juego” como contra-análisis de la historia oficial

2.1. La cinematografía latinoamericana en el umbral del siglo XXI: continuidades y rupturas con el Nuevo Cine Latinoamericano

Tras la caída de los últimos países socialistas del este europeo a comienzos de los años 90, tomó auge el discurso del “fin de la historia”, basado en las tesis Francis Fukuyama⁶. Esquemáticamente, este politólogo estadounidense planteaba que, con la caída del comunismo, las ideologías habían llegado a su fin y ya no eran necesarias pues habían sido sustituidas por la economía. Esto significaba la “globalización”⁷ del neoliberalismo como modelo económico y de la democracia electoral como modelo político –en su momento llamado “pensamiento único”–, bajo la promesa de que solo el ejercicio del libre comercio a escala planetaria globalizaría la prosperidad y el desarrollo en todo el mundo.

En la última reunión del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (antecesor de la Organización Mundial de Comercio, OMC), realizada en 1994 en Uruguay, donde se firmó un acuerdo para la apertura de los mercados mundiales, Estados Unidos presionó para que el cine fuera negociado como un bien de mercado más. De acuerdo con Manuel Martínez Carril, director de la Cinemateca Uruguaya: “Esta ideología de la OMC, impuesta hace más de una década por Estados Unidos en el final de la Ronda Uruguay ha sido aceptada mansamente por los gobiernos latinoamericanos sin excepciones [...]” (León, 2008: 1). Martínez Carril señaló que dicho acuerdo tuvo que ver con la aplicación en todas las legislaciones latinoamericanas de “leyes de copyright sobre un modelo norteamericano, donde el único autor protegido en cine, por ejemplo, no es el director ni el libretista ni el músico ni los actores, sino el productor, es decir, el inversionista industrial.” (León, 2008: 1) Como ejemplo del alcance de estas normas impuestas en 1994, Martínez Carril señala que algunas de las mejores películas brasileñas recientes tienen por autores a Miramax, Walt Disney, etc. Por lo tanto, son estas transnacionales cinematográficas las únicas que podrían cobrar derechos de autor por cualquier uso de dichos filmes.

En la última década del siglo XX, el avance del cine de Hollywood en el mundo fue indetenible. No solo penetró en los mercados de los países ex comunistas, sino que aumentó sus ganancias inclusive en Europa occidental. A inicios de los 90 “se va ampliando el mercado de cine de Estados Unidos al que la caída de la Unión Soviética y los estados satélites le ha venido a otorgar un inesperado y considerable espacio adicional. En el mercado europeo, las películas norteamericanas ganan entre el 60% y el 75% de los ingresos. En 1993 la industria norteamericana obtuvo 8 mil millones de dólares en el mercado europeo [...]. Mientras que la asistencia a películas europeas ha disminuido de 600 millones a comienzos de los 80 a 100 millones en la actualidad, el promedio de las películas estadounidenses alcanza a 450 millones de espectadores con tendencia a aumentar” (Universidad de Lima, 1997: 17).

⁶ Autor del libro “El fin de la historia y el último hombre”, en 1992.

⁷ Vista como un “camino natural e inevitable” en la historia humana por unos y como una estrategia de expansión imperialista por otros, la globalización se materializó en proyectos económicos de escala planetaria como la Organización Mundial de Comercio (OMC) –la institución que sucedió al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT).

Ante esta realidad, los únicos que se opusieron a la vigencia de esta normativa sobre libre acceso para los audiovisuales en la Organización Mundial de Comercio fueron los países europeos, paradójicamente con los argumentos que usara el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60, gracias a lo cual consiguieron la “excepción cultural” para sus películas. Reflexionando sobre el hecho en 1995, el crítico peruano Isaac León Frías manifestaba: “Hasta hace algunos años, la lucha por defender un espacio de producción local o regional era una cuestión de países del Tercer Mundo. De un tiempo a esta parte, Europa se ha sumado a este frente con argumentos que traen a la memoria los que se han esgrimido en estas tierras desde hace 30 y más años: la defensa de las identidades culturales, la protección de las propias expresiones artísticas, la afirmación de las diferencias frente a la amenaza de uniformación, etc.” (Universidad de Lima, 1997: 18).

Por supuesto que América Latina no estuvo ajena a esta realidad. Los años 90 fueron los del auge del neoliberalismo populista en la región. Por una parte, cobró fuerza el discurso de que el Estado grande e ineficiente, junto al sindicalismo, eran los causantes de los problemas sociales, económicos y políticos latinoamericanos. La solución era, entonces, “la reducción del tamaño del Estado”, que significaba literalmente privatizar todas las empresas públicas, perseguir y eliminar los sindicatos y despedir a cuantos trabajadores fuese posible. Paralelamente a este fenómeno interno, se desarrolló otro más global: la especulación financiera privada, sin ningún control estatal, en los mercados internacionales, la cual se tradujo en la quiebra de un gran número de bancos en toda América Latina. El modelo neoliberal, lejos de cumplir sus promesas de llevar la democracia y la prosperidad a las regiones más deprimidas del orbe, aumentó los niveles de pobreza y miseria en América Latina e hizo del desempleo y la delincuencia dos de los problemas que hasta hoy aparecen como las dos principales preocupaciones de su población.

A estos hechos económicos generales habría que sumar otros específicos del terreno cinematográfico. Por ejemplo, el libre ingreso de películas estadounidenses y la aplicación en las legislaciones latinoamericanas de normativas de copyright inspiradas en el modelo norteamericano. Como parte del proyecto neoliberal de dismantelar los Estados latinoamericanos, el cine no fue la excepción y durante los 90 la poca institucionalidad cinematográfica que se había podido construir en la región fue abandonada a su suerte, de lo cual dio cuenta el cineasta colombiano Óscar Campo en 1995: “[...] actualmente los estados no están haciendo grandes inversiones en los lugares donde la cultura se está transformando, como son, por ejemplo, los medios de comunicación audiovisuales y la informática. El Estado neoliberal en América Latina le ha dejado esos espacios a la industria y a la inversión privada [...]” (Universidad de Lima, 1997: 39). La suma de estos factores provocó una enorme disminución de la producción cinematográfica de la región a inicios de los 90. En un encuentro iberoamericano por los 100 años del cine, realizado en Lima en 1995, Octavio Getino manifestaba: “Baste observar que el conjunto de los países de América Latina apenas produce en la actualidad entre 70 y 80 largometrajes por año frente a los más de 200 que se realizaban una década atrás. Una disminución que en porcentajes más o menos semejantes se repite en el número de salas y en la cantidad de espectadores.” (Universidad de Lima, 1997: 39) El caso más dramático seguramente fue el vivido por el cine mexicano a raíz de la firma, en 1994, del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, en la que éste último exigió la “excepción cultural”, mientras México permitió el ingreso sin restricciones

de las películas de Hollywood. Según el Instituto Mexicano de Cine⁸, mientras en el bienio 1991-1992 se produjeron 120 películas, para el bienio siguiente 1993-1994 la producción bajó a 77, continuó disminuyendo a 33 en los años 1995-1996 y llegó a un punto crítico con solo 20 películas realizadas en los años 1997-1998. Después de eso, gracias a una fuerte intervención estatal, la producción de cine en México se ha ido recuperando sostenidamente hasta la actualidad.

La dramática caída de la producción de cine en América Latina durante los 90 llevó a que muchos realizadores y productores en el continente asumieran el “pensamiento único” en el terreno del cine, expresado en la fórmula “ser competitivos en un mundo globalizado”. En el referido encuentro por los 100 años del cine, el vicepresidente de la Corporación Nacional de Exhibidores Cinematográficos de Perú, Iván Bolaños, expresó bien este discurso al decir que: “[...] hasta existe la gran posibilidad de que nuestras películas se presenten en mercados extranjeros, desde donde piden películas que tengan cierta capacidad artística y técnica, con una temática que interese, que no sean excesivamente localistas, que tengan un óptimo nivel en calidad de proyección y sonido [...]” (Universidad de Lima, 1997: 46).

Todo esto generó una censura, como 30 años antes. Solo que, a diferencia de lo sucedido en los 60, esta vez la censura fue tácita y podía resumirse en la fórmula: “Hay que producir lo que vende”. En este marco, puede incluirse la apuesta por la coproducción internacional (realizada entre un país latinoamericano y un país europeo, más que entre latinoamericanos), de la cual programas como Ibermedia son abanderados. Si bien proyectos de cooperación como éste abren la posibilidad de profesionalizar la producción de cine en algunos de los países más pobres de América Latina, no es menos cierto que en muchos casos se corren riesgos como los que han advertido, entre otros, Armand Mattelart:

[...] cualquier iniciativa en este sentido debe manejar una idea común de equidad que evite perjuicios a aquellos países más pequeños que cuentan con una industria audiovisual más débil. Especialmente peligroso es lo que algunos teóricos han dado en llamar la nueva división internacional del trabajo fílmico, según la cual algunos países aportan tan sólo localizaciones o actores mientras que otros se encargan por completo del trabajo técnico. (Mattelart et. al., 1984, citado en Montero y Moreno, 2007:1)

Para este pensamiento, la calidad técnica, la competitividad y el éxito comercial serían los únicos indicios de la importancia de una película. De allí que John King afirmara: “En esta nueva situación de grandes presupuestos, las preguntas planteadas por los debates en torno al *cine imperfecto* están empezando a regresar insistentemente, mientras la *perfección* técnica parece reemplazar el análisis serio.” (King, 1994: 235). Para desazón de quienes sostenían este discurso, la calidad técnica y estética de una película latinoamericana tampoco ha sido garantía de ingreso en los mercados internacionales, porque, como bien señaló Getino: “Lo que debería tenerse bien en cuenta es que las ventajas en la competencia entre los países productores no está condicionada solo y necesariamente por la calidad del diseño y la técnica aplicada en la fabricación de productos, sino, muy a menudo, por relaciones de poder en campos distintos al audiovisual, como son los de la economía en general y los de las políticas de globalización en particular” (Universidad de Lima, 1997: 46).

Durante estos años, unas pocas voces se opusieron a este discurso mayoritario para advertir que la globalización del cine hollywoodense o el cine regional producido

⁸ IMCINE, Informe de Actividades Julio – Septiembre 2006.

a su imagen y semejanza suponía serias amenazas culturales para las sociedades latinoamericanas. En el encuentro del 95, Octavio Getino expresaba que “el fortalecimiento y el mejoramiento de una fuerte capacidad de producción de una imagen local [...] podría resultar en esta etapa de nuestro desarrollo el mejor antídoto para neutralizar aquellos efectos masificadores y desidentificatorios que son inherentes al proyecto de la imagen global” (Universidad de Lima, 1997: 42). Por su parte, el cineasta colombiano Lisandro Duque, a la fecha director de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, tras señalar que “un país sin cine propio es un país invisible [...] y cuya historia y sensibilidad serían irrecuperables en el futuro” planteó la necesidad de defender la “soberanía audiovisual” y la “filmodiversidad”, pues “la paz del mundo nunca dejará de estar amenazada mientras el país que más armas tiene sea el único que tenga derecho a hacer películas” (Universidad de Lima, 1997: 53). Señalando que el audiovisual se convertiría en el “gran campo de batalla del siglo XXI, por estar en juego la lengua y la cultura”, Duque planteaba aprender de los errores para hacer surgir un “nuevo orden audiovisual internacional” (Universidad de Lima, 1997: 54). Para estas voces a contracorriente, se trataba de producir cine desde los temas y las inquietudes locales satisfaciendo primero las necesidades culturales locales antes que las demandas comerciales globales. El cineasta peruano Federico García expresaba así esta idea: “El problema es de qué manera esta imagen de los pueblos, las películas que hacemos los latinoamericanos, llegan al cine. Allí comienzan a aparecer una serie de fantasmas, el problema de la producción y de los mercados. Es allí donde se va a definir si efectivamente nosotros tenemos todavía la opción de llevar la imagen de nuestros pueblos al conocimiento primero de nuestro propio público y luego del otro público [...]” (Universidad de Lima, 1997: 60). Incluso se planteó el tema de la integración cinematográfica latinoamericana por medio de “marcos legales que protejan nuestras cinematografías y que permitan una cierta cuota para que en todos los países latinoamericanos se tenga que ver cine de los demás países [...] y que así tengamos un mínimo de solidaridad con todos los que estamos en este barco del cine latinoamericano que parece ir a la deriva” (Universidad de Lima, 1997: 67).

La alternativa para la mayoría fue entonces la coproducción, pensada casi siempre en términos de la participación de Estados Unidos o algún país europeo y muy pocas veces como la colaboración entre países latinoamericanos. Sin embargo, en la gran mayoría de las empresas de este tipo los creadores latinoamericanos han terminado haciendo concesiones, ya que, como apunta Octavio Getino, “[...] nunca como hoy las identidades culturales nacionales estuvieron tan sujetas a las leyes propias de la coproducción internacional. Esto hace que cualquier identidad cultural nacional solo pueda ser concebida como coproducción internacional, sujeta a las relaciones de poder superestructural que rigen entre las culturas coparticipantes” (Universidad de Lima, 1997: 67).

El otro problema de la coproducción ha sido el temor de los inversionistas de arriesgarse en películas cuyo éxito comercial no esté asegurado. Lo cual lleva cada vez más a los productores a buscar proyectos cinematográficos apoyados en fórmulas seguras y no proyectos de contenidos o formas que puedan ser vistos como “conflictivos”. Comentando sobre la producción de cine en Uruguay, en un análisis que bien podría extrapolarse a toda América Latina, Manuel Martínez Carril señala: “En los últimos años, la lógica económica es la que está imponiéndose sobre esa producción de películas en Uruguay. Ahora ya no se puede hacer una película si no tiene un financiamiento previo. Como no hay mercado interno, las posibilidades de rédito económico están en el mercado europeo. Entonces, ¿para qué se está haciendo

cine?” (Carpio, 2009: 1). Por otra parte, la tendencia mundial cada vez más acentuada de gastar una parte cada vez mayor del presupuesto de una película en contratar actores con “nombre” y en la publicidad y cada vez menos en el proceso creativo ha hecho que Isaac León Frías afirme que “[...] no parecerían viables en nuestros países los proyectos guiados por un afán competitivo frente a la que denominamos imagen global, si es que los mismos se limitan a intentar copiar sus estrategias. La brecha imperante a nivel mundial en los campos económico y político hace prever que dicha imagen solo podrá ser hegemonizada por quienes detentan, precisamente, el control en los procesos de globalización del *marketing*” (Universidad de Lima, 1997: 42).

El resultado de estas consideraciones ha sido un cine latinoamericano pretendidamente global, animado sobre todo por la posibilidad de ganar premios en los grandes festivales internacionales, para de este modo penetrar en los difíciles mercados europeos y el casi imposible mercado estadounidense. La fórmula ha sido clara: incluir paisajes alucinantes—como si Latinoamérica empezara y acabara en su geografía—, en argumentos que, más veces de las deseables, repiten los estereotipos cinematográficos creados en el norte sobre nuestros países: violencia (pero nada de reflexionar sobre sus causas), secuestros, machismo, drogas, mujeres exóticas... Se trata, una vez más, del viejo binomio civilización / barbarie para tranquilizar a los públicos del norte por ser “de allá” y no de “acá”. Ejemplos de esas películas consideradas “exitosas” y resueltas por la coproducción son, entre otras, la mexicana “Amores Perros” (2000), si bien no por su presupuesto; la brasileña “Ciudad de Dios” (2002), con un presupuesto de producción de 3,3 millones de dólares⁹ y distribuida por la transnacional estadounidense Miramax; y la colombiana “Rosario Tijeras” (2005), coproducción entre México, Colombia, España, Francia y Brasil, con presupuesto de casi tres millones de euros¹⁰. Sin embargo, las tres parecen reemplazan cualquier intento de profundizar en la realidad que presentan por una narrativa espectacular, el uso de efectos especiales, una edición adrenalínica y una buena dosis de violencia estetizada, garantía de éxito en una audiencia planetaria rendida ante el marketing global del estilo Tarantino.

2.1.1. La tercera vía: reflejar la realidad social desde la realidad del cine

Al final de la década de los 90, la situación económica, política y social de América Latina, lejos de cambiar, se había agravado. Así, la misma política de desregulación estatal de la economía, impulsada por el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Interamericano de Desarrollo, que ya había provocado la devaluación de la moneda local, la quiebra de bancos y la fuga de capitales en 1994 en México (el llamado “efecto tequila”), derivó en una situación similar en Ecuador en 1999, con la quiebra de una docena de bancos, el congelamiento de los depósitos de cientos de miles de ciudadanos —el llamado “Feriado bancario”—, una altísima inflación y el final cambio del sucre por el dólar. Dos años más tarde, en diciembre de 2001, Argentina vivió una situación muy parecida a la que se conoció como “El corralito”. En ambos países se desató una enorme migración hacia Estados Unidos y Europa y en ambos crecieron movimientos sociales que derrocaron a los gobiernos de Jamil Mahuad y Fernando De la Rúa, respectivamente.

⁹ La fuente de la información es www.zinema.com.

¹⁰ El dato fue tomado de www.hoycinema.com.

En este contexto, se va abriendo paso un nuevo tipo de cine latinoamericano con planteamientos básicamente diferentes a los del cine que apunta a la globalización y la coproducción, tanto en sus enfoques políticos como en su estética y sus modos de producción y exhibición. Este movimiento espontáneo que trae a la memoria el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y que de hecho establece con éste un diálogo, unas veces de modo intuitivo y otras consciente, unas veces para retomar sus planteamientos y otras para distanciarse de ellos.

En primer lugar, en el género documental, básicamente en Argentina, a partir del conflictivo año 2001, se produce un resurgimiento del documental político y social. En un análisis publicado en el diario *Rebelión*, Pablo Russo y Maximiliano de la Puente afirman que “La crisis potenció el documental social, cuando el neoliberalismo se rebeló como tal, cuando mostró su rostro y surgieron en consecuencia movimientos sociales de resistencia popular” (Russo y de la Puente, 2005: 1). Consagrado al registro de los piquetes y los cortes de ruta, las asambleas populares, las cooperativas obreras y los distintos tipos de protestas, este cine documental, al que algunos llaman “piquetero”, por su característica de registrar los hechos sociales desde adentro se constituye en “[...] el único registro audiovisual existente desde una mirada alternativa o antagónica (a la oficial) sobre momentos históricos y procesos de lucha que han tenido y tienen lugar en la Argentina” (Russo y de la Puente, 2005: 1).

En la orilla del cine de ficción, que es el interés principal de esta tesis, el final de los años 90 y el inicio de los 2000 verán aparecer en América Latina algunas propuestas cinematográficas que retoman de alguna manera los postulados de los años 60 para crear un nuevo cine cuyo insumo fundamental es la realidad social, política y económica de esta parte del continente, así como la necesidad de establecer una lectura a contracorriente de la historia latinoamericana reciente, incorporando la memoria colectiva para oponerla a la historia oficial contada por los gobiernos, los grupos de poder y las corporaciones mediáticas.

Entre las cintas que hacen parte de esta “tendencia” pueden citarse la colombiana “La Vendedora de Rosas”, de 1998, sobre la vida de los niños de las comunas en la Medellín signada por la droga y la violencia de los años 90; la argentinas “Pizza, Birra, Faso”, del mismo año, que narra la vida de jóvenes marginales en un Buenos Aires que les cierra las opciones vitales y en quienes la delincuencia de poca monta pasa a convertirse en la única opción para subsistir; “Mundo grúa” (1999), que relata la cotidianidad urbana de un operario de grúa y su lucha por construir una vida afectiva y contra el desempleo; “Bolivia” (2001), crítica de la xenofobia de Buenos Aires contra los migrantes económicos que llegan desde los países vecinos; la uruguaya “25 Watts” (2001), retrato de tres adolescentes montevideanos típicos y su imposibilidad de pensar en un proyecto de futuro; y la ecuatoriana “Fuera de Juego” (2001), que, por medio del drama de un adolescente sin opciones de futuro, retrata la crisis económica y política durante el gobierno de Jamil Mahuad que llevó a miles de miles de ecuatorianos a ver en la migración hacia otros países su única opción de vida.

Aunque diversas en cuanto a su enfoque político -más o menos explícito según el caso-, estas películas de alguna forma se vuelven una “alegoría nacional”, para usar el término de Ismail Xavier, de la situación social, política, económica y cultural de sus países -y de América Latina- en el umbral del siglo XXI. Todas ellas, valiéndose de diversas estrategias, ponen en escena una memoria ignorada o negada por las historiografías oficiales de los grupos de poder, empeñadas en vender el discurso de la competitividad y el éxito y en mostrar la “buena cara del país al mundo”. Jorge

Majfud ha sostenido que, revirtiendo “el precepto del arte como medio de diversión o de belleza, [...] estas películas no solo procuran exponer una realidad dramática y conocida por muchos, sino que serán un día la mejor fuente documental para aquellos que procuren entender algo de nuestro tiempo, concretamente el presente de las sociedades marginales de América Latina” (Majfud, 2007:1). Todas estas películas, añade Majfud, entrañan una denuncia contra la “historia oficial” reciente de América Latina al tiempo que proponen recuperar la memoria colectiva en un cine caracterizado por una progresiva amnesia (Majfud, 2007:1), estableciendo de este modo un diálogo con una de las principales preocupaciones del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60.

Es el diálogo entre este cine latinoamericano del umbral del siglo XXI y el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 el que iré desarrollando en este capítulo siguientes, tomando como caso de estudio “Fuera de Juego” (2001), de Víctor Arregui, la única película ecuatoriana que hasta la fecha se ha planteado la representación de un hecho socialmente traumático en la vida reciente del país, como fue el “feriado bancario” decretado en 1999 por el gobierno de Jamil Mahuad, causante de la mayor crisis económica y migración hacia el extranjero en la historia ecuatoriana. En el siguiente capítulo pondré en contexto la producción cinematográfica latinoamericana de esta época por medio de los casos de las películas “Pizza, birra, faso” (1998), de los argentinos Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y “La vendedora de rosas” (también de 1998), del colombiano Víctor Gaviria.

2.1.2. La ausencia de la memoria en el cine ecuatoriano anterior a los 90

A diferencia de otros países latinoamericanos y europeos, donde las dictaduras militares y más recientemente las crisis políticas y económicas han dado lugar a un sinnúmero de películas argumentales¹¹, en Ecuador numerosos periodos “traumáticos” de las últimas décadas han sido muy poco representados en el cine.

Acontecimientos socialmente dolorosos como la masacre de obreros del 15 de noviembre de 1922, la “Guerra de los cuatro días” de 1932, el enfrentamiento bélico con Perú en 1941, el terremoto que destruyó Ambato en 1949, la masacre de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra del 18 de octubre de 1977, el asesinato de los dirigentes estudiantiles de la “Guerra de los cuatro reales” en 1979, el terrorismo de Estado durante el gobierno de León Febres Cordero entre 1984 y 1988, entre otros hechos, no han sido representados en medios audiovisuales.

Si es cierto que los medios audiovisuales “no solo median en el traslado del conocimiento de la realidad presente, sino que tienen un peso esencial en la reconfiguración del pasado” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 2) y si las imágenes cinematográficas no constituyen solo una fuente histórica sino “el material básico con

¹¹ En Argentina, por ejemplo, la investigadora Mónica Satarain, de la Universidad de Buenos Aires, en su libro “Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia”, da cuenta, según ella misma reconoce, de “solo una parte del extenso corpus fílmico” (p. 13) de filmes argentinos que han representado desde diferentes opciones estéticas y narrativas el doloroso período de la dictadura militar que gobernó el país entre 1976 y 1983.

En el caso de España, Gutiérrez y Sánchez afirman que “al igual que en otras sociedades occidentales donde los sucesos traumáticos han jalonado su historia reciente, en España, la Guerra Civil, el exilio, la posguerra, la dictadura y la transición política se han convertido en hitos fundamentales donde la nueva memoria audiovisual acude a alimentarse de imágenes y testimonios de sus protagonistas.” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 5). Estos mismos autores señalan que entre 1936 y 2004 se realizaron 253 películas sobre estos temas, aunque la mayoría de ellas en las décadas más recientes, pues la censura cinematográfica del franquismo fue abolida recién en noviembre de 1977.

el que se nutre la memoria” (Fandiño, 2001: 329), aquellos hechos, lugares y personajes que no han sido registrados y/o *representados* en imágenes audiovisuales difícilmente entrarán a formar parte de la memoria y por lo tanto de la historia nacional.

En este sentido, la película “Fuera de Juego”, de Víctor Arregui, con su representación de la forma en que fue vivido por una gran parte de la población ecuatoriana el conflictivo periodo de la Crisis Bancaria de 1999 y sus fenómenos colaterales, constituye una excepción en la filmografía ecuatoriana al tiempo que hace parte de una “línea de continuidad” en el cine latinoamericano de finales del siglo XX: la representación de la memoria colectiva sobre el pasado histórico. Jorge Majfud ha anotado que en el cine latinoamericano de las últimas décadas se encuentra “una tradición intermedia donde la memoria se convierte en denuncia, en la reescritura de la historia olvidada”, y también se tiene “un género ‘documental’ más reciente, en el amplio sentido de la palabra, donde se recoge el presente y se lo convierte en memoria futura... En todas, el discurso es de denuncia contra la ‘historia oficial’, contra la historia escrita por el poder. La principal motivación de esta reescritura es política y, en todos los casos, consiste en una lucha por la recuperación de la memoria, no solo aquella memoria enterrada por el poder sino aquella otra deformada por el mismo.” (Majfud, 2007: 2)

2.2. La representación de la memoria colectiva de la Crisis Bancaria de 1999 en “Fuera de Juego”

La película ecuatoriana “Fuera de Juego” (FDJ), realizada en 2001 y estrenada en 2002, narra la vida de Juan Castro, un joven de 15 años, habitante de un barrio periférico de Quito, y su lucha por forjarse un futuro en un Ecuador sumido en una profunda debacle a finales del siglo XX. El filme va mostrando cómo una serie de factores políticos, económicos, sociales y culturales –que Juan no comprende y que por tanto escapan completamente de su control- poco a poco va cerrando sus opciones de vida, de modo que salir del país se convierte en su única salida.

La historia de Juan resulta un pretexto narrativo para la representación de la Crisis Bancaria que estalló en el país en 1999, cuyo recuerdo permanecen grabado en la memoria colectiva millones de ecuatorianos y ecuatorianas, como lo prueba este artículo de prensa:

Hasta ahora quedan guardadas en la memoria las imágenes del dolor y la frustración de miles de ecuatorianos que lo perdieron todo o casi todo durante los años de la peor crisis económica que ha vivido el Ecuador en su historia. Las marcas han quedado tan profundamente visibles que los más de 3 millones de compatriotas en el extranjero - víctimas del éxodo provocado por la quiebra doméstica- son el fiel reflejo de que no se podrá olvidar fácilmente lo que sucedió en aquel 1999. (Hoy, 7 de junio de 2007)

El período de la Crisis Bancaria de 1999, calificado como “la peor crisis del siglo XX en Ecuador” (Salgado Albornoz, 2002: 1), se extiende en la cinta de Víctor Arregui desde marzo de aquel año, en que se decretó un “feriado bancario” y se congelaron los depósitos, pasando por la caída del presidente Jamil Mahuad en enero de 2000 y la asunción del vicepresidente Gustavo Noboa como nuevo mandatario, hasta mediados de 2001 cuando el país clasificó a su primer Mundial de fútbol.

Para una comprensión integral del mundo que la película pone en escena, es preciso anotar que este complejo y conflictivo periodo comprendió fenómenos como la quiebra de bancos debida a la corrupción de sus dueños y directivos, el

congelamiento de depósitos, una altísima inflación y devaluación de la moneda local, un aumento generalizado de la pobreza y el desempleo, el cambio del sucre por el dólar, una intensa y masiva migración de ecuatorianos y ecuatorianas hacia el exterior y numerosas protestas sociales, especialmente del sector indígena.¹²

Sin embargo, en la representación cinematográfica propuesta por “Fuera de Juego”, a diferencia de la enorme mayoría de películas hollywoodenses por ejemplo, los hechos históricos no aparecen como marco referencial para dar verosimilitud a una historia individual, sino como el auténtico protagonista, como el desencadenante de sucesos cruciales de la vida de Juan y de todas las vidas que se mueven a su alrededor.

La Crisis Bancaria es retratada en FDJ como una compleja urdimbre, en la que están entrelazados temas como la obsolescencia de los discursos y las representaciones patrióticas y de los valores nacionales transmitidos por el sistema educativo frente a la corrupción de los grupos hegemónicos con la complicidad de los gobernantes; la polarización social cada vez más aguda, la pobreza, la marginalidad, el racismo y la exclusión social; la desesperanza y la imposibilidad de proyectarse hacia el futuro, especialmente de los más jóvenes.

A continuación exploraré mediante qué recursos “Fuera de Juego” representa estos temas y cómo las circunstancias específicas del periodo histórico en que fue realizada influyeron sobre esas opciones estéticas y narrativas, ya que, según Ismail Xavier, “Como una regla válida para diferentes contextos nacionales, las representaciones alegóricas en las películas se han cargado significativamente en los 80 y 90, revelando las íntimas conexiones entre las formas de representación y las coyunturas sociales específicas.” (Xavier, 1999: 359).

La primera tesis que aquí se sustenta es que en “Fuera de Juego” la Crisis Bancaria de 1999 es representada no como historia sino como memoria, y específicamente como memoria colectiva de la mayoría pobre de la población que sufrió las consecuencias de las decisiones políticas de quienes gobernaban el país durante este periodo.

En la cinta de Víctor Arregui, la memoria colectiva sobre la Crisis Bancaria está condensada en el personaje de Juan, un adolescente de 15 años de un barrio popular, ya que, como dice Maurice Halbwachs, “[...] cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, este punto de vista cambia según el lugar que ocupo y este lugar mismo cambia según las relaciones que mantengo con otros medios” (Citado en Aguilar, 2002: 5-6).

De ser cierta la afirmación de que “la historia la escriben los vencedores” – operación que se concreta, entre otros canales, mediante el sistema educativo, los registros oficiales, los medios de comunicación ligados a los grupos hegemónicos y el

¹² A continuación apunto algunas cifras que permiten tener una comprensión más amplia de lo que significó la Crisis Bancaria para Ecuador, al menos en el ámbito macroeconómico. Durante este período, 16 bancos cerraron sus puertas, frente a lo cual el gobierno de Mahuad decidió un salvataje bancario que tuvo un costo total para el país de 8.072 millones de dólares (El Universo, 16 de agosto de 2006). En 1999, según el diario Hoy, el 15,1% de la población económicamente activa estaba sin trabajo, lo cual constituía “la peor cifra de desempleo en la historia del país” (Salgado Alborno, 2002: 4), mientras el subempleo llegaba al 46% de la PEA. En 2000, tras el decreto de dolarización, las exportaciones petroleras bajaron en un 16,3% mientras las importaciones subieron en un 61,8%, lo cual generó un déficit de 1.600 millones de dólares en la balanza comercial (Salgado Alborno, 2002: 2). Esto llevó a que el 60% de la población se ubicara bajo el umbral de pobreza (citado en www.jornada.unam.mx). Y a que entre 1999 y 2000, según el INEC, “cerca de un millón de ecuatorianos abandonaran el país” en una época en que Ecuador no llegaba a los 13 millones de habitantes (Lucas, 2001: 1).

cine de propaganda¹³-, el único contenedor posible para la historia de los vencidos es la memoria colectiva. Y si, como puntualiza Walter Benjamin, “el sentido del progreso en la historia solo puede ser experimentado por aquellos que ganan y dominan a los otros” (Xavier, 1999: 345), la historia no puede ser percibida por los vencidos sino desde la dialéctica sometimiento/resistencia frente a la dominación y como un eterno retorno del pasado en el presente.

Al representar la Crisis Bancaria desde el punto de vista de la grandes mayorías de la población que sufrieron las consecuencias de las decisiones del poder –vale decir, de los eternos perdedores de los auges y las caídas económicas y a los que el poder siempre exige sacrificios-, “Fuera de Juego” se sitúa en el espacio de la memoria colectiva antes que de la historia.

Esta memoria de aquellos a quienes la historia ha dado las espaldas aparece en “Fuera de Juego” desde las primeras imágenes: tomas aéreas del sur de Quito, al que la virgen de El Panecillo da las espaldas, y de las espaldas que el profesor de secundaria (¿acaso una representación del sistema educativo?) da a sus alumnos, a quienes insiste en “embutir” un discurso sobre el pasado histórico (en su caso, sobre la Revolución Juliana de 1925), sin hacer ningún esfuerzo por relacionarlo con el conflictivo presente que día a día deben enfrentar sus jóvenes interlocutores, a pesar de las evidentes similitudes entre uno y otro. Es lo que Paul Ricoeur llama “historia escolar”, hecha “de fechas y de hechos memorizados” (Ricoeur, 2004: 510), la cual ha dominado el sistema ecuatoriano desde su creación hasta la actualidad. Al no hacer de la memoria colectiva la “matriz de la historia”, como propone Paul Ricoeur, esta “historia escolar” ha provocado que el pasado histórico se asuma como un ente abstracto, inútil y ajeno a la población –especialmente a los más jóvenes- y no como el campo que podría ayudar a comprender la realidad actual. La historia –subraya el filósofo francés- “no puede pretender apoyar, corregir, criticar, incluso incluir la memoria más que bajo la forma de memoria colectiva. Ésta constituye el confidente apropiado de la historia” (Ricoeur, 2004: 157).

Una segunda circunstancia, que respalda la tesis planteada, es que “Fuera de Juego”, a diferencia de las películas del llamado género histórico-épico, no se propone reconstruir un conjunto de acontecimientos del pasado, ni como motivo ni como marco.

El histórico-épico es “género cinematográfico que relata proezas heroicas, históricas o legendarias y que engloba películas de elevado presupuesto, gran espectáculo y larga duración [...]”. En este tipo de cine además “se concede especial relevancia a la música sinfónica y grandilocuente” (Ramos, Jesús y Marimón, 2002: 213), y casi siempre está referido a periodos históricos (la antigüedad grecorromana, la “conquista” del Oeste estadounidense, la Edad Media) suficientemente lejanos en el tiempo para no despertar polémicas políticas, puesto que las naciones que allí se narran no existen en el presente. También “incluye elementos del género principal del drama [...] y da más importancia a la acción que a la fidelidad histórica” (Ramos, Jesús y Marimón, 2002: 213). Donde resulta más minucioso este tipo de cine es en la reconstrucción de la historia como marco (vestuario, escenografía, uso de los lugares donde se supone que ocurrieron los hechos como escenarios), pero no como cadena causal de hechos e interpretaciones.

¹³ Un estudio detallado sobre el uso del cine con fines de propaganda política por parte de regímenes totalitarios como el de Franco en España se puede encontrar en “Cine de Historia, Cine de Memoria. La representación y sus Límites”, de Sánchez-Biosca, Vicente, y “Creando la realidad. El cine informativo 1895-1943”, de Paz, M. A. y Montero, R.

En todos estos aspectos, la representación que plantea FDJ se aleja del cine histórico. A diferencia de éste, la película de Arregui no consigna fechas, nombres ni datos precisos, es decir, no intenta una recreación del pasado lo más exacta posible como suelen hacer las películas históricas (Pensemos, por ejemplo, en “La lista de Schindler”, de Steven Spielberg).

Por lo demás, en las películas históricas en el sentido clásico, desde “La caída del imperio romano” (1964) hasta “Gladiator” (2000), se resalta la heroicidad del protagonista, una fórmula con claras connotaciones ideológicas: después de vencer mil obstáculos (falsas acusaciones, cárcel, etc.), el personaje principal vence a sus enemigos y a la injusticia, acentuando el subtexto de que “en el sistema, todos tienen una oportunidad” o de que “la justicia, tarde o temprano, funciona”.

En la cinta de Arregui no hay heroísmo en el protagonista. Todo lo contrario. Juan se enfrenta a fuerzas que no controla, de las que es poco consciente y frente a las que nada puede hacer. Encara su suerte, pero la misma realidad le ha desprovisto de armas para luchar, por lo que literalmente está “fuera de juego”, de modo que al final, desde la lectura moralizante a la que nos ha acostumbrado el típico cine de Hollywood, aparece como un antihéroe, ya que, en lugar de seguir luchando, “cede a las tentaciones de la calle”.

Si a la historia le interesa establecer la verdad, es decir, qué hechos se produjeron, cuándo, dónde, por qué y quiénes participaron en ellos (Ricœur, 2004: 177), a la memoria le interesa en cambio lo cualitativo del recuerdo, es decir, cómo se vivieron los hechos, quiénes los recuerdan, cómo los recuerdan y cómo esos recuerdos influyen sobre las sociedades actuales: “[...] en la memoria las similitudes pasan a primer plano. El grupo, en el momento que mira su pasado, siente que sigue siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo. La historia no recupera los intervalos de tiempo en que aparentemente no pasa nada, en que la vida se limita a repetirse en formas poco diversas, sin alteración especial, sin rupturas ni sobresaltos” (Halbwachs citado en Aguilar, 2002: 9).

En este sentido FDJ vuelve a colocarse del lado de la memoria, al prestarle permanente atención a lo que podrían llamarse los “tiempos muertos” de la rutina diaria, en los que “la vida se limita a repetirse en formas poco diversas”. Este es el caso de la mamá de Juan, cuya monótona cotidianidad vivida entre el encierro doméstico y el bingo, se convierte en una metáfora del estado de ánimo nacional, de una colectividad expoliada por el poder pero aletargada, entregada a la depresión e incapaz de esbozar una reacción, al menos en ese momento, mirando cómo sucede *la historia* desde el televisor mientras *su historia* parecería no interesarle a nadie, ni siquiera a ellos mismos.

Hablando de ciertas películas referidas a confrontaciones bélicas, Fernando Bayón dice que éstas “han querido filmar algo más que la ‘geofísica’ de la guerra o hacer un melodrama de aventuras con sus víctimas.” Ese “algo más” que ha querido construir el cine, anota el propio Bayón, es la memoria de los “climas morales y los horizontes económico-políticos” de una determinada época (Bayon, 2006: 370).

Desde mi perspectiva, este intento de poner en escena los “horizontes económico-políticos” y los “climas morales” –a los que yo añadiría los “estados de ánimo colectivos”– también puede atribuirse al cine que apuesta por la representación de la memoria como “Fuera de Juego”.

Para representar el “clima moral” y el “estado de ánimo colectivo” durante la Crisis Bancaria, la película de Arregui recurre a ciertos motivos: el primero es la casa de Juan, cuya secuencia de presentación está armada por una serie de primeros planos: el reloj de pared, cuyo tic-tac se coloca además en PP sonoro; el altar (acaso el último

lugar para asirse a la esperanza), una pared rota y finalmente, ocupando un lugar central en la casa, el televisor. Con esta secuencia se remarca no solo la pobreza del lugar, sino también la monótona cotidianidad en la que aparentemente “no pasa nada”, la tensa y aburrida espera frente al televisor, del cual el hermano de Juan, siempre en pijama y siempre en silencio, está permanentemente “colgado”, como le increpa el padre. Otro motivo que marca esta atmósfera de desánimo generalizado es la madre en sus solitarios viajes de la casa al bingo y del bingo a la casa, pasando por el transporte público, lugares filmados con frecuencia en contrapicados, de modo que se acentúan su vulnerabilidad y pequeñez ante el espacio del azar, la fortuna y en últimas el destino frente al que, dada su ubicación en el juego del poder, ella poco o nada tiene que hacer. Es como si, mediante el uso recurrente del plano abierto y picado, los personajes aparecieran “achicados” ante la realidad.

Poco a poco, la madre de Juan se suma al estado “catatónico” del hermano, según el término usado por el propio Juan, y ya no es capaz de reaccionar ante la realidad, sino solamente de ser su espectadora por medio del televisor. Entonces estos dos personajes son filmados en encuadres muy cerrados y a través de su reflejo en la TV, como si ésta los hubiera absorbido para siempre.

El bingo aparece como un lugar oscuro donde solo se escucha la voz del anunciador de los números; aquí, a pesar de la gran cantidad de personas presentes, no hay una interacción humana entre ellas, sino una mutua indiferencia –si no hostilidad. En todo caso, el bingo muestra la desesperanza colectiva, donde solo queda aferrarse a los vaivenes del azar como última salida a una realidad que aplasta. Esta atmósfera se ve realzada por la escasa iluminación y el recurso al sonido directo. Lo mismo ocurre en la escena de la cantina, donde el papá de Juan y sus amigos, guardias como él, se reúnen a beber. Con esta imagen se da cuenta del clima de no-futuro que se apodera de la sociedad ecuatoriana a raíz de la Crisis Bancaria:

PAPÁ DE JUAN

La cosa es esta, chucha: Uno se saca la madre aquí
¿para qué? Huevada de sueldo que dan...

AMIGO 1

No es justo... En mi casa están bajoneados...

AMIGO 2

Oye loco pero si has escuchado esa huevada que se están yendo a España, esa nota sí parece que se está dando resultado...

Los vecinos de al lado se fueron a España y ya están progresando, ya están construyendo el segundo piso de la casa...

Yo voy a ver si me endeudo o la mando a mi señora, ¿qué dices?

Tal puesta en escena actoral se complementa con una puesta en cuadro que da como resultado la atmósfera lúgubre que caracteriza a la mayoría de lugares representados en “Fuera de Juego”, pero especialmente a aquellos que los personajes principales frecuentan para desahogarse: el bingo en el caso de la madre, la cantina en el del padre y el karaoke en el de Juan. El director de la película, Víctor Arregui, ha señalado que tal estética respondió a una decisión de “recuperar el lenguaje documental” (Arregui, 2009). “La fotografía es natural de las locaciones donde los actores se desenvuelven. Solo subimos el nivel de las luces (cuando la cámara tenía problemas para registrar las imágenes), de modo que todo saliera lo más natural posible. Es como un documental: tomamos lo que la gente ve siempre y lo que

muchos no quieren ver”, ha dicho el director en una entrevista (Opción, 2002: 1), además de puntualizar que “el presupuesto de la película no nos daba para tener un camión de luces...” (Arregui, 2009).

Esta decisión, por supuesto, supuso intervenir lo menos posible sobre la realidad, de modo que modo que la tensión de la representación entre la creación y la recreación, parecería resolverse a favor de esta última, en tanto documento. Y ese documento, como hemos dicho, lo es, entre otras cosas, del “estado de ánimo colectivo” durante la Crisis Bancaria.

El tono de “Fuera De Juego” está marcado por los primeros planos¹⁴ de los protagonistas, muchas veces incluso sin parlamentos. En general hay un buen número de PP de los personajes a solas, ensimismados, y también muchos silencios, como para remarcar esa realidad dura y gris. En cuanto a los planos generales, a diferencia de lo que enseña la escuela clásica, en la que los PG deben usarse para describir y los PM para narrar, en FDJ los PG masivos son usados para narrar, ya que en definitiva lo que quiere contarse es una historia colectiva más que una historia individual; de allí que, por momentos, los personajes aparezcan “fundidos” en el colectivo. También se usan grandes planos generales, especialmente hacia el final de la película, para mostrar cómo Juan va “empequeñeciéndose” cada vez más ante la realidad.

Esa “atmósfera nacional de desesperanza” que recupera “Fuera de Juego” se evidencia también en la irrupción de un discurso generalizado sobre el Ecuador como “un país donde no hay futuro” y, consecuentemente, en un imaginario sobre la necesidad de buscar al Otro que no se es por medio de la migración. El fuera de campo visual y sonoro mediante el cual percibimos a Johny (de quien sabemos que está en Europa únicamente por la imagen de Juan conversando por Internet con él) puede interpretarse como la búsqueda del Otro: Europa o Estados Unidos; El Dorado de la Colonia, la tierra prometida, ese lugar que no es “este país de mierda”, percibidos entonces como los lugares de la redención¹⁵. Pero este otro lugar, este El Dorado histórico pero siempre reactualizado, tal como lo imagina la gente ávida de salir, es un mito, un lugar que solo existe en el imaginario social o en los sueños colectivos. En “Fuera de Juego”, al igual que en otras películas latinoamericanas como “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” (1964), de Glauber Rocha, “en oposición a la ficción popular norteamericana, el tema de la tierra prometida no ha sido tratado de manera eufórica y épica (una prerrogativa de los vencedores)”. (Xavier, 1999: 358)

De cualquier forma, reitero, “Fuera de Juego” no se propone asentar de manera historiográfica los hechos de la Crisis Bancaria. En todo caso se propone seguir las huellas dejadas por tales hechos en la memoria colectiva de los ecuatorianos. Como dice Bayón a propósito del documental “Shoah” de Claude Lanzmann, “[...] la memoria no es ni reconstrucción de un pasado ni esclarecimiento de un destino, sino asunción crítica, documentada, contingente y creativa de huellas, vacíos, distancias y ruinas a cargo de un intérprete” (Bayón, 2006: 381). Y estas huellas “Fuera de Juego” las halla en los testimonios de quienes tuvieron que salir del país a causa de las medidas tomadas por los diferentes gobiernos neoliberales de los 90, en los archivos televisivos de la época y en su propio registro de imágenes documentales.

¹⁴ Recuérdese que la función del primer plano (PP) es mostrar el estado de ánimo o el mundo interior de los personajes.

¹⁵ Esta búsqueda histórica de la redención, de la utopía o de El Dorado, también estuvo presente en el Nuevo Cine Latinoamericano. Tal vez el ejemplo más representativo sea “Dios y el Diablo en la tierra del Sol”, de Glauber Rocha, donde el profeta prometía la conversión del *sertão* en mar.

2.2.1. El testimonio en “Fuera de Juego”

La memoria está estrechamente ligada a la noción de testimonio, ya que la memoria declarativa –señala Paul Ricœur- se exterioriza en el testimonio (Ricœur, 2004: 189). Gutiérrez y Sánchez señalan que, coincidiendo con el desarrollo de una corriente historiográfica que desde hace un par de décadas ha empezado a valorar la memoria oral, “el cine y la televisión utilizan ahora las fuentes orales como materia prima para la construcción de relatos de carácter histórico” y también que “sobre todo los acontecimientos traumáticos [...] han supuesto una abundante utilización de la memoria oral como fuente para el conocimiento de sus procesos y consecuencias” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 3). La memoria colectiva sobre hechos sociales, argumentan los mismos autores, “ha podido rastrearse, de esta forma, en los recuerdos pertenecientes a uno o varios sujetos independientes pertenecientes a un grupo. Y no hay paradoja en este acceso a lo colectivo partiendo de lo individual, ya que la memoria individual es una construcción eminentemente social” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 17).

El recurso de “Fuera de Juego” a los testimonios de migrantes ecuatorianos en España, tomados de la televisión de la época, aunque recoja experiencias individuales muchas veces dolorosas y no dé cuenta de todos los matices del fenómeno migratorio, sirve para reconstruir la memoria de una época, al presentar casos paradigmáticos con los que todo aquel que ha migrado o tiene algún pariente o amigo emigrante puede sentirse identificado. Baste como ejemplo el patético testimonio incluido en “Fuera de Juego” de un emigrante ecuatoriano en España entrevistado por el programa “Día a Día”:

REPORTERO:

¿Está arrepentido de estar en España?

EMIGRANTE ECUATORIANO:

Yo sí... Y les diría a mis compatriotas que no vengan, ¡jamás vengan acá como migrantes! Porque legalmente nuestro país es lo más lindo que puede existir en el mundo...

Antes de concluir su testimonio, este hombre, de aproximadamente 50 años, irrumpe en llanto frente a la cámara. La apuesta de la película de Arregui es entonces por dejar constancia de la “memoria herida” de los ecuatorianos que vivieron la Crisis Bancaria y sus secuelas dentro o fuera del país: “[Fuera de Juego] nació desde la angustia de ver cómo estábamos, del deterioro económico político y social... Decidí contar esta historia desde el trauma del feriado bancario, el congelamiento...” (Arregui, 2009: 1).

Por otra parte, estos testimonios individuales, al ser yuxtapuestos en una película, pasan a ser parte de una memoria “más grande” que la de los hechos que cada uno de ellos puntualmente narra: la memoria de la Gran Crisis de finales de los 90 con su complejísima serie de antecedentes y consecuencias. Como dice Halbwachs citado por Aguilar, “La memoria colectiva, por otra parte, agrupa a las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Ésta evoluciona siguiendo sus leyes, y si ciertos recuerdos individuales penetran también algunas veces en ella, éstos cambian de figura a partir de que son emplazados en un conjunto que ya no es una conciencia personal” (Aguilar, 2002: 6).

2.2.2. “Fuera de Juego” como documento

El director de “Fuera de Juego” ha apuntado también que el feriado bancario y el congelamiento de los depósitos ordenados por el gobierno de Jamil Mahuad en marzo de 1999 provocaron en él la necesidad de “hacer un documento” –en formato cinematográfico, se entiende- sobre dichos sucesos “para que la gente diga: esto pasó y no vuelva a elegir a los mismos gobernantes” (Arregui, 2009: 1-2). Surge entonces la pregunta: ¿De qué manera opera FDJ en tanto *documento*?

Para empezar, una definición de documento, proporcionada por Ricœur: “Resumen de indicios y testimonios” –huellas también se les llama- sobre unos hechos del pasado histórico (Ricœur, 2004: 228). Hemos visto ya de qué manera se usan los testimonios en la película de Arregui. ¿Pero qué otra clase de “huellas” encontramos en “Fuera de Juego”? En primer lugar, imágenes de *archivo* tomadas de un canal de televisión¹⁶ sobre las movilizaciones de la época contra la política económica del gobierno, así como de la represión policial a las mismas, durante las semanas que precedieron a la caída del presidente Mahuad. Este gesto de compilar y emplazar imágenes *archivadas* en la película por sí solo nos coloca en el ámbito del documento, pues éste por definición toma sus insumos del archivo. Sin embargo, las imágenes que utiliza Arregui para entretejer su película como documento no corresponden a noticias emitidas, sino a material sin editar, lo cual refuerza el carácter documental de la propuesta de “Fuera de Juego”, ya que la serie de operaciones que intervienen en la elaboración de la noticia colocan a este género más en el lado de la ficción que del mero registro periodístico¹⁷. Arregui señala sobre este punto:

El archivo que tienen los canales de TV contribuye a la memoria; pero el uso que hacen de él para las noticias [es propio de] un control ideológico. Yo creo que mientras los medios de comunicación sigan controlados por los intereses bancarios o privados eso va a continuar... De ahí, el material virgen de la noticia es parte de la memoria y del patrimonio del país... Lo interesante sería comparar el uso que se le dio al material en ‘Fuera de Juego’ [con el uso que se le dio] en el canal para emitir las noticias... tener esas dos imágenes ahí, o sea, comparar cómo una película usa esas imágenes para reivindicar los movimientos sociales y cómo los usa el canal para decir: ‘Otra vez salieron los indios a las calles a hacer bulla y a causar caos en la ciudad’, y sugerir entonces que eso sube el riesgo país y aleja a los inversionistas extranjeros. (Arregui, 2009: 7)

Otro tipo de huellas que se hallan en “Fuera de Juego” son los *indicios*, definidos como las “huellas no verbales de un hecho histórico” (Ricœur, 2004: 228). Las imágenes de los personajes (actores naturales en su mayoría) insertos en escenarios naturales (ciudad, barrio, casa, locutorio, parque, karaoke, etc.) y en situaciones *reales* (Juan en la malla del aeropuerto junto a familiares de migrantes que los ven partir en medio de llantos; Juan en medio de la represión policial a una concentración indígena, en donde también está la actriz/reportera; Juan y sus amigos

¹⁶ El canal que cedió las imágenes, Sí TV, perteneciente al Grupo Banco del Progreso de Fernando Aspiazu, para la época en que fue realizada la película había sido intervenido por el Estado.

¹⁷ Entre otros muchos, Pierre Bourdieu ha dedicado un estudio a la lógica espectacular y dramática inherente a la construcción de la noticia televisiva (del *acontecimiento*, como diría Pierre Nora). Sobre este punto señala: “El principio de selección [de la noticia] consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular. La televisión incita a la *dramatización*, en un doble sentido: escenifica, en imágenes, un acontecimiento y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico” (Bourdieu, 2000: 25).

en medio de las protestas contra el gobierno de Gustavo Noboa a inicios de 2001, la mamá de Juan afuera de un banco cerrado y luego en el bingo, etc.) actúan como indicios del período de Crisis Bancaria y la Gran Migración de finales de los 90. Las causas de estos fenómenos (corrupción de los banqueros y políticas económicas del gobierno) son esbozados por “Fuera de Juego”, sin que profundizar en ellas o tratar de probarlas sea parte de sus objetivos, como sí lo es de la fase de explicación/comprensión de la operación historiadora (Ricoeur, 2004: 237), lo cual me lleva a afirmar, una vez más, que la película de Arregui se sitúa en el ámbito de la memoria antes que de la historia.

Finalmente, en su proyecto de constituirse como *documento* de la Crisis Bancaria, “Fuera de Juego” contiene huellas de *acontecimientos*, que, según Pierre Nora, no designan “la cosa la cosa ocurrida”, sino “la cosa de la que se habla”; de allí la expresión “producción del acontecimiento”. Ahondando en este concepto, Nora señala que un *acontecimiento* es un “suceso aprehendido por los medios de comunicación” (Citado en Ricoeur, 2004: 234). “Fuera de Juego” deja huella de la “construcción” de *acontecimientos* operada por los medios cuando en el noticiero de televisión recreado por la película¹⁸ la llegada del vicepresidente al poder –leída por muchos como la derrota del intento de cambiar profundamente el sistema económico-político-social ecuatoriano- fue construida por los medios como el triunfo de la “institucionalidad” y el “orden” sobre la “anarquía” y el “caos”, encarnados para ellos en la presencia de los indígenas en el efímero gobierno. De hecho, la presentadora de noticias de la película llega a decir: “Atención, amigos televidentes, luego de algunas horas un efímero gobierno indígena-militar-civil, parece que la cordura ha tomado las riendas del país. Si bien todos daban por hecho que la caída del presidente era algo impostergable, no se podía permitir que nuestro querido país cayera en las tentaciones del anarquismo. Nos complace anunciarles que el señor vicepresidente ha asumido el poder y que todo ha vuelto a su cause normal, es decir, a lo de siempre.”

La representación hecha por “Fuera de Juego” del noticiero no se inscribe en un registro realista sino sarcástico, lo que le permite denunciar las intervenciones políticas de los medios a favor de un *statu quo* benefactor de los grupos económicos a los que se hallan ligados, intervenciones cobijadas bajo el discurso periodístico de la “objetividad” o la “neutralidad”¹⁹.

¹⁸ Noticiero “ficticio” que, sin embargo, usa siempre imágenes reales de la época tomadas, como ya hemos dicho, del archivo de un canal de TV.

¹⁹ De hecho la representación irónica del telenoticiero se queda corta en su crítica a la forma en que los medios contribuyeron a construir *acontecimientos* en la época de la Crisis. A la memoria vienen las imágenes televisivas, transmitidas en cadena nacional de televisión (pues los canales pertenecían a los banqueros), de la “Marcha de los Crespones Negros”, realizada por las cámaras de la producción del Puerto Principal y el Partido Social Cristiano en marzo de 1999, y construida por los medios como un “acto cívico” de defensa de los “sagrados derechos de Guayaquil, lesionados por el centralismo quiteño”. Aunque el principal objetivo de tal marcha -en cuya primera fila estuvieron el entonces presidente del Banco del Progreso, Fernando Aspiazú; el ex presidente de la República y entonces alcalde del Puerto, León Febres-Cordero; el actual alcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, entre otros- era exigir al Estado el desembolso de recursos adicionales a los que ya había dado para salvar al banco, en las sucesivas rememoraciones que los canales hicieron del hecho evitaron incluir la imagen de los líderes empresariales y socialcristianos junto a Aspiazú, así como recordar el objetivo de la marcha. Otro hecho en cuyo retrato FDJ parece quedarse corto es la actuación de los canales de TV durante la caída de Jamil Mahuad, cuando los medios participaron no ya como constructores de *acontecimientos*, sino como protagonistas mismos de los hechos históricos. Pongo como ejemplo la acción del presentador Jorge Ortiz, de Teleamazonas, el 21 de enero de 2000, cuando un grupo de indígenas y militares se había tomado el Congreso Nacional. En la tarde de ese día el mencionado presentador realizó llamadas telefónicas, en vivo, a varios comandantes de brigadas militares acantonadas en

En este sentido, “Fuera de Juego” hace parte de otra línea de continuidad de la producción fílmica latinoamericana: la utilización del cine como contra-análisis de la historia oficial. A la par que diversos regímenes han intentado instrumentalizar el cine para su provecho político, no pocos cineastas han utilizado el celuloide para sacar a la luz hechos e ideas ocultadas por el poder, para reivindicar figuras y grupos sobre los que los sectores tradicionalmente hegemónicos pretendieron crear una memoria falseada o simplemente invisibilizarlos.

A diferencia de los documentos históricos, que necesariamente han de buscar probar la veracidad de los hechos narrados, que incluyen “lugares, fechas, nombres propios, verbos de acción o de estado” (Ricœur, 2004: 232-233), llama la atención que una película que intenta ser un “documento de época” como “Fuera de Juego” evite conscientemente la mención de nombres propios y fechas y apenas si dé pistas sobre los puntos geográficos en que se desarrolla (salvo en la mención explícita de Ecuador al final de la cinta). En primer lugar, la película no se propone “probar” nada, en el sentido que da a este verbo la operación historiográfica, en la que la precisión del dato y la duda respecto a la veracidad del testimonio ocupan un lugar fundamental. La película en cambio propone recolectar huellas sobre el “impacto humano” de esos hechos y esos datos, con lo cual entramos en el terreno de lo cualitativo antes que de lo cuantitativo.

Por otra parte, el director de la película ha explicado la decisión de no incluir nombres propios, fechas ni otros datos precisos por la necesidad de liberar a la memoria de lo coyuntural y llevarla a encontrar en este retrato de esta crisis de finales de los 90 los elementos estructurales de cualquier crisis pasada o futura:

Si uno se percatara de lo que lee el profesor de la película a los alumnos [sobre la Revolución Juliana de 1925, encabezada por un grupo de coroneles, contra la banca que se había apoderado del Estado], es una cosa muy similar a lo que estaba pasando en ese entonces [la rebelión de los coroneles, el 21 de enero de 2000, contra Jamil Mahuad]. En todo caso, yo quería decir: ‘Esto ha pasado, esto pasa y esto va a seguir pasando...’. La película no tiene una temporalidad determinada [...] y eso fue algo que habíamos pensado con anterioridad. [...] Yo no tengo por qué juzgar, que cada uno lo haga como quiera, si uno quiere identificar al presidente de la película con Jamil Mahuad es su decisión; si para otro en su memoria le recuerda a Lucio es Lucio, si le pone al Bombita²⁰ es el Bombita... Pero yo siempre he tenido esa idea adentro de que quién soy yo o el equipo para juzgar nada... Eso lo tiene que hacer la gente y el Estado. (Arregui, 2009: 3)

El propósito declarado de la película de “contribuir a que la memoria política de los ecuatorianos no se pierda” (Expreso, 23 de febrero de 2003) colocaría al cine en el horizonte, sugerido por Ricœur, de ayudar al trabajo de rememoración colectiva que evitaría que la sociedad pase directamente a la “repetición” de los sucesos traumáticos.

provincias a fin de crear no solo una “corriente de opinión” contraria al gobierno indígena-civil-militar, que había derrocado a Mahuad, sino una fuerza bélica que se le opusiera.

²⁰ “Bombita” fue el apodo con que el pueblo conoció al general Guillermo de Gobierno, cabeza de la Dictadura militar que gobernó Ecuador entre 1972 y 1976.

2.2.3. Los lugares de memoria en FDJ

Como hemos señalado antes, cuando la memoria hace el trabajo de rememoración de hechos del pasado, se apoya en los espacios donde esos sucesos ocurrieron. Maurice Halbwachs llamó a estos espacios los “marcos espaciales de la memoria” y los definió como “los lugares, las construcciones y los objetos donde, por vivir en y con ellos, se ha ido depositando la memoria de los grupos, de modo que tal esquina, tal bar, tal objeto, en fin, evocan el recuerdo de la vida social que fue vivida ahí y su ausencia, pérdida o destrucción impiden la reconstrucción de la memoria; con cada edificio que se derrumba, un pedacito de pensamiento colectivo se rompe, queda inconcluso”. (Aguilar, 2002: 3)

La sola visión de los espacios hace que los recuerdos se evoquen en la mente de las personas que han transcurrido parte de sus vidas en ellos. “Por eso Halbwachs dedicó una investigación minuciosa a todos los espacios de la memoria, y, por eso mismo, cuando define a la memoria colectiva, la encuentra sobre todo depositada en el espacio: ‘No es exacto que para poder recordar haya que transportarse con el pensamiento afuera del espacio, puesto que, por el contrario, es la sola imagen del espacio la que, en razón de su estabilidad, nos da la ilusión de no cambiar a través del tiempo y de encontrar el pasado dentro del presente, que es precisamente la forma en que puede definirse a la memoria; solo el espacio es tan estable que puede durar sin envejecer o perder alguna de sus partes’” (Aguilar, 2002: 3)

En “Fuera de Juego” hay una interesante puesta en escena de ciertos lugares ligados por la memoria colectiva a este periodo. Paul Ricœur apunta que las conmemoraciones de la memoria colectiva vinculadas a lugares consagrados por la tradición, dieron lugar, por primera vez, al término *lugares de memoria* (Ricœur, 2004: 192).

Si bien los lugares que aparecen de modo recurrente en “Fuera de Juego” no han sido objeto de una conmemoración oficial cobijada por la institucionalidad, sí han sido cargados de significado por la gente –una vez más los vencidos-, que desde la época que pone en escena el filme desarrolló una especie de “rituales” en ellos. Quizás el caso más patente sea el de la cabecera sur del Aeropuerto Mariscal Sucre de Quito –allí aparece Juan en más de una ocasión- hasta donde, desde el comienzo mismo de la Crisis Bancaria y la migración, muchos “peregrinaban” para dar despedir a sus familiares, con sus manos aferradas de las mallas, lo cual cargó de memoria (“memorias”, quizás sería una expresión más apropiada) a este lugar y lo convirtió en un icono de la Crisis²¹. De esto quedaron huellas en algunos reportajes de la época- y quizás en el futuro sea un lugar clave para contar la historia reciente de Ecuador, ya que, según Halbwachs, “Los sucesos excepcionales, en realidad, se ubican en un contexto espacial; esto ocurre porque el grupo toma conciencia de su existencia con más intensidad y es hasta ese momento cuando los vínculos que lo unen a ese lugar aparecen con mayor claridad: el momento en que parecerían romperse.” (Aguilar, 2002: 10). Es decir, que un *no-lugar* como el aeropuerto devino *lugar de memoria* justamente porque en él se rompía la continuidad de la memoria de miles y miles de ecuatorianos y ecuatorianas con respecto al terruño.

Otros lugares motivo de la reconstrucción de la memoria en FDJ son los bancos, siempre resguardados por la policía, en cuyas afueras se concentraban sobre todo madres de familia y jubilados para exigir la devolución de sus ahorros; las calles,

²¹ Incluso el las mallas de la cabecera sur del aeropuerto de Quito fueron el espacio para instalaciones artísticas como una que representó allí la silueta en metal de personas despidiendo a familiares.

que vuelven a ser tomadas por el pueblo para expresar su inconformidad frente a las acciones del poder; el parque barrial, que los jóvenes usan para encontrarse y recrear su identidad pero del que son expulsados por la fuerza pública; el bingo, como ya anotamos antes, adonde la gente acude con la esperanza de que la suerte le conceda lo que la realidad le niega; el karaoke, la discoteca, la cantina y la fiesta, espacios donde distintos grupos pueden desahogarse y escapar de los problemas cotidianos; la cabina telefónica, donde Juan puede comunicarse con su familiar emigrante pero sobre todo donde puede expresar sus malestares e ilusiones.

2.2.4. El discurso mediático de la “amenaza delincencial”

“Fuera de Juego” representa la memoria colectiva de un periodo de gran pobreza y exclusión social, como resultado de la aplicación a rajatabla del recetario neoliberal en la economía y la corrupción de las elites gubernamentales y bancarias²², fenómeno que va a desembocar en un aumento de la delincuencia²³, pero sobre todo en discurso gubernamental, mediático y empresarial que persigue –y más tarde consigue- colocar en primer plano del debate público la “gran amenaza delincencial”, enfocando únicamente un lado de la problemática –¿cuáles son las estrategias y los mecanismos más eficaces para combatir los delitos?-, sin preguntarse nunca qué los causan, un hecho, por lo demás, común a toda América Latina durante la década de los 90.

El fenómeno comunicacional de representar la “amenaza delincencial” en los medios -que cobra enorme fuerza en los 90, según sostengo en estrecha relación con la aplicación del neoliberalismo- aparece casi al inicio de “Fuera de Juego”, cuando en la primera escena en la casa de Juan, éste y su familia miran por la televisión la noticia sobre un “sangriento robo”, que termina en el lugar común de la presentadora exhortando “a las autoridades a tomar cartas en el asunto”. Paradójicamente, el discurso que criminaliza particularmente a los pobres, los jóvenes y, en una palabra, a los “diferentes”, es asumido y repetido por la familia del protagonista, directamente afectada por el “robo” de los banqueros y el gobierno. La retención ilegal de los dineros de los depositantes, en cambio, jamás recibió de los medios la cobertura ni la trascendencia que las acciones de los “avezados delincuentes” comunes.

2.2.5. La memoria de la resistencia popular y la opción individual

“Fuera de Juego” logra sortear la tendencia de cierta cinematografía militante de izquierda a representar la memoria de los vencidos únicamente como la crónica de la dominación y la explotación de que históricamente han sido objeto por parte del poder. La película de Arregui también pone en escena la dialéctica histórica de las respuestas de los sectores populares. En principio, esta respuesta aparece en FDJ como una “atmósfera de rebeldía” de varios sectores de la población. Sin embargo, esta rebeldía adquiere características muy diferentes entre indios y mestizos.

²² En la página web de la Comisión Anti Corrupción (www.comisionanticorruccion.gov.ec) consta un amplio expediente conocido como “Caso Mahuad”, en uno de cuyos capítulos, titulado “Los compromisos con la banca” se lee que, en 1999, “El Dr. Fernando Aspiazú Seminario, a través de los medios de comunicación, formuló una acusación particular en contra del Lic. Ramón Yulee Changuin, jefe de campaña de la Democracia Popular en Guayas, en la que denunció que sus aportes personales por 3,1 millones de dólares a la campaña de la candidatura presidencial del Dr. Jamil Mahuad se destinaron a un fin diferente.”

²³ Cifras sobre este aumento delincencial pueden encontrarse en el Boletín Ciudad Segura de FLACSO y del Observatorio Metropolitano de Seguridad Ciudadana.

Las huellas de la respuesta indígena que encontramos en “Fuera de Juego” hablan de la conformación de un movimiento social que responde de modo colectivo. De allí que éste aparezca representado la mayoría de veces como un “río de gente”, siempre en grandes planos generales y cenitales, pero percibido por la familia de Juan como algo distante únicamente a través de la TV.

La respuesta de los sectores mestizo-urbanos a la Crisis, tal como aparece retratada en FDJ, toma en cambio un carácter individual. Por un lado, están los espacios del desahogo –la evasión, también podría decirse- ante a la realidad²⁴ como la cantina, en el caso del padre, y el karaoke y la discoteca, en el de Juan y sus amigos, donde además se consumen drogas y alcohol. En estos espacios cerrados, los personajes, retratados casi siempre en primeros planos como para reforzar su carácter individual, aparecen cada uno metido en su mundo, en sus problemas y angustias, como “soledades en compañía”, si se me permite el oxímoron.

Luego están ciertos espacios como el concierto de rock, donde se abre la posibilidad de expresar la rebeldía, pero ésta parece procesarse allí únicamente como catarsis y no como respuesta política. ¿Puede interpretarse, por ejemplo, el ralentí y el desenfoco con que está filmado Juan hacia el final de la escena del concierto como el hecho de vivir un tiempo “congelado” en que la vida está detenida? ¿Cómo la imposibilidad de vislumbrar un futuro hacia donde seguir?

Otra de las aristas de la respuesta de los sectores mestizo-urbanos frente a la Crisis es la esperanza depositada en la religión y la fortuna. De allí el motivo visual de la mamá de Juan mirando el bingo desde el transporte público. De hecho, la imagen de la madre en silencio y con la mirada perdida es martillada por el montaje, como si, después de haber perdido su dinero en el banco, el mundo no se moviera más, como si la vida se limitara a repetirse, para tomar la expresión de Halbwachs. El bingo –dice Arregui- “es como la última esperanza que ella tiene de salvación y también de alejarse del mundo y estar allí sentada...” (Arregui, 2009: 3). Ante el congelamiento de los ahorros, seguramente el más “traumático” de los episodios de la Crisis Bancaria, los personajes se juegan sus últimas cartas. “Juan, por ejemplo, juega a ser hijo, estudiante, inmigrante, delincuente, pero siempre va a estar fuera de juego, nunca va a estar en el juego, nunca va a estar en el poder” (Arregui, 2009: 3).

La migración, uno de los temas más presentes en la película mediante las imágenes de la cabina telefónica, el aeropuerto y los aviones, que se intercalan en las escenas, hace parte del estrecho repertorio de respuestas individuales frente a los hechos de 1999. En el límite, diríamos que también hace parte de este repertorio la delincuencia, en la que finalmente cae Juan.

Hacia el segundo tercio de la película, se abre un espacio en el que el campo de la rebeldía colectiva y orgánica de los indígenas y el de la rebeldía más bien individual –y en algunos casos visceral- del sector mestizo parecen coincidir. Es el momento en que la madre de Juan acude a las afueras de un banco cerrado para protestar junto a otras mujeres. Es también el momento en que Juan y sus amigos, grabados una vez más en picado, hablan en el patio interior de una casa sobre lo que está pasando “allá afuera”. Entonces uno de ellos dice: “Deberíamos ya protestar, salir a hacer algo. Siempre estamos aquí parados como la pieza”. Entonces asistimos a la participación –aunque quizás sería más apropiado decir acompañamiento- de Juan y sus amigos a una marcha de la CONAIE. Ya antes hemos visto al protagonista en una

²⁴ Víctor Arregui dice sobre la inclusión del karaoke y la discoteca como motivos en la película que “en las Crisis es cuando más consumes entretenimiento” (Arregui, 2009: 3).

concentración indígena brutalmente reprimida por la policía. Sin embargo, y a pesar de su simpatía hacia la protesta india, Juan aparece más como un curioso que como un integrante de este movimiento. Estas imágenes, grabadas con cámara al hombro, dan cuenta de una estrategia documental o periodística, lo cual no solo confiere verosimilitud a la representación y al relato, sino que les da "historicidad", al anclar la representación en una época concreta.²⁵ Por otra parte, esta cámara al hombro, como producto de la misma represión, muchas veces baja al suelo y capta las piernas que corren huyendo de las bombas, el gas lacrimógeno que rueda por la calle... rostros, cuerpos asustados...²⁶. La cámara, entonces, aparece como un integrante más de la manifestación, no es una cámara externa a los hechos, sino una cámara que está registrando desde adentro, lo cual le otorga un fuerte carácter testimonial. Tal carácter solo pudo conseguirse por la decisión de "insertar" a los actores en protestas reales.

Juan y sus amigos participan de una protesta, pero, al constatar que la lucha colectiva vuelve a ser capitalizada por los grupos de poder y que solo cambia el nombre del presidente pero se mantiene intacto el sistema de exclusión, terminan por inclinarse a favor de una salida individual. La salida individual, en el límite en que viven estos adolescentes, se presenta en forma de delincuencia para la ley, "recuperación" de todo aquello de lo que han sido despojados por las elites gobernantes a lo largo de la historia para Jaime, quien en una de las últimas escenas de la película le dice a Juan:

JAIME:

Tarea de giles con su tonta ideología. Nosotros tenemos que saber defendernos, pasarla bien, aprovechar la única vida que tenemos, salir a 'cobrar', Juanito. ¿Cuándo hemos arriesgado nada? ¡Siempre conformados como cojudos! Los sueños están hechos para los poetas de última, no para nosotros. Tenemos que salir a recuperar lo que es nuestro, loco. ¡Recuperar!

Para unas vidas llevadas al límite como las de Juan y Jaime, lo político no adquiere sentido; solo tiene sentido lo que puede dar resultados inmediatos, como inmediatas son sus necesidades.

2.2.6. Estrategias narrativas y estéticas de "Fuera de Juego" para la representación de la memoria colectiva sobre la Crisis Bancaria

Fernando Bayón señala tres entornos sociales donde se pone a prueba la relación entre el cine y la memoria: la invención de la conciencia nacional²⁷, la constitución del sujeto en la sociedad capitalista y, dicho en una palabra, la guerra.

²⁵ Quizás en el futuro la gente vea las imágenes de la represión policial violenta y las calles nubladas por el gas lacrimógeno, y las ligue con el periodo de auge del neoliberalismo, las políticas de ajuste y las protestas populares, así como ahora vemos las imágenes de la construcción del Estadio Olímpico, la Casa de los Espejos o la sede principal del IESS y automáticamente las asociamos al boom petrolero de los 70.

²⁶ En un estilo muy próximo a la "cámara estilográfica" de la que habla Marcia Orell para describir el trabajo de imagen en "El Chacal de Nahueltoro".

²⁷ La invención del cinematógrafo coincide con la época de "invención" –para usar la expresión de Eric Hobsbawm– de las naciones occidentales (Bayón, 2006: 356). En aquella época –finales del siglo XIX y principios del XX– se trataba de proyectar la imagen de la nación como un todo homogéneo y unificado, pero a nivel de masas. Quizás los más conocidos ejemplos de representaciones de lo nacional en el cine sean las películas de S. M. Eisenstein ("Octubre", "El acorazado Potemkin") en la Unión Soviética y las de D. W. Griffith ("El nacimiento de una nación", "Intolerance"), en Estados Unidos, ambos en búsqueda de mitos fundacionales de la nación (Bayón, 2006: 356).

(Bayón, 2006: 355) Otros autores como Ismail Xavier y Frederic Jameson han estudiado la larga tradición en la historia del cine –pero particularmente del cine latinoamericano- de “representar los destinos nacionales a través de un proceso narrativo codificado [...]” (Xavier, 1999: 335). Esta narración cinematográfica codificada se resume en la figura de la alegoría, entendida como un método particular de representar y de leer los hechos históricos (Xavier, 1999: 335).

A estas reflexiones, Ismail Xavier añade que “Junto con el apoyo económico e institucional, la nación es producida por la narración y otras formas de representación, una combinación particular de base histórica y relatos míticos de experiencias pasadas” (Xavier, 1999: 334). Entre tales formas de representación, sin lugar a dudas, puede citarse a las historias nacionales –siempre “purgadas” de hechos inconvenientes-, las cuales tienen por objeto que un punto de vista específico, el del grupo dominante, pase por ser el “anhelo de todos” (Bayón, 2006: 360). Es el grupo dominante el que decide qué se debe recordar y qué se debe olvidar.

En el marco de esta producción nacionalista, apunta Xavier, desde sus inicios el cine fue visto como una estrategia privilegiada de afirmación nacional²⁸ y, a veces, como una celebración de hegemonía²⁹ (Xavier, 1999: 352). Esto ocurrió a principios del siglo XX con las películas de Griffith en Estados Unidos, las de Eisenstein en la Unión Soviética y las de Joseph Goebbels, el ministro de la Propaganda en la Alemania nazi.

Pero si el cine “clásico” realizado por las grandes potencias procuró representar las “memorias nacionales” de un modo hegemónico, otros filmes –especialmente los latinoamericanos a partir de la ruptura estético-política de los años 60- “han querido hacer memoria del modo como esos cimientos (la cohesión de la nación por medio del matrimonio aceptable, la familia monorracial, jerarquizada y productiva, o los ideales democráticos de justicia racional, economía liberal y reconocimiento social) comenzaron a resquebrajarse” (Bayón, 2006: 360).

Una estrategia frecuente para representar este “desmoronamiento” es el recurso a las alegorías, ya que éstas “terminan por revelar su apelación contemporánea como el lenguaje de la crisis, satisfaciendo las demandas presentadas por dramas que son típicos en periodos de transición y acelerados cambios técnico-económicos, los cuales fuerzan a la gente a revisar sus visiones sobre identidad y valores compartidos” (Xavier, 1999: 359).

De allí que este acápite tenga por objetivo analizar la presencia de estrategias alegóricas en la representación de la memoria colectiva de los ecuatorianos sobre su pasado histórico en “Fuera de Juego”. Para ello, recurriré al análisis alegórico de la

²⁸ Esta estrategia de afirmación nacional por medio del cine se practicó en todos los países, por supuesto, según sus posibilidades económicas y cinematográficas. En el caso ecuatoriano, los filmes de Augusto San Miguel, aunque perdidos, se sabe que abordaron temas de afirmación nacionalista por medio de mitos fundacionales. Tal parece haber sido el caso de la película “El Tesoro de Atahualpa” (1924). Pero la estrategia de afirmación de la nación a través de la imagen fue practicada sobre todo por los noticieros fílmicos, que se concentraron básicamente en registrar los desfiles y conmemoraciones cívicas y los avances en la “modernización” de la nación, especialmente de la infraestructura (Granda, 1995: 64).

²⁹ La celebración de la hegemonía se dio en Estados Unidos por medio de las cintas de David W. Griffith, director de dos películas clave para entender el “nacionalismo cinematográfico”: “El Nacimiento de una Nación” (1915) e “Intolerancia” (1916). De esta última Ismail Xavier dice que “movilizó de nuevo ciertos principios universales supuestamente destinados a gobernar la historia humana, construyendo una teleología histórica en la cual una trayectoria de siglos fue sugerida como la sucesión de diferentes etapas que prepararon la emergencia y consolidación de Estados Unidos en los tiempos modernos como la expresión privilegiada del plan de Dios, la nación que materializa los principios básicos que garantizarán la salvación humana en el futuro”²⁹ (Xavier, 1999: 352).

representación, que defino como un método para la lectura de las imágenes cinematográficas en el cual los personajes, los escenarios y las situaciones juegan a representar no a un individuo ni sus problemas personales sino a un sector o clase social y sus problemáticas dentro de una nación.

La representación de la Crisis Bancaria de 1999 hecha por la película de Víctor Arregui da cuenta de un periodo tan crítico en la reciente historia ecuatoriana que aun los símbolos y los valores nacionales “más sagrados” (el patriotismo, la honestidad y la veracidad, repetidos por el profesor de Juan, y hasta el apego a la tierra, una de las marcas identitarias más ancestrales y profundas de los ecuatorianos) no solo son radicalmente cuestionados sino trocados por el deseo de escapar de un “país sin futuro” o conseguir dinero a cualquier precio para “disfrutar la única vida que tenemos”.

Sin embargo, quien cuestiona estos valores no es un personaje particular sino la propia realidad: ante la corrupción de las elites empresariales y bancarias con cuyo dinero los políticos han llegado al poder para cantar el himno, ceñirse la bandera ecuatoriana y jurar respeto a la Constitución únicamente durante el acto de posesión e inmediatamente después gobernar para los intereses de sus financistas, ¿cómo mantener a flote los símbolos y los valores que el sistema educativo insiste en obligar a memorizar? ¿Cómo cuando la historia pasada y presente niegan lo que los discursos afirman? Si es verdad como dice Ricœur, citando a Locke, que “la memoria es un criterio de la identidad” tanto personal como colectiva; si es verdad que la memoria se moviliza al servicio de la búsqueda, del requerimiento y de la reivindicación de la identidad (Ricœur, 2004: 110), ¿en qué memoria podrían apoyarse los personajes de “Fuera de Juego” para buscar su identidad personal y grupal si toda la memoria colectiva –tanto de la dominación del poder cuanto de la organización y las luchas populares- ha sido arrancada de la historia de “los grandes hechos y los grandes hombres”³⁰ que se enseña en escuelas y colegios, donde paradójicamente la memorización –mediante dictados autómatas- termina actuando como un mecanismo de olvido? No en balde se queja Juan a su amigo Johnny, que está en España: “¿Cómo te envidio, brother: ya no tienes que aguantar el colegio! Los dictados, loco, escribes y escribes... ¡para nada!”

En medio de la marea de acontecimientos y problemas que envuelve a un adolescente de 15 años como Juan, ¿de qué manera pedirle que su identidad no se fraccione y estalle entre las demandas del discurso patriótico del colegio, las exigencias de la familia, los deseos y los miedos espoleados por los medios y las angustiantes necesidades de cada día? ¿Cómo pedirle que se mantenga íntegro y coherente con unos ideales que sus experiencias diarias –el “trabajo” que le consigue Gioco en una “fiesta de ricos”- le dicen que no son más que lugares comunes? ¿Cómo pedirle que se busque un futuro en el país, siguiendo el patrón de vida previsto para cualquier “joven decente” (trabajo digno, matrimonio, familia) cuando cada día supone una aventura de sobrevivencia? ¿Cómo pedirle que confíe en las instituciones “democráticas” si la misma institución que protege la integridad del banquero corrupto ante la protesta popular es la que atenta contra la integridad de la gente que reclama por el congelamiento de los depósitos, como ocurre con la policía en “Fuera de Juego” en las tomas de Juan en medio de la concentración indígena cuyo carácter documental hace imposible cualquier intento de refutación al menos de los contenidos

³⁰ La expresión pertenece a la “Escuela de los Annales”, una corriente de renovación de la historiografía surgida en Francia que criticaba la excesiva dependencia de la historia de los “hechos” y dentro de éstos de los hechos políticos.

en ellas representados? Son todos estos complejos factores que ejercen una presión sobre la identidad del protagonista –y con él de muchos ecuatorianos de la época- las que el filme de Arregui intenta procesar en una representación pródiga en largos planos generales –en los que Juan aparece como un ser insignificante en medio de la realidad- y en paneos del protagonista caminando y a veces corriendo por las calles de la ciudad, en todo caso buscando una salida en medio del laberinto urbano, cuyas reglas han sido escritas por otros y no logra descifrar.

Nos queda por analizar de qué manera “Fuera de Juego” usa la estrategia alegórica –esa “privilegiada práctica significativa que saca a la luz todas las ambigüedades relacionadas con la identidad y los intereses nacionales [...]” (Xavier, 1999: 360)- en su representación de la memoria colectiva de la Crisis Bancaria. Antes que nada, es preciso señalar que la inscripción de la película de Arregui en un registro realista –o neorrealista- hace que las posibilidades de leerla alegóricamente se vean limitadas, ya que, como dice Ismail Xavier, “mientras más enigmático el texto, mayor la posibilidad de provocar interpretaciones alegóricas.” (Xavier, 1999: 343) Tampoco parece haber elementos que justifiquen el señalamiento de una intención alegórica evidente. Sin embargo, el propio Xavier ha señalado que “La presencia de alegorías nacionales en la historia del cine va más allá de la codificación intencional y transparente. Al lado de las alegorías nacionales hay también alegorías ‘inconscientes’, donde la intervención de un ‘lector competente’ es indispensable” (Xavier, 1999: 335).

2.2.7. El entorno familiar como alegoría nacional

Teniendo en cuenta las salvedades antes mencionadas, considero que es posible hacer una lectura alegórica de la representación de la historia y la memoria nacionales hecha por FDJ y ésta se halla sobre todo en la representación del ámbito doméstico y de sus personajes-tipo. Para sustentar este punto, me apoyo en dos observaciones de Ismail Xavier. El crítico brasileño sostiene que películas tan disímiles como “Underground” de Emir Kusturika, “La Edad de la Tierra” de Gláuber Rocha y “El Viaje” de Fernando Solanas “presentan diferentes puntos de vista más o menos críticos del statu quo, pero todas revelan cómo una percepción general de la nación es crucial para una discusión no sólo de cuestiones claramente políticas, sino también de los estilos de vida privados” (Xavier, 1999: 350). Y más adelante, analizando la película argentina “La historia oficial”, de Luis Puenzo, Xavier subraya que ésta “sitúa asuntos familiares en el centro de un acercamiento humanista a la cuestión política, de modo que Puenzo inscribe su filme dentro de una larga y diversa tradición de melodramas que trabajan cuestiones sociales, tomando a la familia nuclear como un microcosmos ejemplar que condensa a la nación entera” (Xavier, 1999: 357). Por otra parte, el esquema familiar ha sido utilizado históricamente en el cine latinoamericano para representar a la nación. “Lucía” (1968), de Humberto Solás, y “Polvo nuestro que estás en los cielos” (2008), de Beatriz Flores Silva, son dos ejemplos que vienen a la memoria.

Sobre la base de estas ideas, sostengo que en “Fuera de Juego” la familia del protagonista, Juan Castro, está representada como una alegoría de la nación ecuatoriana. Situada en medio de una gran crisis, pero viviéndola dentro de cuatro paredes, la familia Castro –y la alegoría que representa- están parcialmente emparentadas con otras películas como “El Castillo de la Pureza”, de Arturo Ripstein, y “Todo está bien”, de Arnaldo Jarbor, “ejemplos típicos de la construcción de la Casa Familiar como un espacio alegórico que representa a la nación, en narrativas que

tienen lugar casi enteramente dentro de cuatro paredes, creando un sentido de claustrofobia [...]” (Xavier, 1999: 357). Si bien en “Fuera de Juego” se llega a crear un ambiente de claustrofobia y de tensa espera en la casa familiar, con esporádicos enfrentamientos entre sus miembros, la representación no es tan condensada ni tan rica en connotaciones alegóricas, por la yuxtaposición de estas escenas con otras desarrolladas en espacios abiertos, a causa del doble objetivo de la cinta: caracterizar el *tiempo cíclico* en la historia ecuatoriana y también la *coyuntura* (Ricœur, 2004: 204) de la Crisis Bancaria de 1999.

La construcción alegórica de “Fuera de Juego” está más del lado de géneros tradicionales en los cuales “un personaje definido de las narrativas clásicas produce un grupo de personificaciones industrializadas –estereotipos uno puede llamarlas-. Aquí, las visiones simplificadas de los problemas sociales, o las explicaciones reduccionistas de la causalidad histórica, descansan en los hombros de ciertos personajes que juegan a representar a una clase, un grupo étnico o una nacionalidad entera” (Xavier, 1999: 339).

En mi análisis de la familia Castro, el personaje de la madre juega a representar a todos los pobres, que sufren en silencio su suerte sin capacidad de respuesta y que solo hallan refugio en la religión o en la búsqueda de un golpe de fortuna. El hermano de Juan, que literalmente pasa todo el día viendo televisión, encarna al sector urbano-mestizo que, al menos hasta ese momento, se había caracterizado –incluso se había autocaracterizado– como apático, como una población que se conformaba con mirar los hechos y las protestas sociales a distancia y se lamentaba de la situación del país pero no se involucraba. El padre podría leerse como la representación del sector policial-militar, atrapado en la paradoja de sufrir la crisis en carne propia teniendo, al mismo tiempo, que salir a reprimir a quienes protestan contra ella, pero sobre todo como la encarnación de un discurso militar-nacionalista³¹. De allí que este personaje frecuentemente recrimine a Juan “por andar de diablo ocioso” en lugar de practicar los valores nacionales, en nombre de los cuales le grita: “¡Respeto, carajo! Esto es color: ¡militar! ¡La patria, el honor, el respeto!”. Un discurso que, como ya hemos dicho, a la luz de la realidad presente y pasada aparece como desfasado. El personaje de Juan, colegial de 15 años que vive en el sur de Quito, representa el “arquetipo del adolescente enamorado” (Ramos y Marimón, 2002: 60), pero también del joven que tiene que decidir qué quiere –o que puede, sería más exacto– hacer de su vida, en el momento crítico de la definición de su identidad. Este personaje es, sin duda, el más complejo de la historia. Si por una parte sus desesperadas búsquedas individuales de una salida pudieran representar el confuso y dramático destino nacional de los jóvenes o los emigrantes del período, por otra Juan parecería alegorizar a toda la “joven nación” ecuatoriana sin opciones de salida a causa de la corrupción de sus gobernantes, los “padres de la patria”, como tradicionalmente se los ha llamado. De allí que los enfrentamientos entre Juan y su padre y el “desafío” de aquel a éste en una de las escenas del filme puedan leerse

³¹ Recuérdese que durante el conflicto Ecuador-Perú de 1995 volvió a desempolvase la ideología nacionalista-militarista. El presidente de entonces, Sixto Durán-Ballén, acuñó la frase “¡Ni un paso atrás!”, ante miles de colegiales que habían sido movilizados para esta “patriótica causa” hasta la Plaza Grande, invocando la “defensa de la patria”. Sin embargo, este mismo gobierno había sido el causante del “desangre” económico del país mediante las leyes que desmontaron los controles estatales a la banca (Salgado, 2002: 1) y la privatización de algunas empresas públicas como la aerolínea estatal Ecuatoriana. Fueron también moneda común durante este gobierno las acusaciones de corrupción contra el presidente y su familia (caso “Flores y Miel”) y contra el vicepresidente, Alberto Dahik, quien finalmente huyó del país, acusado de malversación de los llamados “fondos reservados” (Salgado, 2002: 1).

como el país real que desde su doloroso presente se enfrenta a su historia patrioter, escolástica y memorística para decirle que ya no le cree, que sus relatos y sus discursos -que han olvidado la memoria de los “perdedores”, de sus traumas y dolores- no le sirven más para entender la realidad que vive, cual supuestamente es el objetivo de la historia.

También puede mencionarse, de modo más marginal, al banquero Eduardo, representación de las elites económicas corruptas, y a su amante, Gioconda, encarnación de los sectores subalternos con ansias de escalar socialmente, sobre todo porque la escena del asesinato del banquero por Gioconda expresa y alegoriza una ansia de justicia social contra los responsables de la Crisis, ansia que el sistema judicial no ha sido capaz de encarnar³².

2.2.7.1. El diálogo con las tradiciones iconográficas

Otro rasgo característico de la representación alegórica mencionado por Ismail Xavier es el que resulta del diálogo que las composiciones visuales establecen con tradiciones iconográficas particulares, antiguas y modernas:

Cuando es comunicada por un filme narrativo, la alegoría no es simplemente producida por un proceso de narración que involucra agentes y acciones, sino que también resulta de composiciones visuales que, en muchos casos, establecen un claro diálogo con tradiciones iconográficas particulares, antiguas y modernas.

Por lo tanto, leer filmes alegóricamente es siempre un gesto cultural multi-focal, que requiere de la capacidad de explorar tanto lo que es sugerido por la sucesión horizontal de planos como por los efectos verticales de las composiciones visuales o los códigos culturales implicados en su banda sonora. (Xavier, 1999: 337)

¿Con qué iconografías dialoga “Fuera de Juego” para establecer su representación de la memoria sobre los hechos y el “clima moral” que se vivían en Ecuador durante los días de la Crisis Bancaria?

Básicamente, la película de Arregui establece un diálogo con ciertas iconografías de la cultura popular ecuatoriana, en sus vertientes sagradas y profanas. Símbolos de la primera son el altar del Divino Niño, la estampa de La Dolorosa y el retablo de Jesús del Gran Poder. Símbolos de la segunda, la bandera ecuatoriana, la mata de sábila colgada detrás de la puerta o el infaltable afiche humorístico de unos perros jugando billar. Todos ellos hacen parte de la “decoración” de la casa de Juan, pero caracterizan sobre todo al personaje de la madre. Las comillas anteriores puestas sobre el término *decoración* tenían por objeto llamar la atención sobre las premisas que guiaron el proceso de dirección de arte durante la película, que resume su director, Víctor Arregui:

Menos el cuarto de Gioconda, todas las locaciones son naturales. [...]. Como los actores eran naturales también, yo les decía: ‘¿Puedo ir a tu closet? ¿Qué ropa te pondrías para salir en esta escena?’ Y me decían: ‘Esta’... ‘¿Y me puedes prestar para la peli?’... La casa de la familia de Juan es la casa donde en la realidad vive el actor Fabián Velasco, y su mujer en la película es su mujer en la vida real. Jugamos mucho con las cosas reales. De allí que el actor [que encarna a Juan] me decía: ‘Yo no sé si estoy viviendo lo que en realidad vivo todos los días o si es una cosa escrita para una

³² Más de siete años después de la quiebra de los bancos, a causa de los préstamos vinculados y otras prácticas fraudulentas de sus dueños y accionistas, de 64 juicios bancarios, solo 8 tenían condenas (El Universo, 16 de agosto de 2006).

ficción'. Entonces toda esta búsqueda de un lenguaje documental termina con una estética que para mí es muy bonita, muy popular, muy de ellos. 'Coco' Lasso, el director de arte, me decía: 'Esta esquina hay que grabarla por esto'... Quizás bajábamos alguna cosa o movíamos un mueble más bien por cuestiones de encuadre... había pequeños elementos como un altar con foco rojo o un afiche que nosotros llevamos, pero todo lo demás (la cocina, los utensilios, es más, la comida que compramos en el restaurante de la esquina) era de ellos. Se logra esa estética gracias a que ellos fueron muy amables al prestarnos 'su estética' y eso es algo que nosotros agradecemos a los actores y a la gente que participó. Aun así hay quienes me dicen que es 'horrible'. La gente es prejuiciosa, siempre me repiten: '¿Cómo lograste filmar a Quito tan feo?' Quito con pan de oro no me interesa para nada, eso le corresponde al Ministerio de Turismo. Eso lo dije en un programa de TV y se quedaron pasmados. (Arregui, 2009: 5)

El personaje de la madre tiene también un motivo musical: el pasillo, que la acompaña en su penoso regreso a casa en el transporte público, desde cuyas ventanas observa el bingo que, una y otra vez, le niega la suerte. En este punto llama la atención la forma en que todos los iconos religiosos y los símbolos de las creencias populares se conectan con el imaginario tan característico de los mestizos ecuatorianos del destino como resultado de la fatalidad o la suerte –en cualquier caso, como resultado de la voluntad divina- y que está fuertemente influenciado por el catolicismo, para construir un personaje que deviene alegoría de una población sin esperanza y resignada a su suerte y que quizás explique su incapacidad para articular una respuesta colectiva frente a los atropellos del poder.

Otro breve pero interesante diálogo que establece la película con la iconografía popular se da en el personaje del padre de Juan, guardia y ex policía, quien, tras discutir fuertemente con su hijo, se coloca unas gafas oscuras con marcos dorados al tiempo que toma una actitud de "macho", en una clara de cita de una práctica muy extendida en las fiestas populares de las comunidades andinas ecuatorianas donde los militares son parodiados de esta forma por los comuneros.

El entorno de Gioconda –la secretaria que aspira a casarse con Eduardo, el banquero- comparte algunos de los iconos de la casa de Juan, como las estampas religiosas, con otros personajes. Sin embargo, en su caso, la iconografía popular se pone en escena desde una versión que, no sin polémica, podría llamarse *kitsh*. Allí está su cuarto recargado de peluches, afiches de estrellas del cine, almohadones rosados, blusas plateadas y maquillaje por todas partes para representar a la facción "arribista" de los sectores populares. Sin embargo, puesto que esta locación –y por lo tanto este mundo- es en estricto rigor el único construido por mano de la película, resulta conflictivo tanto en su representación cuanto en su lectura, ya que:

Existe un debate sobre el uso del término y la forma de definir las obras que responde a la intención estética de su creador. De ordinario la definición de una pieza como 'kitsch' involucra un secreto desprecio y el deseo de diferenciarlo del 'arte culto', por lo que las piezas realizadas en materiales económicos que imiten otros más caros, normalmente ostentosas, son consideradas kitsch sin importar si el autor deseaba aparentar o no una pieza más costosa para que quien la poseyera se destacara como superior.

Sin embargo, otra corriente coincide en definir lo kitsch precisamente por el 'deseo de aparentar ser' (como la definición de clase propuesta por Marx). En este sentido, todas las imitaciones y copias serían consideradas como kitsch, así como el uso de materiales que pretenden ser otra cosa (plástico que imite oro, cristal o madera, por

ejemplo), siempre y cuando esté pensada para que su poseedor aparente ser de una clase social, económica o cultural ‘superior’ a la suya.

Asimismo, muchas piezas religiosas utilizadas en altares domésticos responden al uso de materiales baratos que pretenden ser otros más caros, aunque sin ostentarse como símbolos de estatus social, sino, más bien, con el deseo de agradar a la deidad en cuestión [...]. Para muchos, estas expresiones se acercan más al canon estético naif.³³

Finalmente quisiera mencionar el contrapunto que se establece en la cinta de Arregui, especialmente en el personaje de Juan, entre dos vetas musicales ecuatorianas recientes: el rock y la tecnocumbia.

Dicha banda sonora se compone básicamente de canciones de rock³⁴, un género con gran tradición especialmente en el sur de Quito, el cual representa, en sus letras, su música y sus símbolos, la rebeldía juvenil frente a las injusticias de la realidad y la represión. Y por canciones de tecnocumbia, heredera de ciertos rasgos del pasillo rockolero y otros géneros populares ecuatorianos, género que irrumpe con fuerza a finales de los 90, en estrecha relación con el fenómeno de la masiva migración de este periodo y se convierte en la música que identifica a los ecuatorianos en el extranjero³⁵. De allí que el constante tránsito del protagonista entre el karaoke, con sus canciones de tecnocumbia, y el concierto de rock alegorice el conflicto existencial de gran parte de la población ecuatoriana, especialmente la más joven encarnada en el personaje de Juan, entre el quedarse y luchar y el irse, el escapar de todo.

2.2.7.2. La fragmentación

Hablando de las películas de Jean Luc Godard, Ismail Xavier señala que “su dialéctica de fragmentación y totalización [como la de Eisenstein] es de nuevo *una forma de lidiar con el tiempo histórico*. Ahora, el sentido de fragmentación viene del uso del collage, la mezcla de géneros y materiales narrativos, mientras el sentido de totalización resulta de la serie de alusiones irónicas a las contradicciones francesas en el tiempo de la consolidación de una sociedad de consumo en Europa.” (Xavier, 2009: 349, el subrayado es mío)

El *tiempo histórico* es una compleja categoría que incluye diversos tipos de periodizaciones, algunos de los cuales pueden encontrarse en la narración de “Fuera de Juego”. Si bien, como en toda película, en FDJ el tiempo narrado aparece como “tiempo presente”, en este presente se abren espacios para la presencia del pasado. Esto ocurre, por ejemplo, en la clase del colegio donde el pasado aparece bajo la forma de “memorización” (la “historia escolar” de Ricœur) antes que como memoria viva.

³³ Artículo sobre el *kitsch* en wikipedia.org.

³⁴ Paradójicamente el rock, hasta hace pocos años –pero especialmente en los 70- considerado como el símbolo del “extranjerismo” y alineación cultural en América Latina (en una época en que con la misma vehemencia con que se lo atacaba se defendía la música folclórica como la expresión más auténtica de la “cultura nacional”), aparece en FDJ como el género que permite expresar la rebeldía social de los jóvenes hacia el sistema, la corrupción de los banqueros y los gobernantes y el sufrimiento de los migrantes ecuatorianos por el maltrato y la discriminación en otros países.

³⁵ Músicos populares como Byron Caicedo, por citar un caso, son conocidos por temas que se desarrollan en la embajada de Estados Unidos o que narran la soledad y el anhelo de regresar de los migrantes en España. Por otra parte, cada año las figuras más representativas de la tecnocumbia dan numerosos conciertos en Estados Unidos, España, Bélgica, Italia y otros países.

También pueden reconocerse en la película de Arregui distintos regímenes del tiempo. Por ejemplo, el “tiempo crónico”, en el que los hechos se desplazan “hacia delante” o “hacia atrás” en función de un acontecimiento fundador, considerado como el “punto 0” de la medición (Ricœur, 2004: 199). Este es el tiempo que encontramos, por ejemplo, en la clase de Historia, en la que el sistema se empeña en la memorización de fechas, siglos, épocas, etc. y en la que la fundación de la nación ecuatoriana es el acontecimiento “cero”. También encontramos el tiempo medido según la *cronografía*, en función de acontecimientos únicos (Ricœur, 2004: 202). Para el caso de “Fuera de Juego” es el tiempo representado, por ejemplo, por un acontecimiento como el “congelamiento de los ahorros”, que, como suele decirse, “parte la historia en dos”, tanto para los individuos como para el colectivo que se vieron afectados por él. A partir de este acontecimiento, podremos establecer una relación con el tiempo histórico que podría enunciarse bajo la fórmula “Antes del congelamiento, las cosas eran así”, “después del congelamiento, las cosas fueron de tal modo”.

Advertimos también en FDJ la presencia del orden de la *cronosofía*, subdividida en dos concepciones: la del tiempo lineal, acumulativo e irreversible; y la del tiempo cíclico de las repeticiones (Ricœur, 2004: 202), este último representado en el motivo del profesor que narra un hecho de la historia ecuatoriana ocurrido en 1925 (la Revolución Juliana) que vuelve a “repetirse” en 1999, diferente en los nombres de los actores pero igual en la esencia de los hechos.

Finalmente, en “Fuera de Juego” hallamos un choque entre una concepción de la historia como la sucesión lineal y continua de acontecimientos –de “saltos” cabría decir- siempre dirigidos hacia el progreso y ese “pasado que vuelve” haciendo que la marcha de la historia no solo parezca detenerse, sino aun regresar, con el retorno de aquellas crisis estructurales que se creían “prueba superada”. Es lo que Ricœur llama la “lucha de la cronosofía del progreso”³⁶ (Ricœur, 2004: 204).

De allí que para lidiar con las complejas y diversas formas en que puede medirse el tiempo histórico de la historia ecuatoriana, “Fuera de Juego” recurra también a una narración fragmentada que mezcla diversos géneros –como el documental y el drama urbano- y diversos materiales: testimonios, archivos visuales, imágenes documentales y escenas de ficción. Por medio del collage visual, FDJ intenta dar respuesta a la demanda de un nuevo tipo de lenguaje y representación planteada por “un incremento visible en la velocidad del intercambio en el mercado mundial, el continuo desplazamiento de gente en busca de trabajos pese al poderoso control de las fronteras y la compresión del espacio-tiempo creada por la alta tecnología [...]” (Xavier, 1999: 360)

El sentido de totalización en “Fuera de Juego” viene, en cambio, por mano de la referencia a las diversas señas de identidad de los ecuatorianos, una identidad mestiza y barroca, de la que el director dice: “Si cogemos ‘Fuera de Juego’ y sumamos las calles, la ropa, los actores, la forma de hablar, lo que comen, la virgen que te da las espaldas, la educación, dices: ‘Hay millones de elementos de identidad que están contenidos en uno y que adentro se mezclan’. Entonces piensas: ¿Y cuál es tu identidad? ¡Yo qué voy a saber!... Tal vez la mezcla de todas esas cosas” (Arregui, 2009: 5).

Finalmente, quisiera citar otra vez a Ismail Xavier y su estudio de la alegoría histórica. “Lo que es común es la idea de que una historia [...] o una imagen encarna

³⁶ En el colmo de las ironías de la historia, el actor que desencadena el retorno de la crisis estructural económica y ética de 1925 en 1999, el que determina el retorno del pasado traumático en el presente de aquel año es el “Banco del Progreso”.

un concepto, una idea o una moral.” (Xavier, 1999: 339). En este sentido, quisiera exponer dos ideas, relacionadas con la comprensión de la historia que plantea la vida de Juan y sus desesperados intentos por hallar una salida, en un país que le cierra todas las puertas.

Tal idea es que, no importa cuál sea la crisis, al pueblo le toca poner el sufrimiento –y hasta los muertos- mientras las elites capitalizan los estallidos sociales, aunque para hacerlo deban sacrificar a la cabeza visible del gobierno: “Hemos vuelto a la normalidad, es decir, a lo mismo de siempre”, dice la presentadora de televisión al final de la película. Y, parece decirnos la película de Arregui, esto seguirá pasando mientras se mantenga este sistema donde la población no cuenta para nada, en un juego –el de la política- cuyas reglas han sido decididas de antemano por otros intereses completamente distintos al “patriotismo”, que los grupos de poder –ubicados tanto en el Estado como en el sector privado- predicen como la motivación fundamental de sus acciones.

La segunda idea es que mientras siga siendo concebida por el “memorístico” sistema educativo y la academia como una pieza de museo –al no dar cabida a los testimonios y otras formas de la memoria viva-, la historia seguirá sin ayudarnos a comprender y actuar sobre el presente, y los “traumas” del pasado regresarán cíclicamente a una población desmemoriada que los vivirá con la misma actitud de “shock” de quien nada ha aprendido de sus errores.

2.2.8. La representación de la memoria en FDJ como contraanálisis de la historia oficial

Es ya un lugar común plantear la necesidad de “rescatar la memoria”. En realidad, el mundo contemporáneo –sin que sea Ecuador una excepción- parece vivir lo contrario: una “fiebre de memoria”. Lo prueban la cantidad de conmemoraciones, monumentos, nuevas efemérides e instituciones dedicadas a celebrar aniversarios de independencias, natalicios, muertes, batallas, firmas de acuerdos, etc.

Sin embargo, la construcción de este tipo de memoria es la construcción que caracteriza al poder: centrar la conmemoración en el recuerdo de las virtudes que hacen de tal o cual individuo un “héroe” al que debemos veneración y no en recordar la forma en que los individuos han sido objetos y/o sujetos de la historia. En este sentido, la contribución del cine ha sido, más que “rescatar” la memoria, interpretarla. “El cine político se debate entre el drama y el documental. La memoria se ejerce en similitud entre esos dos tópicos. Así como la memoria es una interpretación del pasado, el argumento esencial de todo cine político es que es una interpretación de la historia” (Vigo, 2002: 1).

A diferencia de este tipo de conmemoración oficial, lo característico del cine –pero particularmente del cine latinoamericano desde los 60, desarrollado bastante al margen del amparo estatal- ha sido poner en escena una interpretación alternativa de la memoria, muchas veces a contrapelo de la historia oficial.

En el caso de “Fuera de Fuego”, si para la razón administrativa y la historia oficial la Crisis Bancaria de 1999 fue únicamente sinónimo de cifras, índices y cuadros sobre el decrecimiento económico o el déficit en la balanza comercial, la película de Arregui ha procurado una representación –susceptible de cuestionamientos, por supuesto- de la memoria del impacto humano que tuvieron las decisiones tomadas por quienes detentaban el poder en aquel periodo.

En este sentido, es preciso señalar que la memoria de la crisis de finales de los 90 representada por “Fuera de Juego” es una entre varias memorias posibles. También que sus imágenes comparten con las de otros filmes que intentan representar hechos históricos la condición de “evacuar sin cesar puntos de vista contradictorios, relativos o espurios, una propiedad que según algunos justificaría con creces que se les niegue el derecho a reclamar la dignidad de fijar aquel hecho [...]. El reto que nos plantea estriba en aceptar, sin embargo, que la portabilidad, fragmentariedad, sensualidad, polifonía e inestabilidad características de la imagen cinematográfica, así como de los discursos contingentes y desabsolutizados que es capaz de amparar, no solo no tienen por qué atentar contra la *dignidad* de la memoria, sino que en buena medida contribuyen a ella como mediación inevitable.” (Bayón, 2006: 379)

2.2.8.1. El papel de la TV

Aunque retratada con cierto dejo irónico, la televisión es, sin embargo, el único “narrador” que en “Fuera de Juego” permite reunir y dar sentido a los fragmentos heterogéneos que componen la memoria de la Crisis Bancaria de 1999. Y aquí quizás radica el aspecto más cuestionable de la película de Víctor Arregui, ya que la televisión –sea como institución social, sea como estaciones concretas– históricamente ha cumplido un papel más orientado a la manipulación del pasado histórico, con sus abusos de memoria y olvido, que a un trabajo de rememoración de los hechos traumáticos de la historia ecuatoriana. La misma lógica espectacular de la televisión y la necesidad inherente al medio televisivo de producir noticias de carácter efímero impiden, por ejemplo, la posibilidad de atar un hecho en apariencia puramente económico a su contexto político, social y cultural, no se diga a su contexto histórico.

Lo que torna inverosímil y cuestionable la representación del tele-noticiero hecha por FDJ es que en ella el actor televisivo es el que explica e interpreta los hechos, muchas veces desde la perspectiva de los intereses populares (como cuando una reportera, tras entrevistar a dos funcionarios del gobierno, concluye: “Lo único cierto es que se ha desatado una verdadera tragedia social”), cuando esto en la realidad nunca ha ocurrido. De hecho, una de las conductas sociales más interesantes que se dieron durante las movilizaciones que derrocaron a Jamil Mahuad fue la crítica de la gente que se hallaba la noche del 20 de enero de 2000 en la Plaza Grande a los canales de televisión allí presentes por “no difundir la realidad” o por difundirla de un modo considerado “distorsionado”, al punto que muchos pidieron la salida de las cámaras televisivas de la Plaza.

De todos modos, es necesario matizar el análisis de esta representación de la televisión hecha por “Fuera de Juego” señalando que hacia el final de la película la presentadora celebra el ascenso del vicepresidente al poder como “el retorno de las cosas a la normalidad”, lo cual es resulta más verosímil en función del comportamiento y los valores habituales de las estaciones de televisión en Ecuador.

2. 3. Estrategias de producción, distribución y exhibición en “Fuera de Juego”

“El cine comercial hace descansar su interés en índices como los grandes costos o la grandilocuencia técnica, los grandes actores, los grandes movimientos de extras. Nosotros no podemos disponer de semejantes recursos. Por razones ideológicas y por razones de la realidad más evidente. Lo cual demuestra que nunca es más convincente la ideología que cuando está enraizada en las realidades más concretas” (Orell, 2006: 85).

Estas palabras de Julio García Espinosa, escritas en 1969, nos sirven para analizar el modo en que “Fuera de Juego” fue producida, distribuida y exhibida, y el diálogo que establece con el Nuevo Cine Latinoamericano y con los “nuevos cines” de finales de los 90 en estos temas.

La situación económica, social y política de Ecuador a finales de los 90, sumada a la situación específica del cine nacional (falta de una ley para el sector y de cualquier institucionalidad cinematográfica), fue un factor importante en la estrategia de producción que adoptó “Fuera de Juego”. De acuerdo con el productor de la cinta, Álvaro Muriel, antes de echar a rodar el proyecto, el equipo involucrado en él solo contaba con el dinero de un préstamo realizado por el Consejo Nacional de Cultura (Muriel, 2009: 1) El otro factor, que también hemos señalado antes, fue el tipo de película que se propuso hacer el director Víctor Arregui: “Lo que sí fue [una decisión] consciente fue recuperar el lenguaje documental para hacer la película” (Arregui, 2009: 8). De allí que parezca más acertado señalar que si el tipo de temática, estética y narración por los que había optado “Juego de Juego” influyeron sobre su estrategia de producción, ésta –insertada en la realidad de 2001- influyó a su vez sobre aquellas.

En lo que respecta a la estrategia de producción adoptada por FDJ, habría que distinguir entre la financiación y la producción de campo propiamente dicha. Para el levantamiento de fondos, la película de Arregui recurrió, en primer término, a los préstamos: al ya mencionado crédito del Consejo Nacional de Cultura, se sumaron pequeños empréstitos de Alberto Andino, amigo del director (Revista Líderes, 26/09/09), y del coproductor Alfredo Marcovici. Sin embargo, sumadas todas las contribuciones hasta ahora mencionadas, el “capital semilla” para comenzar la realización de la película “no llegaba a 10 mil dólares en dinero contante y sonante. Con eso nos lanzamos.” (Muriel, 2009: 3) A este dinero se fueron sumando, durante el proceso de producción y posproducción, otros pequeños aportes de la cooperativa formada por Arregui, Muriel y el fotógrafo Germán Valverde. “También hubo recursos que aportaba la productora. En ese entonces nosotros vivíamos de hacer documentales institucionales básicamente y todo lo que tenía un margen de ganancia, rentabilidad o lo que sea se metía en la película para lo que hubiera que cubrir ese momento” (Muriel, 2009: 1).

Dos factores explican que pese a contar con tan escasos fondos económicos y pese a incluir un gran número de escenas en exteriores, la película de Arregui hubiera podido realizarse. El primero es el canje con empresas e instituciones de servicios por menciones en la película. La alimentación del equipo de grabación se consiguió por un canje con una pizzería, el transporte de los actores y el personal técnico se hizo gracias a un canje con una empresa de taxis y el transporte de los equipos se debió al préstamo de un bus del Municipio de Quito (Muriel, 2009: 1-2).

Pero quizás la estrategia más interesante de producción fue lo que el productor de la película llama la “institución del trueque” en Ecuador:

Creo que el cine nacional sobrevive gracias a una institución llamada trueque: canjes con empresas y sobre todo con técnicos: yo trabajo para vos y después cuando yo haga mi película, vos trabajas en ella. Yo te presto la cámara, pero cuando yo necesite, me pasas las luces. Yo te hago la producción, pero bájame el precio de tal cosa... Funciona muchísimo eso. En el medio audiovisual, el trueque es una institución. Vos hablas con un editor y le dices: "Ve, yo no tengo mucha plata, así que voy a pagarte esto en efectivo y para el resto tengo equipos o si necesitas que te haga la fotografía de alguna otra cosa te echo una mano...". Eso te dice que el cine

ecuatoriano está muy lejos de ser una industria porque muchas cosas se resuelven en este ámbito de la informalidad; la red de amigos es fundamental. (Muriel, 2009: 1)

Álvaro Muriel explica que todos quienes intervinieron en la producción de “Fuera de Juego” lo hicieron sin una paga. En el caso de los técnicos y coproductores, se formó una “cooperativa de producción” *ad hoc*, que consistía en que los socios ponían su trabajo sin cobrar a cambio de una participación en los réditos que pudiera generar la exhibición de la película (Periódico Opción, 18/11/02). Los asistentes de producción, por ejemplo, fueron estudiantes y amigos que participaron de modo voluntario, lo mismo que gran parte de los actores secundarios, figurantes y extras.

[Para varias escenas colectivas] teníamos [nuestros propios] mecanismos de convocatoria. Los amigos del Manolo [Santillán] en la película estaban muy ligados a la Facultad de Artes. Entonces vos ponías un cartel de ‘Se necesitan figurantes para una película’ y te caían 20 ó 30, y se podía montar fácilmente la secuencia del concierto de rock en el Colegio Montúfar. Eso te fue reduciendo un montón de gastos porque evidentemente a esa gente en el mejor de los casos se les ponía el pasaje y un sánduche... Para la secuencia de la fiesta en La Tola, llegaron muy pocos figurantes y tuvimos que hacerla con la gente del barrio. Entonces empezamos a pre-producir eso dos días antes, casi de casa en casa. Les decíamos: ‘Vamos a filmar una película, es la escena de una fiesta’ y la gente, superacolitadora, llegaba vestida con sus mejores galas. [...] Desde el punto de vista de la producción, yo no sé si es que esto se pueda hacer en otras partes, seguramente en otros países de América Latina sí (Muriel, 2009: 2).

En lo que se refiere a la producción de campo, la estrategia no fue solo rodar con pocos recursos sino producir creativamente, aunque quizás sea mejor señalar el camino de doble vía que conduce de la necesidad a la creatividad y viceversa. “Nosotros –declaró Álvaro Muriel durante la primera semana de la grabación– queremos demostrar que se puede hacer cine en Ecuador con bajo presupuesto. [...] Pienso que es la alternativa para países como los nuestros: contar historias de bajo presupuesto, con un pequeño equipo técnico y en poco tiempo” (Diario Hoy, junio de 2001).

Dentro de esta estrategia, una táctica importante fue la utilización del video digital y, específicamente, “el formato más económico en la época: el mini DV” (Coiffier, 2002: 1). El director Víctor Arregui, quien afirma que en FDJ se jugó por una “estética documental” (Arregui, 2009: 5), reivindica la opción del video digital por dos motivos: su versatilidad (que les permitió “estar la mayoría del tiempo en movimiento, buscando ángulos –en medio de las manifestaciones por ejemplo–, cosa que con una cámara de 35 mm no puede lograrse”) y porque permite “cierta democracia a la hora de filmar, ya que contar las historias en 35 mm te saldría un platal” (Arregui, 2009: 2).

Otro factor digno de mención fue el corto tiempo de grabación de “Fuera de Juego”: apenas 17 días (Opción, 18 de noviembre de 2002), a los que habría que añadir un par de días más en que se grabaron las “imágenes documentales” de Juan y sus amigos en medio de las manifestaciones reales contra el gobierno de Gustavo

Noboa en enero de 2001 (Muriel, 2009: 2). La brevedad del tiempo también se debió al hecho de que el director pudo ensayar por tres meses con los actores protagonistas, “naturales” en su mayoría (Opción, 18/11/02). Esto habría sido difícil –sino imposible– con actores profesionales. “Entonces lo interesante, que se ha hecho mucho en muchas películas y aparte de ser una alternativa financiera es una propuesta

también de producción y narrativa incluso, es trabajar con actores naturales” (Muriel, 2009: 1).

Algo similar ocurrió con el uso de escenarios naturales: si por un lado hacían parte de la propuesta de lenguaje documental aplicado a la ficción de Víctor Arregui, por otro eran importantes dentro de la estrategia de producir con pocos recursos. Sobre este aspecto el productor Muriel sostuvo que “habría sido mucho más difícil grabar la secuencia donde sale el banquero y la gente que está protestando en las afueras le tira cosas en un banco real. Eso se grabó en el Banco Popular, que por entonces ya estaba cerrado y tomado por la AGD³⁷. Gracias a eso fue posible hacerlo del modo más real [...]. Como no tienes presupuesto para hacer una escenografía o crear una locación, utilizas escenarios naturales [...]. Por el carácter que tenía esta película, fue muy factible grabar [en las calles] muchas cosas que en otras condiciones tendrías que producirlas” (Muriel, 2009: 5).

Si bien las peculiaridades del modo en que fue producido “Fuera de Juego” terminan por subvalorar los verdaderos costos de producción y, como dice Muriel, “hace que el cine ecuatoriano esté alejado de una verdadera industria”, son precisamente ellas las que permiten que una producción de estas características pueda realizarse, más aún en una coyuntura económica tan crítica como la de los inicios de los años 2000.

La forma en que fue producida “Fuera de Juego” trae a la memoria los planteamientos que en esta materia fueron lanzados 30 años atrás por el Nuevo Cine Latinoamericano y que podrían resumirse en la consigna de Joris Ivens: “[...] no transformar en excusa el no poseer elementos muy buenos. Se pueden hacer filmes de comunicación con vuestras masas usando medios mínimos” (Orell, 2006: 68). O en aquella otra visión de Julio García Espinosa de que la carencia material, lejos de ser un obstáculo, tendría que mirarse como un estímulo para la creatividad, tanto en la narrativa como en los recursos de producción.

2.3.1. Distribución y exhibición

Desde antes de su realización, los productores de “Fuera de Juego” pensaron la película para su distribución en el circuito comercial nacional y su participación en festivales internacionales. En este aspecto, “Fuera de Juego” toma una clara distancia con respecto a los postulados del NCL –que privilegiaba la realización de proyecciones independientes para públicos de sectores populares–, al tiempo que coincide con la visión de los “nuevos cines” producidos en la región de los años 90, que le apuestan a una recuperación en el circuito comercial que les permita seguir haciendo cine.

Durante la grabación de la película a mediados de 2001, Álvaro Muriel declaró para diario Hoy respecto del estreno: “Tenemos las mayores expectativas. Todos estamos convencidos que es una cinta que vale la pena, la enviaremos a festivales y esperamos los mejores resultados” (Hoy, junio de 2001).

Aunque la participación de “Fuera de Juego” en el Festival de San Sebastián, según Víctor Arregui, fue más el fruto de la casualidad que de una estrategia planificada (Arregui, 2009: 8), su triunfo en la categoría “cine en construcción” le armó “por sí solo” el plan de distribución en el circuito internacional de festivales a la película, “que yo calculo que debe haber pasado ya por unos 100 festivales” (Arregui, 2009: 8).

³⁷ La Agencia de Garantía de Depósitos, que se creó a raíz de la quiebra de bancos en 1999.

El logro en San Sebastián, publicitado en el país por Bochinche, la productora de la película (Muriel, 2009: 4), y del que la prensa local se hizo amplio eco, ayudó a abrir las puertas del circuito comercial ecuatoriano y “seguramente también redundó en el público” (Muriel, 2009: 4). En Ecuador, “Fuera de Juego” se proyectó en las tres grandes ciudades: Quito (6 semanas, 3 salas), Guayaquil (4 semanas, 1 sala) y Cuenca (2 semanas, 1 sala), de acuerdo con el productor (Muriel, 2009: 3). Al final, la película de Arregui pudo hacer 30 mil espectadores en estas tres ciudades³⁸, una cifra que, si bien no está mal para el promedio de las películas ecuatorianas, tampoco puede considerarse un “éxito de público”.

Para una comprensión integral de la suerte de “Fuera de Juego” en la taquilla nacional, es necesario mencionar dos hechos. El primero y más importante es que sus productores decidieron la fecha de su estreno, el 18 de octubre de 2002, por una consideración más política que comercial: que la película se viera antes de las elecciones presidenciales de ese año:

“El equipo decidió estrenar la película en Quito antes de la primera vuelta electoral, sin esperar a que fuese pasada del soporte digital al formato de 35 mm [el premio ganado en San Sebastián]. Quisimos que la gente mirara cómo estaba el Ecuador antes de ir a votar. Era nuestro compromiso: que se viese cómo estamos, qué habían hecho los políticos con este país, qué pasó con el cierre de los bancos... Sé que para la gente que vive la crisis es duro que vengan a recordárselo. Pero es necesario porque hay que sensibilizar a la sociedad, [...] porque la memoria política del país es muy débil.” (Víctor Arregui, *Expreso*, 23 de febrero de 2003).

El segundo hecho, relacionado con el anterior, es que para cuando se estrenó “Fuera de Juego” en formato digital, con excepción de dos salas en Quito, las salas de cine del país no contaban con proyectores digitales. Por este motivo, los productores de FDJ se vieron obligados a alquilar e instalar proyectores para que la película pudiera ser exhibida en otras ciudades³⁹ (Muriel, 2009: 4).

Todas estas circunstancias, sumadas al hecho de que el proceso de “inflado” de la película a cine llevó más tiempo del previsto (Muriel, 2009: 4), hicieron que para cuando las copias en 35 mm estuvieran listas la “vida útil” de la película en el circuito comercial hubiera terminado, “y volver a hacer un relanzamiento de algo que ya se pasó es muy difícil” (Muriel, 2009: 5).

De todos modos, el equipo de “Fuera de Juego” llevó adelante un proceso de exhibición alternativa de la película en ciudades más pequeñas como Guaranda, Manta y Portoviejo. También se hicieron funciones especiales para barrios y para estudiantes de secundaria, pensando en que los adolescentes siempre fueron un público al que “Fuera de Juego” apuntó a llegar con más fuerza (Muriel, 2009: 3). En este aspecto, la película de Arregui volvió a coincidir con la visión del NCL, para el cual era el cine el que debía acercarse al pueblo más que a la inversa.

³⁸ Aunque la cifra sobre el número de espectadores varía en distintos medios, tomo este dato, sacado de la versión digital de Radio Praga Internacional (www.radio.cz), del 18 de enero de 2008, por hallarse lo suficientemente lejano de la fecha del estreno en Ecuador como para haber sumados todos los números de las distintas funciones dentro y fuera del circuito comercial.

³⁹ El estreno en Cuenca, previsto también para 2002 e incluso anunciado por la prensa local, fue suspendido a última hora por los dueños de la cadena Multicines, que prefirieron la taquilla segura de un “blockbuster” como *Titanic*. Sobre esta experiencia, el productor de FDJ comenta: “[En el circuito comercial] está el tema de con quién compites. Entonces estás en una desventaja gigante porque si no mantienes llenas las salas durante las dos primeras salas, te empiezan a cambiar de horarios: te ponen a las 4 de la tarde, a las 10 de la noche y te van moviendo hasta que te sacan de la programación, porque la dinámica de las salas es muy fuerte: están recibiendo grandes éxitos de todas partes, es muy complicado competir allí...” (Muriel, 2009: 4).

En los colegios, los productores de “Fuera de Juego” desarrollaron cine-foros masivos. Víctor Arregui recuerda estas proyecciones así: “En el Colegio Espejo hicimos una gran función, otra para el Einstein... Hubo otra para el María Angélica Hidrovo, en la que las alumnas llenaron todo el coliseo y les gustó mucho. Y luego, conversando con ellas, todas tenían a alguien afuera y todas querían irse, eran como 800 alumnas, y todas querían irse” (Arregui, 2009: 8).

CAPÍTULO 3

El retorno de la memoria colectiva y lo social en el cine latinoamericano del umbral del siglo XX: una historia común

Si “Fuera de Juego” constituyó un hito en la cinematografía nacional por su apuesta de recoger la memoria del traumático período de Crisis Bancaria para la sociedad ecuatoriana, es indudable que su propuesta tiene puntos comunes con dos películas que marcaron una ruptura con el cine que se venía produciendo en la región hasta bien entrada la década de los 90: “Pizza, Birra, Faso”, de los argentinos Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y “La Vendedora de Rosas”, del colombiano Víctor Gaviria, ambas estrenadas en 1998.

“La Vendedora de Rosas” (VDR) irrumpió en el panorama cinematográfico comercial colombiano de finales de siglo como una propuesta de ruptura por su tema -ninguna película colombiana de ficción había tratado antes el tema de las niñas y los niños de la calle en un registro tan descarnado-, pero sobre todo por un rodaje que recurrió solamente a actores y actrices “naturales” para representar a personajes muy próximos a sus propias vidas⁴⁰. Por otra parte, en medio de una larga tradición cinematográfica de recrear los diálogos de un modo lírico y lejano al habla real, “La Vendedora de Rosas” realizó una puesta en escena, casi sin filtros, del lenguaje de las comunas (suburbios pobres) de Medellín (un ejercicio que el propio Gaviria había iniciado en “Rodrigo D No Futuro”, en 1990).

En una época en que en las pantallas colombianas estaban dominadas por el cine de género (comedias, thrillers y dramas amorosos, principalmente), “La Vendedora de Rosas” trae a las pantallas a ese Otro que hasta entonces había estado ausente: los habitantes de los márgenes –las comunas- de una de las ciudades más violentas y socialmente conflictivas del mundo por ese entonces: Medellín. Y lo hace sin concesiones, sin intentar edulcorar la realidad por miedo a incomodar al público o por la necesidad de ganarse de modo facilista más espectadores. De allí que no es de extrañar que la película desatara intensas polémicas entre quienes la criticaron por mostrar “la cara negativa de Medellín y Colombia” y quienes la defendieron como un documento de la historia y la realidad del vecino país.

Nominada a la palma de oro en el Festival de Cannes en 1998, “La Vendedora” ganó 14 premios internacionales, incluyendo el premio a la mejor película en los festivales de Viña del Mar y Bogotá (ambos de 1998) y en el *Providence Latin American Film Festival* (2002), así como numerosos premios a su director y a su protagonista, Lady Tabares, en los festivales de La Habana (1998), Bratislava (1999) y Miami (1999).

“Pizza, Birra, Faso” (PBF) fue rodada en medio de la euforia neoliberal del segundo gobierno de Carlos Menem, cuya política de convertibilidad de la moneda y privatización de las empresas públicas había logrado reducir la inflación pero simultáneamente llevó al desempleo a cientos de miles de argentinos⁴¹. El largo de Caetano y Stagnaro irrumpió a finales de los 90 en el cine argentino –por entonces plegado al proyecto populista-mediático menemista de construir la imagen de

⁴⁰ Si bien en “El Chacal de Nahuelatoro” (1969), de Miguel Littin, y sobre todo en “Valparaíso, mi amor” (1969), de Aldo Francia, así como en algunas producciones brasileñas de los 80, ya se había recurrido a actores naturales para algunos de los papeles, “La Vendedora de Rosas” se destaca por haber recurrido únicamente a niños y niñas que vivían en la calle para encarnar a todos sus personajes.

⁴¹ El desempleo y el subempleo volvieron a crecer en Argentina durante la Crisis del Tequila hasta alcanzar un pico de 18,4 y 11,3% en mayo de 1995, un año antes del rodaje de la película de Caetano y Stagnaro (wikipedia.org).

Argentina como parte del Primer Mundo- con una propuesta que, por su tema, su estética, su narrativa y también por la forma en que fue producida, traía a la memoria el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60. Tanto, que a partir de ella –en un fenómeno similar al ocurrido 30 años antes- empezó a hablarse de un “nuevo cine argentino”.

Realizada en video digital y 16 mm, a un costo de apenas 400 mil dólares⁴², en medio de una Buenos Aires cuyas elites se hallaban empeñadas en mostrar la imagen de gran capital de ascendencia europea, PBF rompió con el cine de la época –empeñado en la imitación comercial de Hollywood- no solo por el origen marginal de sus personajes sino sobre todo por colocar en primer plano el desempleo y la exclusión social, de una forma enteramente distinta al modo en que el cine argentino históricamente había abordado estos temas. Lo que hizo novedosa a la propuesta estética de “Fuera de Juego” fue, entre otros aspectos, el empleo de actores y escenarios naturales y especialmente el cuidadoso esfuerzo por reflejar el lenguaje –lo cual equivale a decir la cultura- de los habitantes marginales de la ciudad. “Los personajes de Pizza, Birra, Faso hablan como nadie habló hasta ahora en el cine argentino... Y nunca caen en una frase de relleno, redundante, que no contribuya a la creación del clima o a pintar sus personalidades”, afirmó de ella el crítico Quintín (Toledo, 2000: 202)

“Pizza, Birra, Faso” obtuvo un fuerte respaldo de la crítica argentina y numerosos premios, entre ellos: *Premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) a la Mejor Película Latinoamericana. Mención Especial (Organización Católica Internacional del Cine y el Audiovisual, OCIC)*, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina, 1997; *Coup de Coeur a la Mejor Película*, Encuentros de Cines de América Latina, Tolouse, Francia, 1998; *Mejor Ópera Prima, Mención Especial a la Mejor Película Latinoamericana*, Festival Cinematográfico Internacional de Uruguay, Montevideo, 1998; *Gran Premio del Jurado, Premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI)*, Festival Internacional de Cine de Friburgo, Suiza, 1998; *Mejor película, Mejor director, Mejor guión*, Festival de Cine Latino y Brasileño de Gramado, Brasil, 1998; *Premios Cóndor de Plata a la Mejor Película, Mejor Guión Original, Mejor Ópera Prima y Mejor Actor Revelación Masculina*, Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, 1998.

3.1. La representación de la memoria colectiva en “Pizza, Birra, Faso” y “La Vendedora de Rosas”

Aquello que los habitantes de una nación consideran “memorable” tiene que ver en gran medida con los procesos de memorización por ellos vividos en el sistema educativo. Esta memoria impuesta, dice Paul Ricœur, “está equipada por una historia ‘autorizada’, la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente” (Ricœur, 2004: 116). Se trata de la historia tradicional, positivista, de “los grandes hombres, las grandes batallas y las grandes instituciones” (Barros, 1992: 15), en suma, la historia “escrita por los vencedores”.

Es en medio de las “historias oficiales” nacionales, pretendidamente homogéneas y sin fisuras, donde irrumpen la película argentina “Pizza, Birra, Faso” y la colombiana “La Vendedora de Rosas” para poner en escena la otra memoria: la memoria de los vencidos, es decir, de las grandes mayorías cuya presencia, sin

⁴² El dato corresponde a www.octaedro.org.

embargo, los textos escolares, los medios de comunicación tradicionales o la estatuaría urbana suelen ignorar.

Si la historia oficial recoge únicamente los “hechos gloriosos” y expulsa los hechos inconvenientes –la relación esencial del nacimiento de toda nación con la violencia, ya infligida, ya sufrida (Ricoeur, 2004: 108)-, “La Vendedora de Rosas” y “Pizza, Birra, Faso” –al igual que “Fuera de Juego”- recogen precisamente aquello que la historia tradicional deja de lado: “los traumatismos y las heridas de la memoria colectiva” (Ricoeur, 2004: 107). Si en la historia tradicional –centrada en el periodo de formación de las naciones- esa *violencia originaria* (que provocaba orgullo o extendía su dolor hasta el presente⁴³) era el resultado de algún enemigo externo siempre descalificado en lo moral⁴⁴, en este documento del tiempo presente que de alguna manera intentan las películas de Gaviria y Caetano/Stagnaro la violencia es perpetrada por la propia nación contra la mayoría de su población, por medio de la política económica neoliberal aplicada durante la década de los 90 bajo la presión del Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y la Organización Mundial de Comercio.

Ambas películas contribuyeron entonces a seguir escribiendo la historia de América Latina, esta vez desde las huellas de la memoria colectiva de las mayorías excluidas, frente al “fin de la historia” proclamado por el neoliberalismo.

En Argentina y Colombia, tanto como en Ecuador y el resto de América Latina, la década de los 90 se caracterizó por el debilitamiento de las organizaciones políticas de izquierda y el movimiento sindical, y el advenimiento de gobiernos que llegaron al poder amparándose en la “corriente mundial” neoliberal de la que –proclamaban sus discursos- los países latinoamericanos no podían quedarse aislados, so pena de quedar fuera del “tren del progreso y la modernidad” (Estrada, 2003: 1). Tanto la cinta de Gaviria como la de Caetano/Stagnaro muestran la otra historia del modelo del “fin de la historia”, pero lo hacen no desde lo que los posmodernos llamarían un “metarrelato omnicomprendido”, como hiciera el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60⁴⁵, sino desde las microhistorias incubadas en “los descartes del capitalismo” (Aguilar, 2001: 14).

3.2. “Pizza, Birra, Faso” y “La Vendedora de Rosas” como documento

Tanto “La Vendedora de Rosas” como “Pizza, Birra, Faso” constituyen una fuente y un documento, es decir, un conjunto de huellas de lo que fue –y sigue siendo- la aplicación del neoliberalismo en América Latina⁴⁶.

“La Vendedora de Rosas”, de Víctor Gaviria, cuenta la historia de Mónica, una niña de 13 años que trabaja vendiendo flores durante las noches en las peligrosas calles de Medellín hacia mediados de los 90, cuando aún resonaban en la capital paisa los ecos del imperio de los carteles de la droga. Durante la Noche Buena, Mónica vaga inhalando pegante junto a otras niñas que, como ella, han escapado de sus familias a causa del maltrato y se han refugiado en las calles. La droga se convierte

⁴³ “Lo que fue gloria para unos –dice Ricoeur- fue humillación para los demás. A la celebración de un lado, corresponde del otro la execración. Así se almacenaron en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación.” (Ricoeur, 2004: 108)

⁴⁴ Baste recordar la forma en que hasta hace muy pocos años se retrataba al Perú en el sistema educativo ecuatoriano, siempre insistiendo en los “motivos arteros” que guiaban sus acciones y hasta calificándolo como “el Caín de América”.

⁴⁵ Acaso “La hora de los hornos” es el ejemplo más evidente de dichos metarrelatos.

⁴⁶ Durante los 90, las políticas neoliberales fueron aplicadas en Argentina por el gobierno de Carlos Menem (1989-1999). Y en Colombia, sobre todo por el liberal César Gaviria (1990-1994) y retomadas por el actual presidente Álvaro Uribe, en el poder desde 2002.

para Mónica en el único medio para encontrar -en sus alucinaciones- a la abuela y la casa perdidas de la infancia. En esta búsqueda de la felicidad soñada, se encuentra con la fatalidad de una muerte absurda.

“Pizza, Birra, Faso”, por su parte, relata la vida de un grupo de jóvenes desempleados de las villas-miseria de Buenos Aires (El Cordobés, Pablo, Frula, Megabón y Sandra), que realiza robos de poca monta, en complicidad con un taxista, que funge de “jefe” y se lleva la mayor parte del botín. El único horizonte de estos chicos es llegar a la noche con plata para comprar pizza, cerveza y cigarrillos y tenderse alrededor de El Obelisco. Un día, preocupado por el embarazo de su novia Sandra, El Cordobés decide independizarse del “jefe” y dar un “golpe grande” robando una discoteca, para viajar con ella al Uruguay y “empezar una nueva vida”. Pero las cosas no salen como El Cordobés había planeado y el supuesto gran golpe termina en tragedia.

3.2.1. Lo que el neoliberalismo se llevó

Hacia la mitad de “Pizza, Birra, Faso”, El Cordobés, Pablo y Megabón hacen fila, junto a otros hombres, en las afueras de una agencia de empleos. Entonces, El Cordobés protagoniza un pleito fingido con Pablo. Se trata en realidad de una cortina de humo para encubrir el robo de Megabón a los desempleados, que mientras tanto intentan separar a los que pelean. Esta escena por sí misma constituye una huella del neoliberalismo y del desempleo, que parece ser su marca registrada⁴⁷. Resulta sintomática además de un sistema perverso que empuja a los desposeídos a enfrentarse entre sí (en este caso a través de un robo efectuado por la banda a uno de los desocupados), en lugar de cuestionar el origen de la situación precaria por la que atraviesan todos. “No es casual que la película transcurra allí, donde ya se podían sentir los efectos nefastos del sostener la convertibilidad a cualquier precio: el cambio fijo primero, la gente después” (Lehman, 2006: 3).

La posterior escena del hospital público, donde según apunta El Cordobés “igual hay que pagar”, habla también de la destrucción de la escasa protección social proporcionada por el Estado, bajo el eslogan neoliberal de “eliminar los subsidios y la ineficiencia”. Aunque nunca las use para reivindicar un discurso ideologizado, son múltiples las huellas que PBF deja de un sistema hecho para excluir: el lugar donde conviven los cinco protagonistas de la película –incluida Sandra, que está embarazada- es una casa tomada, “otro fenómeno que empieza a surgir con fuerza en los 90.” (La Nación, 1997). Y una huella más dramática aún: después de la primera conversación entre El Cordobés y Pablo afuera de la pizzería, el primero abandona un pedazo de pizza a medio comer que un marginal, más pobre que ellos, rápidamente devora antes de que sea arrojado por los empleados a la basura.

La pobreza y la exclusión también son elementos constitutivos del mundo representado en “La Vendedora de Rosas”, el cual se desarrolla en las comunas de Medellín. Sin embargo, a diferencia de las películas de los años 60, que permanentemente contrastaban la pobreza del campo y los suburbios con la riqueza de los barrios residenciales de las ciudades, “La Vendedora” transcurre siempre en un mismo escenario, donde la pobreza no se subraya ni aparece solo como una “nota de color” o de contexto, sino que constituye *per se* el universo de los personajes.

⁴⁷ El desempleo en Argentina pasó de menos del 7,4% en 1990 al 14,3% en 1999 y al 19,7% en 2002 y “es un fenómeno nuevo en el país, y es consecuencia del modelo de exclusión social que se instauró durante los años 90” (Asiain et. al, 2004). En Colombia, el desempleo pasó del 10,5% en 1990 al 19,4% en 1999 (www.risalc.org).

En este sentido, intuitivamente y sin esperar a la corroboración de los índices y las estadísticas, “La Vendedora” se adelantó “a los densos volúmenes de los historiadores o los expedientes de los juzgados” en la documentación de “la informalidad, la miseria y la desesperanza que padecen muchos jóvenes de Medellín y de las metrópolis en general” (Cardona, 2008: 7) en el umbral del siglo XXI.

La originalidad de “La Vendedora” y de “Pizza” no estriba, sin embargo, en el abordaje del tema de la pobreza y la exclusión –por lo demás con larga tradición en el cine de la región y particularmente en el Nuevo Cine Latinoamericano-, sino en otros dos aspectos. El primero es el momento en que el tema es puesto por ellas sobre el tapete público: la época del mayor auge del discurso, las políticas y la euforia neoliberal en el continente, aspecto en el que coinciden con “Fuera de Juego”. Y el segundo es el enfoque, los recursos estéticos y las formas narrativas empleados para retratar ese mundo, aspecto en el que en cambio se alejan de la cinta de Arregui. Como dice Jorge Ruffinelli, refiriéndose a la película de Gaviria: “Esas formas aparecen respondiendo –ligadas entre sí y por momentos como su producto inevitable- a una búsqueda de humanidad en personajes y en historias emergentes de la ‘otra’ ciudad marginal, de la ‘otra’ realidad marginal –las que desechamos por juzgarlas rémoras para la modernidad y detritus de nuestra maquinaria consumista- y que este cine ha conseguido osadamente colocar en el centro.” (Ruffinelli, 2004: 16)

Entre los recursos estéticos, que son a su vez los que construyen la verosimilitud (o el realismo) de ambos filmes, habría que mencionar principalmente la opción por los actores y los escenarios “naturales”. Este recurso, que además permitió realizar las películas a menor costo, no es solo una estrategia de producción, sino lo que constituye como “documento” a ambas películas, y que es el principal interés investigativo de esta tesis.

Si, como había apuntado en el capítulo anterior, un documento puede definirse como un “resumen de indicios y testimonios” (Ricœur, 2004: 116), cuya función principal es “probar” algo –una hipótesis- con respecto a unos hechos del pasado (Ricœur, 2004: 231), surgen dos preguntas respecto de las películas de Gaviria y Caetano/Stagnaro: ¿qué tipo de documento constituyen estas películas? ¿Hay algo con respecto al pasado que estas películas prueben, más allá de que ninguna de las dos se haya trazado este objetivo explícitamente?

La condición “documental” de ambas películas hay que rastrearla no solo en el texto fílmico, sino en la forma en que ambas fueron investigadas, escritas y producidas. Las dos películas tomaron “sucesos reales” como material para sus historias. En el caso de PBF, la primera secuencia narra un operativo policial donde se arresta a un grupo de delincuentes, escena que se le ocurrió al mismo equipo de rodaje: “Después de filmar la escena del policía coimero, los chicos se fueron con el auto y en el apuro del rodaje los actores estaban con los chumbos [pistolas]. Nos paró la cana. Nos apuntaron con Itakas, a mí me esposaron... Son las primeras escenas de la película, con los chicos esposados, la policía que va y viene”, ha dicho el codirector Adrián Caetano (Choi, 2000: 1). En el caso de “La Vendedora”, el intento por documentar la realidad social mediante una ficción fue más radical aún: muchas de las situaciones narradas en la película fueron tomadas del testimonio de vida que Mónica Rodríguez, una chica de 16 años que en la vida real había vendido rosas y vivido los

peligros de las calles de Medellín, le había confiado a Víctor Gaviria en un documental anterior (Ruffinelli, 2004: 168)⁴⁸.

Lo que hizo tan veraces a ambas películas –al punto de hacerlas parecer testimoniales- fue la participación de actores naturales muy próximos a los personajes que encarnaban y que de alguna manera habían vivido situaciones similares a las narradas⁴⁹. En el caso de “Pizza”, el codirector Bruno Stagnaro señaló: “Nuestra película está muy cerca del neorrealismo [...] y la concebimos con una estética semidocumental. Sus principales protagonistas son jóvenes que elegimos en villas de emergencia. Zonas marginales de Buenos Aires son la escenografía de la historia.” (La Nación, 1997) En cuando a la obra de Víctor Gaviria, es necesario señalar que: “Obviamente, sus películas son de ficción, pero el método para realizarlas ha aproximado esa ficción a lo documental [...]. La fascinante metodología que surge de trabajar con actores ‘naturales’ hace que su cine de ficción sea a la vez ‘documental’, en la medida en que quienes aportan sus rostros y cuerpos, quienes interpretan a niñas [...], a ‘pistolocos’, a ‘traquetos’ y a sicarios son los propios personajes extraídos de la calle o del pasado del narcotráfico [...]. En ese sentido, y solo en ese sentido, sus películas son *documentales*. Y también por el hecho de que en su mayor parte (si no en su totalidad) los diálogos han surgido de la vida y no de una intención literaria” (Ruffinelli, 2004: 168).

Me preguntaba hace un rato, ¿qué tipo de documento constituyen “Pizza, Birra, Faso” y “La Vendedora de Rosas”? Intentaré responder de modo paradójico, es decir, señalando primero qué tipo de documento no son estas películas. En primer lugar, no se parecen al documento histórico tradicional, que en su búsqueda de asentar la “verdad” y la “trascendencia” de unos hechos del pasado emplea los testimonios únicamente para probar los sucesos testimoniados, de modo que “la impronta afectiva de un acontecimiento no coincide necesariamente con la importancia que le otorga el receptor del testimonio” (Ricœur, 2004: 211). Tampoco se parecen al documento periodístico, que utiliza el testimonio para probar la verdad de un suceso y la presencia del testimoniante allí, pero sobre todo para demostrar que el suceso elegido constituye un “acontecimiento” (Ricœur, 2004: 211) para la sociedad aquí y ahora, aunque no lo sea después para la historia.

Lo que singulariza al documento que constituyen tanto la cinta de Gaviria como la de Caetano/Stagnaro –y ésta constituye otra coincidencia fundamental con la cinta de Víctor Arregui- es que su carácter testimonial –implícito en que sus protagonistas “naturales” han vivido situaciones similares a las que narran- no es utilizado para probar ni la verdad de unos hechos del pasado ni la presencia de testimoniante “allí” donde éstos ocurrieron (no de otro modo se explica la elección del género ficcional en lugar del documental). En cambio, lo que ambas películas consiguen es evocar una *época* –una *atmósfera* social (Ruffinelli, 2004: 90)- que activa la memoria colectiva de los espectadores, enriqueciendo con sus evocaciones y lecturas la inevitable incompletitud de la representación cinematográfica. “En el cine [latinoamericano] actual, hay narraciones que, como documentos, resignifican un estilo de época, un contexto, una sociedad, una ideología, ya sea desde la violencia, la opresión o el desempleo” (Chabod, 2006: 32). Tal logro, en el caso de “Pizza” y “La

⁴⁸ Tan trágicamente documental fue el ejercicio que planteó la película de Gaviria que Mónica Rodríguez, asesora de Gaviria antes y durante el rodaje, al igual que la protagonista de la cinta, fue asesinada (Ruffinelli, 2004: 168).

⁴⁹ En este punto, las películas de Gaviria y Caetano/Stagnaro vuelven a coincidir con “Fuera de Juego”, si bien la película de Arregui utilizó a actores naturales para ciertos personajes como Juan, Jaime y los vecinos del barrio durante la fiesta de Gioco y a actores con formación para el resto.

Vendedora”, es posible gracias a la *experiencia de vida* que solo los actores naturales pueden aportar, así como también a la memoria colectiva de la que solo los “escenarios reales” están cargados. Ambos recursos permiten a las películas de Caetano/Stagnaro y Gaviria ser no solo *verosímiles* –una exigencia de la narrativa- sino también *veraces* –una exigencia de la memoria y más aún de la historia-. Como dice María Dolores Pérez analizando el segundo largometraje del director paisa: “Aunque los niños no eran actores, todo lo que pasaba en la película ya lo habían vivido. Según el director, solo necesitaban adoptar cierta naturalidad ante las cámaras y aprender a improvisar, pero sin salirse mucho del guión, ya que el guión era su propia vida” (Pérez y Fernández, 2002: 67).

¿Pero qué consiguen los dos filmes al canalizar la “veracidad” por medio del género ficcional, que aparentemente les quitaría –o cuando menos les restaría- el carácter veraz? Al menos tres cosas: la primera, hacer entrar en las historias narradas la impronta afectiva –un componente básico de la memoria- que, como dije antes, el documento periodístico y más aún el histórico tienden a dejar de lado. La segunda, distanciarse de aquella historia oficial –memorizada en el sistema educativo, la estatuaría, las efemérides, etc.- exponiendo la Otra memoria donde los sucesos *ordinarios* de la cotidianidad se vuelven *extraordinarios*, porque lo son para las personas y las comunidades que los han vivido. La tercera es que, renunciando a probar hechos (incluidos lugares, fechas, nombres, verbos de acción o de estado – Ricœur, 2004: 232), consiguen trascender la memoria individual y entrar de lleno en la memoria colectiva. Allí donde el documento histórico y el periodístico dirían “estas cosas les pasaron a estas personas y para probarlo aquí están sus testimonios”, las películas de Gaviria y Caetano/Stagnaro parecen decir: “Estas cosas –pero también estos dolores y alegrías, esta huella emocional en todo caso- no solo les pasaron a los personajes que aparecen en estas cintas, sino que fueron vividos y sentidos por muchos otros.” Como dijera el propio Víctor Gaviria después del estreno de la película: “La ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días” (Pérez y Fernández, 2002: 65).

Al hablar desde la primera persona del plural, Gaviria hace referencia a la capacidad que su película comparte con “Pizza”, “Fuera de Juego” y otras muchas de evocar la memoria colectiva de una época. Jorge Ruffinelli clarifica el sentido de unos personajes como los de “La Vendedora”, que no solo se representan a sí mismos sino a amplios sectores de la sociedad y a épocas particulares, con una cita del propio Gaviria: “[Esa necesidad viene] del deseo de hacer unas películas que respiren ese murmullo colectivo, porque es hermoso, porque realmente lo más verdadero es ese murmullo colectivo. Nada más verdadero que lo que existe en el medio. Si tú acallas ese murmullo de lo colectivo no entiendes lo que está pasando. Lo único que explica la historia particular que estás viviendo es el murmullo colectivo. Ya en su verdadero contexto, ya en su verdadero sentido” (Ruffinelli, 2004: 42).

La pregunta vuelve a ser entonces: ¿Qué huellas –es decir, qué testimonios y qué indicios no verbales- recogen PBF y VDR para presentarnos una época? ¿Cómo se disponen estas huellas en la representación cinematográfica para conformar un documento? Y finalmente, ¿qué época es esta de la que ambas películas aparecen ante nuestros ojos actuales como un documento?

3.2.2. Las huellas del neoliberalismo en los 90

En primer lugar, ambas películas constituyen un documento de una época, a la que llamaré, de modo muy general, neoliberalismo. Entendiendo por época “un periodo caracterizado por la dominación de un *sistema de ideas*, un *sistema de técnicas* y una *institucionalidad* (mecanismos institucionales), que viabiliza ambos sistemas”⁵⁰.

El sistema de ideas neoliberal se caracteriza por los siguientes aspectos: su principio metodológico y ontológico básico es el individualismo y concibe la realidad compuesta de individuos que se relacionan externamente sin llegar a formar totalidades con características propias. El individuo precede lógicamente y ontológicamente a la sociedad. [...] El ser humano es concebido como un propietario de sí y sus bienes, es decir, opera con una reducción economicista del concepto de hombre [...]. Los hombres son naturalmente desiguales, las desigualdades sociales son consecuencia de las naturales; solo puede haber igualdad jurídica y política ante el mercado. El neoliberalismo se define como filosofía de libertad, pero ésta es individual, negativa y solo económica. La sociedad capitalista contemporánea es presentada como la mejor de cuantas han existido y resulta insuperable [...]. Los teóricos neoliberales sostienen que el mercado es un sistema autorregulado porque existe una tendencia al equilibrio en el libre juego de sus factores, especialmente por la libre competencia (Merino Serrano, 1995: 133-134).

En cuanto al sistema de técnicas, la más importante desarrollada por el neoliberalismo es el ocultamiento del sistema de ideas que lo subyace –es decir, de su ideología– bajo el discurso de que las políticas que propone unas veces –y obliga las más– son el resultado de consideraciones “técnicas” y no “políticas”. En este marco, otra de las técnicas empleadas por el neoliberalismo es el discurso de que el Estado encarna per se “el déficit y la ineficiencia” (Felder, 2001: 154) frente a lo cual resultan indispensables la privatización de las empresas públicas y el desmontaje del Estado de bienestar –eliminación de subsidios y recorte de gasto social– eufemísticamente enunciadas como “reformas de apertura económica y modernización del Estado.” (Estrada, 2003: 1)

Finalmente, las instituciones que han viabilizado el sistema de ideas y de técnicas han sido el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, el Banco Interamericano de Desarrollo y la Organización Mundial de Comercio, organismos, aunque supranacionales, fuertemente dominados por Estados Unidos y otros países capitalistas del norte⁵¹.

⁵⁰ La definición corresponde a De Souza Silva, José, “La cuestión institucional. De la vulnerabilidad a la sostenibilidad institucional en el Cambio de Época”, ISNAR, San José Costa Rica, 2001.

⁵¹ Los mecanismos por utilizados por estas instituciones podrían clasificarse en “suaves”, como los informes anuales, en los que publican no solo cifras sino recomendaciones sobre las políticas que los países pobres deberán implementar para alcanzar el desarrollo; y el lobby, es decir, la utilización de los eventos internacionales organizados por estas instituciones para cabildear a favor de ciertas políticas, que terminan favoreciendo a las empresas de los países hegemónicos. Entre los mecanismos “duros”, están los préstamos, que incluyen *cartas de intención* –o “memorandos de entendimiento”–, mediante los cuales los países del Tercer Mundo están obligados a aplicar determinadas políticas económicas y financieras en sus países como contraparte y garantía de pago del empréstito recibido; y las sanciones comerciales que aplica, por ejemplo, la OMC contra aquellos países que considera que no han liberalizado suficientemente su comercio. Esta institucionalidad internacional está fuertemente aliada a un “ejército de asesores y consultores, o expertos, (‘esa rentable profesión del encubrimiento ideológico’, según Beatriz Stolowicz). Estos últimos desempeñan tales funciones como asesores o consultores de instituciones del Estado, pero bien pueden estar vinculados a centros de investigación o

Si bien este marco conceptual del neoliberalismo nos permite rastrear con más conocimiento de causa las huellas documentales que sobre su aplicación pueden encontrarse en “Pizza, Birra, Faso” y “La Vendedora de Rosas”, dejemos claro de entrada que la representación realizada por ambas películas de la realidad social no se caracteriza por el análisis o la crítica abierta a sus grandes estructuras económicas o políticas, ni a las elites que las proyectaron, como sí había sucedido con varias de las obras más representativas del Nuevo Cine Latinoamericano (“La hora de los hornos”, “Tire die”, “El chacal de Nahueltoro” o “Mayoría absoluta”, por ejemplo).

La representación planteada por las obras de Caetano/Stagnaro y Gaviria se caracterizan, en cambio, por el retrato de los efectos que tuvo el modelo en las grandes mayorías de la población latinoamericana, en ámbitos más concretos y cotidianos como el mundo del trabajo –o mejor dicho del desempleo- de amplios segmentos de la población, especialmente de la más joven; la desintegración familiar o la violencia cotidiana.

3.2.3. La retirada del Estado

A fin de extender sus políticas por América Latina, una de las primeras estrategias del discurso neoliberal –siempre en alianza con los grupos empresariales y los medios de prensa de su propiedad- fue atacar al Estado –y especialmente a sus empresas públicas y programas sociales-, presentados por los propios funcionarios estatales como la encarnación del déficit, la ineficiencia (Felder, 2001: 154) y de la corrupción. Éste fue el paso previo para el desmantelamiento del Estado de bienestar (aunque éste, en estricto rigor, nunca había existido en la región) y la entrada en juego de la “iniciativa privada” –un eufemismo para designar a las privatizaciones ocurridas durante esos años en América Latina⁵²-, ya que, como afirmaran Carlos Menem y su ministro de Obras y Servicios Públicos, Carlos Dromi, “la libre iniciativa privada es la fuerza que posibilita la producción y el intercambio” y, por lo tanto, “debería absorber todas aquellas actividades en el campo de los servicios públicos y las actividades industriales y comerciales, colaborando con la administración pública en la consecución del bien común” (Felder, 2001: 154). Por lo tanto, continuaron ambos funcionarios, en un discurso que con pequeñas variantes repitieron todos los gobernantes latinoamericanos de la época, se mantendrían “solo los servicios públicos que pudieran demostrar su validez económica, excluyendo la participación del Estado como fuente de subsidios” (Felder, 2001: 155).

Son pocas las huellas directas que recogen PBF y VDR de lo que significaron las privatizaciones de los años 90 (en “Pizza” se aborda el tema tangencialmente cuando El Cordobés comenta lo difícil que es robar en los trenes porque “desde que se

de consultoría “independientes”, de gremios económicos o de universidades públicas y privadas, también en ONGs” (Estrada, 2003: 1).

⁵² “En los primeros años de la década de los 90, la Argentina privatizó todos sus grandes servicios públicos: telefonía, gas, electricidad y agua potable. Asimismo, se privatizó la aerolínea de bandera nacional, se desmanteló la empresa naviera de cargas y se vendieron todos sus buques, se concesionaron los ferrocarriles de carga y de pasajeros, al igual que las vías navegables troncales, los puertos, buena parte de la red vial de pasajeros, los aeropuertos, el correo postal, etc. Pero el extenso programa privatizador fue más allá, transfiriendo al sector privado actividades de la industria manufacturera, como el caso de la producción siderúrgica y parte de la petroquímica y de las refinerías de petróleo; y privatizando también la explotación de los recursos naturales no renovables, como los hidrocarburos.” (Aspiazu y Basualdo, 2004: 2) En el caso de Colombia, especialmente durante el gobierno de César Gaviria se dictaron leyes para privatizar los servicios públicos (agua, luz, teléfono, alcantarillado), así como la atención médica y la seguridad social (www.moircolombia.org).

privatizaron, están rejodidos” y luego cuando Pablo llega de emergencia a un hospital público, donde sus amigos se lamentan “porque igual toca pagar”).

Se encuentran en cambio varias huellas de su contracara: la ausencia en la vida de la población del Estado como protector social y garante de derechos y su presencia represiva, como garantía del *statu quo*, una situación de la que “Fuera de Juego” consigna numerosos ejemplos.

En la película de Víctor Gaviria, la única aparición de la institucionalidad del Estado se da por medio de la policía, que actúa para reprimir, además con un aire moralizante. Un ejemplo es la escena en que los policías le quitan la botella de pegante al novio de Mónica y se la queman. “En el Medellín de fin de siglo –dice Ruffinelli-, las instituciones formales han dado paso a un orden diferente de sobrevivencia y no existe otro control que el impuesto por los propios delincuentes” (Ruffinelli, 2004: 33). De allí que el propio director de “La Vendedora de Rosas” se cuestione: “Uno piensa de qué sociedad hablamos, de qué derechos humanos, si estamos viendo unos episodios arcaicos de unas sociedades guerreras cuyos contextos seguramente no entendemos y tratamos de explicar con otro lenguaje. Nuestro lenguaje es el de la democracia y las instituciones, y es un lenguaje que no logra entender eso otro” (Ruffinelli, 2004: 99).

También en “Pizza” la única presencia del Estado se manifiesta a través de la Policía, pero con un añadido: la “cana” bonaerense no solo puede reprimir, sino también extorsionar. “En una época en la cual el Estado ha delegado sus funciones o no las cumple, como la década de 1990, la figura de la Policía es mucho más ambigua y cuestionable, con un pasado reciente de prácticas ilegales consentidas (Proceso Militar 1976-1983), atenazada por la crisis económica y cercada por una delincuencia urbana cada vez más violenta” (Chabod, 2006: 42).

La política de los años 90 de delegar los servicios públicos a la “iniciativa privada” incluyó la privatización de la vigilancia y el castigo, hasta entonces potestad exclusiva del Estado: “[...] en el caso de *Pizza, birra, faso*, vale la pena examinar a otra figura que, a los ojos de los protagonistas y a efectos de la progresión narrativa de la historia, representa la ley o por lo menos la represión. Esta figura es la del ‘patovica’, hombres contratados por los dueños de locales bailables para que ejerzan en la puerta una función discriminatoria, decidiendo quién entra y quién no y, de ser necesaria, una función de represión.” (Chabod, 2006: 43) Al final, un disparo del “patovica” será el que decida la muerte de El Cordobés y la imposibilidad de huir con su novia embarazada para “empezar una nueva vida” en Montevideo, lejos del estigma de delincuente que lo perseguiría en Buenos Aires⁵³.

3.2.4. El mundo del (sin) trabajo

En la película de Caetano/Stagnaro el primer recurso para poner en escena el mundo del trabajo es el documental: las imágenes de la larga secuencia inicial corresponden a las calles céntricas de Buenos Aires, donde los empleados de clase media acudiendo a sus oficinas en auto contrastan con los “laburantes” populares que construyen edificios o limpian calles, y más dramáticamente aún con los subempleados que pululan en los semáforos a la espera de conseguir una moneda y los desocupados que hacen filas afuera de las agencias de empleos. “Aunque muchos

⁵³ En “Fuera de Juego”, en la figura de Juan convergen dos fenómenos propios del neoliberalismo: la privatización de la seguridad y el desempleo. O lo que resulta más perverso aún: que la única opción de empleo que les va quedando a los sectores populares sea el oficio de guardia, es decir, el trabajo que les impele a ejercer la discriminación hacia otras personas tan pobres como él.

hacen como que miran para otro lado, todos tienen bien presentes a esas víctimas sospechosas de victimarios que en esta década se han visto obligadas a invadir las ciudades... Los que cuidan coches después de la hora del parquímetro, los que quieren limpiar sus vidrios en los semáforos, los que cantan mal en las calles, los que venden los artículos más increíbles, los que mendigan.” (García Oliveri, 1998: 1)

El desempleo deviene circunstancia definitoria de la vida de los protagonistas de “Pizza” desde el primer diálogo entre Córdova y Frula al pie del obelisco:

CORDOBÉS

Estás pizzas no llenan ni un carajo... Che, ¿vos tenés guita?

FRULA

No, ni un peso, flaco.

CORDOBÉS

¿Cómo mierda hacés para no tener nunca ni un peso, boludo?

FRULA

Soy un desocupado, boludo. ¿No te enteraste? El mal del fin de siglo...⁵⁴

En una década que había comenzado en Argentina con decenas de miles de despidos a raíz de la privatización de las más importantes empresas públicas (Felder, 2001: 154), pese a lo cual Memem había lanzado en 1991 la teoría de “Aquí no trabaja el que no quiere” (López-Echagüe, 1992: 4), “Pizza” representa un microuniverso –compartido hacia el final de la década por el 15% de la población argentina (CEPAL, 2009: 30)- donde el trabajo suena como el eco de un pasado remoto y ya no constituye ni siquiera una posibilidad presente en el imaginario de sus personajes.

En la cinta de Víctor Gaviria, la cuestión laboral no es un simple contexto, sino que atraviesa de principio a fin la vida de sus protagonistas, solo que en este caso se trata de niñas y niños que trabajan como vendedores de flores o de drogas. El porqué, sin embargo, no se presenta en la película de modo explícito. En todo caso aparece implícito en la situación de pobreza de las protagonistas y en el maltrato y la violencia –física, psicológica y sexual- de su entorno familiar, que las fuerza a abandonar sus casas y a buscar refugio en la calle, sin que haya nunca un señalamiento de las causas sistémicas que provocan uno y otro fenómeno (como en cambio sí ocurrió en el cine de los 60, por ejemplo en “El Chacal de Nahueltoro” y “Valparaíso mi amor”, y como ocurre en “Fuera de Juego”, mediante una estrategia más pedagógica, al término de la película⁵⁵). Si en “Pizza” hay tímidos indicios que nos permiten colegir que el desempleo y la marginalidad son percibidos al menos por un segmento de la población como un problema social, en “La Vendedora” constatamos una asunción social del trabajo infantil callejero –aun con todas las

⁵⁴ Otros dos momentos en que se explicita la problemática del desempleo en la película son la escena en que el taxista está llevando a un pasajero que luego será asaltado por El Cordobés y Pablo. En la radio del taxi se escucha, de modo entrecortado, un noticiero que informa: “Se dieron a conocer los índices de... Los desocupados serían alrededor de 2 millones 50 mil y los subocupados un millón setecientos...”. Y en la estremecedora cumbia villera final, que canta: “Negrita mía/ no llores de esa forma/ si digo esto/ es porque no hay escapatoria/ soy un pobre vago/ estoy desocupado/ cada cosa que hago/ siempre termina pa'l carajo”.

⁵⁵ Al término de la película, aparecen sobre el fondo negro de la pantalla las siguientes estadísticas: “6 de cada 10 ecuatorianos vive bajo la línea de pobreza. En los últimos 10 años alrededor del 10% de la población abandonó el país en busca de mejores oportunidades.”

peligros que supone- como algo “natural” para la sociedad, al menos para los hijos de las familias pobres: los personajes adultos de la película critican tangencialmente que las niñas se droguen, pero nunca se cuestionan el hecho de que deban trabajar.

Tanto “La Vendedora” como “Pizza” sirven para evidenciar dos de las mayores paradojas del discurso y la política neoliberales respecto del trabajo: primero, el hecho de que, en el neoliberalismo, mientras las cifras macroeconómicas muestran a una economía “cada vez más saludable”, la población se ve cada vez más enfrentada al desempleo o al trabajo precario; segundo, el hecho de que mientras los adultos no encuentran empleo, niños y niñas deben trabajar en las calles. Todo esto a pesar de que el neoliberalismo se instaló en América Latina ofreciendo terminar con la pobreza y el desempleo. Carlos Menem, por citar un solo caso, ganó la campaña para su primera presidencia prometiendo: “Con Menem vuelve la alegría”, “Salario y Revolución productiva”⁵⁶.

3.2.5. Exclusión y marginalidad

“La Vendedora de Rosas” y “Pizza, Birra, Faso” irrumpieron al final de una década de ajustes y privatizaciones en la que una compleja articulación entre poder político, económico y mediático ayudaba a mantener, al menos en el discurso, el espejismo de que el ansiado progreso estaba a la vuelta de la esquina.

De acuerdo con el discurso neoliberal, durante los 90 Argentina se aproximaba rápidamente al Primer Mundo. Tanto que el presidente Carlos Menem a finales de 1991, poco antes de viajar a Washington, declaraba: “Ahora estamos en pie de igualdad con Estados Unidos [...]” (López-Echagüe, 1992: 8). Esto ocurrió durante una época en que fueron frecuentes sus fotografías en las portadas de las revistas de farándula junto a Mr. T, Lady Di o los Rolling Stones. No en vano el menemato ha sido calificado por algunos como la época de la “pizza con champaña” (Torre y Abadi, 2007: 12), una época en que la espectacularización del ejercicio político sirvió para mantener “debajo de la alfombra” los indicios de que el modelo económico estaba demasiado lejos de cumplir con sus ofertas⁵⁷.

Mientras tanto en Colombia, sin el glamour de Argentina, el poder político-empresarial-mediático que se turnaba en el poder desde finales de la década del 40, se congratulaba de haber convertido una economía “proteccionista” en una economía “globalizada”. “Las reformas económicas [iniciadas en 1990 por el gobierno de César Gaviria] estaban dirigidas a convertir nuestra estructura de producción en una mucho más competitiva, libre de subsidios estatales y mucho más expuesta a los mercados internacionales...”⁵⁸. Tales reformas aumentaron la población bajo la línea de pobreza de 48,9% en 1990 a 60% en 2000, como resultado del recorte del gasto social (del 41% del presupuesto general en 1989 a 31,8% en 1996) y el incremento del pago de la deuda externa y el gasto militar (este último pasó de 18,1% en 1975 a 21,7% en 1996). (Alchila, 2002: 87-88). En Colombia, además de la alianza político-mediático-

⁵⁶ La Nación, 14/05/09, www.lanacion.com.ar.

⁵⁷ Revisense las cifras de empleo, pobreza, acceso a educación y salud y se constatará que, en lugar de avanzar, la región retrocedió al final de la década de los 90. El propio Banco Mundial, en su informe de 2003, reconoció que América Latina había sido “la única región del mundo donde no se había avanzado en la lucha contra la pobreza”, a pesar de ser la región que aplicó en forma más disciplinada las políticas económicas del Consenso de Washington. Los presidentes Carlos Menem (Argentina), Fernando Collor de Mello (Brasil), Carlos Salinas de Gortari (México), y Fujimori (Perú) fueron sus más obedientes ejecutores.

⁵⁸ La cita, correspondiente a un trabajo de las estudiantes Érika Obando y Luisa Martínez de la Universidad Externado de Bogotá, resulta sintomática del discurso dominante en la época.

empresarial para mantener por fuera de la opinión pública los problemas sociales, otro factor ha impedido las expresiones críticas hacia el sistema: la violencia perpetrada desde los actores armados –particularmente los paramilitares- con la complicidad del Estado⁵⁹. Entre 1991 y 1999, dicha violencia terminó con la vida de 1.336 sindicalistas y otros tantos defensores de derechos humanos (Alchila, 2002: 84).

Entonces, si bien en ambas películas la pobreza y la exclusión aparecen a cada momento –diríase que la pobreza es su *lugar de enunciación*-, el retrato que proponen de estos fenómenos tal vez peque de apolítico. Gonzalo Aguilar, citado por Torri, opina que en el Nuevo Cine Argentino –uno de cuyos hitos fundacionales es la cinta de Caetano/Stagnaro- “la mirada es apolítica ya que omite totalmente el fenómeno del menemismo” (Torri, 2005: 10). Esta visión es compartida por Alejandra Varela, citada por Torre y Abadi, quien sostiene que los jóvenes realizadores surgidos en los 90 “se acercan a la realidad alejados de toda lectura política (entendida ésta como la posibilidad de pensar la realidad más allá de la objetividad de los hechos y la coyuntura), de toda mirada crítica, de toda elaboración personal. La mirada sobre lo real es fotográfica, mimética” (Torre y Abadi, 2007: 2). Esto ha llevado a que la visión que estas películas proponen sobre la realidad sea calificada de contemplativa y hasta de autocomplaciente (Torri, 2005: 11).

En efecto, el único guiño que hace “Pizza, Birra, Faso” al marco político de la época se da después del fallido asalto al restaurante, cuando Frula se orina junto a un afiche de Jorge Domínguez, el entonces candidato del menemismo a la reelección como intendente (alcalde) de Buenos Aires⁶⁰. De modo similar, en “La Vendedora” la única referencia al contexto político de la época corre a cargo de un hombre que bebe en medio de los festejos navideños en una comuna. Este hombre, que habla como si fuera un familiar de Pablo Escobar, se refiere burlescamente al presidente César Gaviria y promete “buscarlo por cielo, mar y tierra” para vengar la muerte del capo del narcotráfico. Aunque de modo implícito, en VDR el Estado ausente no es ya motivo de críticas sino de burlas, tal es la lejanía con que es percibido.

Desde otra orilla, puede argumentarse que tanto la cinta de Gaviria como la de Caetano/Stagnaro se encargan de eso que otros espacios sociales –como la academia, empeñada en hallar las causas de las políticas sobre los indicadores económicos o sociales- no hacen: explorar los efectos de las decisiones macroeconómicas en la cotidianidad de aquellas mayorías que las sufren al tiempo que las capean, ya que no tienen ninguna capacidad de incidir sobre ellas. Se trata de un cambio en la mirada sobre la pobreza que incluye una variación en la escala (de lo macro a lo micro) y en el modo de mirar: en estas nuevas películas se lanza una mirada no idealizada, lírica o paternalista de los marginados.

⁵⁹ Un buen ejemplo de ellos han sido las Convivir, definidas en Colombia como “cooperativas de vigilancia y seguridad privada para autodefensa agraria”, que fueron una respuesta oficial para dotar de marco legal a la defensa que los hacendados hacían de sus latifundios ante la amenaza de los grupos guerrilleros. Fueron creadas por el presidente César Gaviria, con el fuerte apoyo del entonces gobernador de Antioquia y actual presidente colombiano Álvaro Uribe, y reglamentadas por el también ex presidente Ernesto Samper.

⁶⁰ Jorge Domínguez, intendente de Buenos Aires por el Partido Justicialista de Menem, lideró una política de “regeneración urbana” que planteaba que la “solución” para las villas miserias asentadas en Buenos Aires era su eliminación y el derribamiento de sus casas. Así sucedió, por ejemplo, con la Villa que estaba bajo el puente ferroviario de Córdoba y Juan B. Justo, demolida para en su lugar edificar una plaza y un conjunto inmobiliario, del que se beneficiaron periodistas, ex militares acusados de represión durante la dictadura y políticos como el propio Domínguez y el actual jefe de gobierno de Buenos Aires, Maurizio Macri (La Nación digital, 31 de diciembre de 1996).

A diferencia de otras películas donde los sectores populares se presentan como la encarnación de todas las virtudes y las clases altas como las portadoras de todos los vicios, “Pizza” y “La Vendedora” –más que “Fuera de Juego”- no se presentan bajo este esquema maniqueo. De allí que Adrián Caetano, codirector de PBF, afirmara: “La cuestión social no se me antoja como un asunto entre buenos y malos; más bien creo que es un asunto económico” (Peña, 2003: 68). Algo similar sucede en “La Vendedora de Rosas”, en la cual, según Jorge Ruffinelli:

“No hay [...] un ‘discurso’ de clase social, ni una vocación de denuncia directa, ni un esquema convencional de ‘explotados’ y ‘explotadores’. La responsabilidad social por las condiciones de vida (sin futuro) de esta ‘otra ciudad’ en todo caso no le pertenece a un solo sector o clase, sino a todos. En vez de articular una visión maniquea, Gaviria elige desnudar a toda la ciudad oculta, con la complejidad de sus relaciones y con la decisión de no reducirla a un esquema de bien-y-mal que, en definitiva, al señalar a unos pocos ‘culpables’, solo acaba tranquilizando la conciencia de los espectadores”. (Ruffinelli, 2004: 28)

En los 60 se mostraba la exclusión de los sectores populares, víctimas de la dominación concertada entre la oligarquía local y el imperialismo foráneo⁶¹, y se ensalzaba la capacidad del pueblo para desarrollar su conciencia de clase y organizar su liberación, muchas veces más a partir del deber ser que del ser. De alguna manera los ecos de esta visión sobre las potencialidades políticas del pueblo se escuchan todavía en “Fuera de Juego”, aunque sin una visión idealizada del mismo. Víctor Gaviria y la dupla Caetano/Stagnaro, en cambio, optan por mostrar los mecanismos de sobrevivencia desarrollados por los sectores populares más a partir de lo que es que de lo que debería ser.

Esos mecanismos populares de supervivencia se enmarcan en lo que Michel De Certeau llamaba *tácticas*: “Para De Certeau la *ratio popular* se define en términos de *táctica* respecto de las *estrategias*, potestad de las clases legítimas dominantes. De acuerdo con el autor, la *táctica* se refiere a un cálculo que tiene lugar en el territorio del otro. Son ‘ocasiones’ que dan cuenta de la improvisación, ‘escamoteando’ las reglas que constituyen este escenario ajeno por el que transitan. Si la *estrategia* supone un ‘cálculo de relaciones de fuerza’ en el terreno propio, el *hacer popular* se visualiza efímero, instantáneo, aprovechando las distracciones” (Torri, 2005: 12)

Paradójicamente, aunque las tácticas desarrolladas por los personajes de “La Vendedora” y “Pizza” –pequeños robos aprovechando las circunstancias- terminan reñidas con la legalidad y por tanto se vuelven objeto de la represión policíaca, son intachables en cuanto su observancia de las reglas de oro prescritas por el capitalismo para ser un ganador: “estar en el momento y el lugar indicado” y “saber aprovechar las oportunidades”.

Por otra parte, a diferencia de otro cine donde el marginal transgrede la ley únicamente para no dejarse morir de hambre, los personajes PBF y VDR no solo roban para sobrevivir, sino también para participar de alguna manera del consumo de los objetos del deseo al que el mercado incita incansablemente a través de los medios: el “estreno” (ropa nueva) para la Navidad, en el caso de las niñas de “La Vendedora”; la posibilidad de pasar una noche “con una de esas minas de la televisión” para Megabón de “Pizza”. Sin embargo, este retrato desidealizado de los marginales en ambas películas resulta mucho más crítico sobre la exclusión operada por un modelo

⁶¹ “La hora de los hornos”, de Solanas/Getino, “Líber Arce, liberarse”, del uruguayo Carlos Handler, y “Now”, de Santiago Álvarez, son tres buenos ejemplos.

económico que, como nunca antes en la historia de la humanidad, ha llevado al paroxismo la importancia del consumo como requisito para hacer parte de la sociedad, al punto que ciertos autores posmodernos han querido equiparar la condición de ciudadano con la de consumidor y los derechos humanos con los derechos de los compradores⁶². Si es el consumo el que permite el acceso a la ciudadanía, la visibilidad social y las “identidades soñadas” (Aguilera, 2008: 2), ¿cómo no dar cuenta de unos personajes que hagan lo que sea para intentar entrar en él?

La mayor complejidad que muestran los personajes de ambas películas les permite trascender el estereotipo tan frecuente en las películas que abordan temas sociales. Adrián Caetano ha dicho sobre los personajes de “Pizza, Birra, Faso”: “[Hasta la escena del rengo] corríamos el riesgo de que la gente simpatizara demasiado con los personajes y ya fuera una apología de la pobreza o de la marginalidad. Como que, a pesar de todo, estos personajes la pasan bomba, son unos tipos bárbaros... Pero son seres humanos y como todos los seres humanos tienen cosas bomba y tienen cosas que son una mierda, cosas que son extremadamente jodidas” (Peña, 2003: 68).

Con todo esto, uno podría preguntarse si, aunque estas películas no explicitan la cadena causal explicativa de los problemas sociales que retratan, su mayor y mejor explicación de las motivaciones, las presiones sociales, los anhelos y los temores de los personajes, ¿no aportan mayores elementos de comprensión de los sectores populares? Esto para no hablar del mayor respeto, desde un punto de vista estético y cinematográfico, por los personajes –a los que se deja decir lo que ellos dirían y no lo que el director o el guionista quisieran que digan- y, en suma, un mayor respeto por los espectadores, a quienes se plantea un reto analítico mayor en lugar de dictaminar desde el texto la interpretación “correcta” del mensaje. Se trata en todo caso de un debate complejo y abierto y no está entre las intenciones de esta tesis darle cierre.

De todos modos habría que apuntar que quizás el solo hecho de haber colocado en el centro la realidad marginal que el consumismo considera una rémora de la modernidad (Ruffinelli, 2004: 16) en la década de los 90 –el momento de más fuerte consenso político-empresarial-mediático para mostrar únicamente el lado “exitoso” del modelo- haya constituido per se un acto político: al “pizza con champagne” del menemismo –dicen Torre y Abadi-, Caetano y Stagnaro le responden con *Pizza, birra, faso*, “haciendo visible la contracara de las imágenes del deseo de consumo, mostrando los descartes del capitalismo” (Torre y Abadi, 2007:12).

No de otra manera se explicarían las numerosas lecturas políticas, a favor o en contra, que tanto “Pizza, Birra, Faso” como “La Vendedora de Rosas” merecieron en su momento.

3.2.6. La familia destruida

A diferencia de “Fuera de Juego”, que muestra los primeros indicios del resquebrajamiento de las familias ecuatorianas a causa de la Gran Migración de los 90, “Pizza, Birra, Faso” y “La Vendedora de Rosas” retratan unas sociedades de fines del siglo XXI cuyo tejido social más primario, al menos en el sentido tradicional del término, se ha destruido.

En la película de Caetano/Stagnaro ninguno de los personajes muestra su pertenencia a una familia –además de que no hablan prácticamente nunca de ellas-. Su

⁶² Revísense si no los posmodernos planteamientos sobre el tema de Néstor García Canclini en “Ciudadanos y Consumidores”.

familia es la “banda” y su hogar una casa abandonada que se han tomado en un suburbio de Buenos Aires. El único personaje que muestra un vínculo familiar (Sandra, al regresar a la casa paterna por su embarazo) está desesperada por abandonarlo porque es frecuentemente golpeada por su padre. De todos modos, se da en ellos una búsqueda inconsciente y desesperada de ese tejido primario que les permitiría tener otra perspectiva de vida, menos atada al presente. Así ocurre, por ejemplo, cuando El Cordobés busca a Sandra en la casa de su padre para decirle que se vayan a probar suerte en Montevideo, tras lo cual le pregunta: “Che Sandra, ¿creés que sería un buen padre yo?”.

De modo similar, en “La Vendedora de Rosas” ninguna de los protagonistas tiene una familia “normal” –todos han huido de sus casas a causa del abuso sexual y el maltrato-, pero luchan por reconstruir otras formas de “familia” (pandillas callejeras o grupos de niñas solas que viven juntas en habitaciones alquiladas), en las que aprenden a cuidarse entre sí, como no han sabido hacer ni sus familias biológicas, ni la sociedad, ni el Estado. Víctor Gaviria muestra una gran claridad sobre el drama que la ausencia de la familia supone para estas niñas y niños, al afirmar que: “Por lo general, los niños de la calle no solo están en la calle, sino que están también en otro mundo, que es el mundo del sacol⁶³. Lo que es impresionante es ver que ellos mismos están buscando un camino para llegar a un lugar del cual los han desalojado como niños, que es el mundo del amor original, de la madre, de la abuela o del padre. [...] Al caer a la calle, ellos han perdido ese mundo originario en el cual todos nosotros recibimos las fuerzas más originarias para poder vivir y subsistir, las fuentes del amor” (Ruffinelli, 2004: 29).

En el capítulo anterior, ya habíamos mencionado “una larga y diversa tradición de melodramas que trabajan cuestiones sociales tomando la familia como un microcosmos ejemplar que condensa a la nación entera.” (Xavier, 1999: 357) En “La Vendedora de Rosas” tal intención alegórica alrededor de la familia es corroborada por su director al afirmar que:

Lo que me gustaba a mí era que íbamos a hacer una película de droga pero no prejuiciados contra la droga, ni diabolizándola ni diciendo que es mala sino al contrario –o no al contrario sino mostrando lo que los niños de la calle tienen en el fondo-, y eso hacía que la película no fuera solo ‘el caso de los niños de la calle’, sino también una metáfora generalizante, y que el espectador también se sintiera incluido dentro de esa metáfora generalizante. En este país todos estamos un poco huérfanos, la guerra social ha hecho explotar mucho instituciones fundamentales como la familia, el colegio, todas esas instituciones donde estábamos nosotros como en nuestra casa, y ahora todos estamos un poco en la calle en este país. Hay una sensación de indignancia total... (Ruffinelli, 2004: 29).

3.2.6.1. La realidad vista por niños y adolescentes

La ausencia de la familia en “La Vendedora” y “Pizza” –o su descomposición, en “Fuera de Juego”- nos remite al punto de vista de los más afectados por estos fenómenos: los niños y adolescentes. No es casual que las tres películas hayan elegido su punto de vista para narrar la situación social de finales de la década de los 90 en América Latina.

Es sobre ellos sobre quienes un modelo que prometía la “crear riqueza para combatir la pobreza” ha operado el más dramático despojo: baste mencionar la escena

⁶³ Nombre popular y marca comercial del pegamento que los niños usan para drogarse, aspirándolo.

de la película de Gaviria en que Mónica le pregunta a un pequeño llamado Chinga por los zapatos que ella le regaló y éste responde: “¿Pa’ qué zapatos si no hay casa? ¿Pa’ qué hijueputa?”, luego de lo cual llama a otros niños a comer el “postre”: una botella de pegante que reparte entre otros niños.

Son los niños y adolescentes los más vulnerables frente a un sistema que excita la pulsión por consumir (exacerbada durante la Navidad que se recrea en “La Vendedora”) sin darles los medios para hacerlo, de modo que no es de extrañar que deambulen por las calles entregados a “las fuerzas del mercado”, tratando de estar en el momento y el lugar adecuados para aprovechar las oportunidades que el modelo les ofrece: prostituirse y/o robar para poder comprar droga.

De allí también que las niñas, niños y adolescentes que protagonizan ambas películas estén instalados en un eterno presente. Analizando el llamado “relato menemista” de los 90, Torre y Abadi señalan: “En el nivel económico, el *boom* consumista, posibilitado por el Plan de Convertibilidad, dio al presente un carácter absoluto, archivando la revolución productiva (lema de campaña de Menem) y opacando así la necesidad de un proyecto económico a largo plazo” (Torre y Abadi, 2007: 12). Enmarcados en este “espíritu de época”, los personajes de PBF, a quienes caracteriza “su falta de proyecto, así como la ausencia de datos acerca de su pasado”, han hecho que la obra de Caetano y Stagnaro fuese nombrada frecuentemente como una película “presentista” (Torre y Abadi, 2007: 9).

Esta actitud “presentista” se encuentra, quizás de modo más intenso, en los personajes de “La Vendedora” y se expresa en la vestimenta, la música a todo volumen, el modo frenético de hablar y bailar, un estar siempre a mil, en un eterno presente, porque del pasado no se sabe o solo hay recuerdos traumáticos y el futuro quizás no llegue a mañana; en la que no hay tiempo para llorar por las tristezas porque la muerte puede llegar en cualquier momento. Como dice Judy, una de las compañeras de habitación de Mónica, después de ser herida por un “amigo” que quería forzarla a tener sexo: “Esta gonorrea me chuzó, pero todo bien, esas no son penas”.

El correlato del “eterno presente” en el que viven los niños y adolescentes de las películas de Gaviria y Caetano/Stagnaro es la desmemoria. En los adolescentes de “Pizza”, como ya hemos dicho, no se encuentran huellas de vínculos familiares, lo cual se traduce en una ausencia de memoria sobre el pasado, los orígenes, la historia familiar y comunitaria. Por otra parte, su forma de ocupar el “tiempo libre” –si es que acaso esta categoría puede aplicarse a unas vidas como las suyas- pasa sobre todo por la televisión –de por sí un medio que privilegia lo actual, lo espectacular y lo efímero- y los psicotrópicos, prácticas que tienden a borrar cualquier vínculo con la memoria. Para Majfud, la “pérdida de la memoria colectiva”, de la que los personajes de “La Vendedora” son un síntoma, “está acentuada no solo por las drogas que todo lo borran, sino también por la edad de sus protagonistas principales [...]”. (Majfud, 2007: 2) Alrededor del uso de la droga en estos personajes se da una paradoja que merecería un análisis más profundo: ¿es la droga la que borra los recuerdos o se trata para estos niños del único refugio que les queda a su memorias –siempre ligadas a sus fantasías- para recordar, en una sociedad que parece prescribir el olvido como condición para seguir adelante?

En el caso de “La Vendedora de Rosas”, el único espacio de memoria que parece abrirse en la vida de Mónica es el momento en que acude por unos zapatos a la casa semidestruida de su difunta abuela –donde ahora viven su hermana, su papá y su cuñado-. Allí, en medio de los escombros de la casa víctima de una demolición, se encuentra con las fotos de su abuela, su único anclaje con el pasado. Como si en la

casa de su abuela buscara los motivos y los recuerdos, las fuerzas que da el pasado, para al menos asirse al presente y todo lo que encontrara fueran escombros del pasado, de la memoria (por otra parte, la casa que alguna vez fue el espacio de los recuerdos –de la evocación de la infancia “normal”, con la que sueña cuando se acuesta- hoy es la casa que expulsa, ya que la única vez que regresa a ella durante la película es acosada sexualmente por un familiar).

¿No son estos personajes sin memoria una alegoría de unas sociedades sin memoria? ¿No es lícito hallar una conexión entre estos niños y el imaginario de medellinense del paisa “echao pa’ lante”, donde lo moderno es per se mejor que lo antiguo y donde el pasado es percibido no como memoria, tradición, identidad, sino como un lastre que debe eliminarse, como se constata en la actitud de buena parte de la ciudad hacia sus edificaciones históricas? ¿Qué relación existe entre los jóvenes sin pasado y sin memoria de “Pizza, birra, faso” y la “alta sociedad” argentina de los 90 que, en su ansiedad de colarse al selecto club del Primer Mundo, se dio en fabricar una imagen europeizada del país, ajena por completo al pasado indígena y a cualquier filiación latinoamericana, en una actitud criticada 30 años antes por “La hora de los hornos”? ¿Hasta qué punto esta desmemoria se origina, en el caso colombiano, en la violencia de la guerra interna –agudizada en los 90 y llevada al paroxismo en los 2000-, una de cuyas características es arrasar con pueblos y casas, precisamente los marcos espaciales de los que se alimenta la memoria? ¿Hasta qué punto es lícito hablar de la exclusión económica como una forma de violencia, menos evidente pero no menos nefasta en cuanto a la destrucción de la memoria colectiva de sus víctimas?

Esta desmemoria, esta falta de raíces y de vínculos con el pasado en los personajes de las películas analizadas, nos conduce a otra realidad que la complementa: la falta de perspectivas sobre el porvenir, una actitud de “no futuro”, situación denominada “realidad antiutópica” por unos (Torri, 2005: 10) y “presentismo antiutópico” por otros (Torre y Abadi, 2007: 10).

En cualquier caso, tanto VDR como PDF se anticiparon con varios años a los diagnósticos y los programas que hoy llenan las agendas sociales de las ONG, los gobiernos, los medios y hasta las empresas respecto a la situación de la niñez y adolescencia marginadas de América Latina y, 11 años después, se cuentan entre los pocos documentos de su dolorosa memoria, vista la negativa de los sistemas educativos a incorporar la memoria colectiva de estos recuerdos “traumáticos” en la formación de las nuevas generaciones.

3.2.7. La violencia múltiple

El retrato que hacen “Pizza, Birra, Faso” y “La Vendedora de Rosas” de lo que fueron los años 90 en dos países de América Latina es el retrato de las nuevas formas que la violencia –presente a lo largo de su historia- adquiere a la luz del paradigma económico y ético instalado por el neoliberalismo en la región.

Si el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 había representado a los sectores populares como objeto de la violencia institucional por medio de la represión policial-militar –especialmente durante las dictaduras- y la inequidad económica, el cine independiente de finales de los 90 representa a esos sectores como objeto y también como agente de esa violencia.

En el caso de “La Vendedora de Rosas” se representa “desde la violencia que genera la falta de recursos (robos, atracos, venganzas) hasta la organización de bandas juveniles que ‘cuidan y limpian’ sus barrios de delincuentes, pasando por la

utilización de la violencia como severo control social por parte de los grupos ilegales (paramilitares, guerrilla, narcotráfico)” (Ramírez, 2004: 8).

Sin embargo, el hecho de que se retrate a los sectores marginados como agentes de la violencia no aminora sino subraya la crítica social al sistema político-económico, como ocurre en una escena de “Pizza” cuando los miembros de la banda le roban a un músico discapacitado la plata que los transeúntes le dieran durante el día aprovechándose de su debilidad física, en una situación que recuerda al darwinismo social predicado por el discurso neoliberal: solo los más fuertes y los más aptos deben sobrevivir.

En VDR, se documentan las huellas de la violencia del narcotráfico (¿una empresa más entregada a las leyes de la oferta y la demanda?), ese otro fenómeno que convivió con el neoliberalismo en Colombia durante los años 90. Es más, podría decirse que “La Vendedora” y las demás películas de Gaviria constituyen un minucioso documento de lo que fue la “cultura de la violencia” en el Medellín de los 90: una cultura de la muerte fácil, evidenciada en el asesinato cometido por El Zarco para robarle un reloj a un conocido suyo; o en los códigos de la calle, por ejemplo en la escena en que este mismo personaje le pide a su pequeño hermano que lo vengue si alguien lo mata).

Pero esta violencia, a diferencia de la que reclamaba Glauber Rocha como camino de liberación anticolonialista en los 60, aparece a finales del siglo XXI como una práctica autodestructiva, sobre todo porque tanto sus agentes como sus víctimas son las generaciones más jóvenes de los sectores populares, precisamente las que tendrían que asumir la continuidad de la vida y la posibilidad de un cambio social. “Juventud y violencia son dos conceptos que convergen en la obra de Víctor Gaviria, precisamente porque se relacionan en el contexto económico y social de una ciudad atizada por un conflicto particular marcado por las aspiraciones y necesidades económicas de la gente” (Cardona, 2008: 5).

Las prácticas ilegales ejercidas dentro de los sectores populares traen aparejadas en los 90 un discurso construido desde el poder sobre la “seguridad”, concepto reducido a la “guerra contra la delincuencia”. A partir de este discurso delincuencista, que ve a los barrios populares únicamente como “focos de conflictividad criminal” (Chabod, 2006: 33), aflora una serie de prácticas represivas al margen del Estado, las cuales determinan una época de desprecio por la vida. Me refiero al fenómeno de la “limpieza social”, ese perverso eufemismo para nombrar la violencia de los escuadrones de la muerte de ultraderecha en América Latina contra quienes consideran seres “desechables”: ladrones, prostitutas, vagabundos, homosexuales, transexuales, drogadictos y niños y niñas de la calle. El discurso de la “limpieza social”, luego asumido por los sectores populares envueltos en la violencia, termina por naturalizar los asesinatos de estas personas de las que no se reconoce su condición humana⁶⁴ y por tanto el más elemental de los derechos: el derecho a la vida.

⁶⁴ Estos escuadrones de la muerte han surgido, por ejemplo, en Guatemala en 2006 con los autodenominados “Guardianes de la Ciudad”, quienes proclamaron en un panfleto: “Venimos con la mentalidad de acabar con la rabia matando al perro. Vamos a hacerlo con todos los ‘mareros’ (pandilleros) que encontremos en las calles por la ineficiencia de la Policía”. Este grupo, en el mismo panfleto, instaba a la ciudadanía a “unirse en barrios y colonias para hacer frente a las lacras de la sociedad”. (<http://noticias.terra.com>, 26 septiembre 2006). En 2005, en El Salvador, la Iglesia católica denunció la acción de grupos de la muerte, también contra los mareros. “Las autoridades niegan las acciones de exterminio. Los jefes policiales afirman reiteradamente que los crímenes, lesiones y homicidios se deben a las peleas existentes entre los miembros de las maras. Como solución, el gobierno ha puesto énfasis publicitario en el llamado “Plan Super Mano Dura”, el cual tiene una vertiente represiva de persecución a las maras y otra vertiente de rehabilitación y de prevención.” De

Este fenómeno se evidencia en “La Vendedora”, por ejemplo, cuando la banda de Don Héctor encuentra a un hombre fumando marihuana y uno de ellos dice: “¡Tráiganme a ese desecho!”. O la escena posterior en que dos adolescentes amigos de Mónica matan “por error” a un mendigo –a quien confunden con otro hombre al que perseguían-, sin que el “error” produzca en ellos ningún arrepentimiento porque el muerto –al fin y al cabo un habitante de la calle- “tampoco valía nada”, dicen. O en la escena en que un hombre de clase media dispara y mata a uno de los niños por haber intentado robarle algo del interior de su carro.

¿Hasta qué punto este discurso que clasifica a las personas en “ciudadanos respetables” y “escoria” –esos habitantes de la calle de quienes jamás se pregunta qué circunstancias sociales o económicas pueden haberlos empujado a llevar un modo de vida que consideran “pervertido”- está emparentado –o es solo una exacerbada prolongación- de ese otro discurso, tan caro a la ideología neoliberal, que clasifica a los sujetos en “ganadores” y “perdedores”, explicando la pertenencia a una u otra condición únicamente por una actitud individual frente a la vida y ensalzando la competencia como la única y mejor forma de relación entre los seres humanos?

3.2.8. El derrumbe del discurso nacionalista

Hasta los años 90, el discurso nacionalista difundido y memorizado mediante el sistema educativo –con ligeras variantes según las épocas pero que había mantenido en el imaginario colectivo las nociones de patria y de valores nacionales compartidos- había servido para mantener la cohesión social y la idea de que existía un Estado nacional que de alguna manera se preocupaba por sus habitantes y procuraba llegar a todas partes para incorporar las poblaciones más apartadas a esa “comunidad imaginada”, para usar el término de Benedict Anderson, que es la nación. Incluso campañas políticas como la Menem en Argentina seguían apoyándose en el nacionalismo. De esto dieron cuenta los medios en la época⁶⁵: “Carlos Menem, con

acuerdo con la denuncia, en los asesinatos perpetrados en años anteriores por estos escuadrones de la muerte estuvieron involucrados miembros de la ex Dirección de Investigaciones Criminales de la Policía. (Niños y jóvenes en Violencia Armada Organizada, <http://www.coav.org.br/>, 02/02/05). En Venezuela se puede mencionar el caso de las muertes ocurridas a manos del grupo "Los Pantaneros" de la Policía Metropolitana en la Parroquia de la Vega en Caracas en el año 1993 y los "Escuadrones de la Muerte" o del "Vengador Anónimo" que operaban en el Estado de Zulia entre 1995-1996. Estos grupos reaparecieron en la ciudad de Maracaibo en 2009 afirmando en un panfleto: “Llegó la hora de la limpieza social. Ahora le toca el turno a los sucios vendedores de droga, ladrones de carros, secuestradores, las sucias prostitutas, y jóvenes consumidores, ya los tenemos identificados. [...] Debido a esto nuestra organización ha tomado la irrevocable decisión [sic] de atacar la violencia con la violencia, ya no van contagiar a mas nadie, solamente a los gusanos.” (Radio Fe y Alegría – Venezuela, <http://www.radiofeyalegrianoticias.net>, 21 abril de 2009). A pesar de que dichos escuadrones han aparecido con gran fuerza en Brasil y otros países, es en Colombia donde sin lugar a dudas han alcanzado una escala mayor que en cualquier país latinoamericano. En Colombia existen células urbanas de grupos paramilitares como las AUC en todas las principales ciudades. Estos escuadrones, algunos de cuyos miembros pertenecen a la Policía (Amnistía Internacional, 1993), además de asesinar a personas consideradas “indeseables” (vendedores de drogas, drogadictos, rateros, prostitutas, mendigos y niños y niñas de la calle, pero también gente sin techo que ha ocupado tierras), se han erigido en los jueces de la conducta de los jóvenes, incluso algo tan simple como que una adolescente lleve un arete en el ombligo puede desencadenar la acción represiva –“moralizadora” para ellos- de los grupos paramilitares (Red Juvenil de Medellín, Amnistía Internacional).

⁶⁵ Las informaciones que siguen fueron tomadas de los periódicos digitales Sin Mordaza, del 23 de agosto de 2004 (www.sinmordaza.com), y de La Nación, del 14 de mayo de 2009 (www.lanacion.com.ar).

sus patillas a lo Facundo Quiroga⁶⁶, emponchado y a caballo, repatriando los restos de Rosas⁶⁷, tomando mate en los ranchos y bailando zambas, vendió un discurso nacionalista, peronista histórico. En sus alocuciones, que terminaban con un pedido de apoyo ‘por los niños pobres que tienen hambre, por los niños ricos que tienen tristeza’, Menem proponía no pagar la deuda [externa] y rechazaba las privatizaciones. Criticaba a los políticos con contactos en el exterior, y llamaba a un pacto social” (La Nación, 2009).

Sin embargo, las realidades de desempleo, exclusión social, marginalidad, violencia, migración y desintegración familiar, provocadas por la aplicación de las políticas neoliberales –uno de cuyos frecuentes eslóganes era la necesidad de “acabar con el Estado paternalista”-, hicieron que el imaginario y los valores nacionalistas empezaran a ser cuestionados. De esto da cuenta “Pizza, Birra, Faso”, por ejemplo, en la escena en la fila de desempleados, una situación que de por sí habla de un Estado que ha dejado de cumplir su función de protección social. En la cola del paro, Pablo pone en evidencia la vaciedad del discurso nacionalista enunciado por el poder político y mediático, al detener una pelea provocada por El Cordobés –en realidad una táctica de la pandilla para poder robar en medio de la confusión-, con la frase de cajón: “¡Pará! ¡Qué se van a estar pelando si somos todos argentinos!”. Es como si, con esta frase, pusiera en evidencia el sinsentido del discurso nacionalista –ya civil, ya militar- de seguir enunciando una identidad que cobija a todos frente a la realidad cruda de unas naciones que excluyen a las mayorías de sus poblaciones de toda posibilidad de desarrollo y pretenden incluirlas únicamente durante las campañas políticas, los mundiales de fútbol o las confrontaciones bélicas (recuérdese que la crítica que hace “Fuera de Juego” del nacionalismo pasa, en cambio, por la crítica a las instituciones –especialmente a la enseñanza memorística que se hace de la historia nacional en los colegios-, aunque posteriormente la película caiga en la contradicción de alentar el nacionalismo ecuatoriano desde la participación de la selección nacional en un Mundial de fútbol).

El derrumbe de los valores compartidos instala en el imaginario colectivo una nueva ética: el individualismo. De allí que Enrique Peña afirme sobre la situación social y cinematográfica argentina de ese entonces: “En términos económicos, los 90 fueron los años de entronización de la consigna ‘Sálvese quien pueda’...” (Peña, 2003: 25). Tal consigna está presente en los personajes de las películas de Adrián Caetano –co-director de “Pizza”-, quienes “soportan la presión de un sistema cada vez más perverso, que los empuja a matarse entre sí ante la indiferencia del poder y la autoridad.” (Peña, 2003: 77-78) Piénsese, por ejemplo, en la escena de PBF en que Pablo termina en un hospital público. Allí El Cordobés les roba a sus propios compañeros después de que los tres estuvieran a punto de ser linchados y de que Pablo sufriera un ataque de asma.

También “La Vendedora de Rosas” recoge las huellas de los cambios en la mentalidad colectiva de los colombianos entre finales de los 80 y principios de los 90, una época en que, según Víctor Gaviria, “los valores tradicionales de la sociedad se trastocaron y las clases medias perdieron su ‘inocencia” (Ruffinelli, 2004: 13). El trastocamiento del que habla Gaviria se ve reflejado en “La Vendedora” en la indiferencia de muchos de sus personajes hacia los medios –que pueden incluir más de una vez el asesinato- y en la absoluta importancia que en cambio adquieren los

⁶⁶ Prócer argentino de la Independencia.

⁶⁷ Juan Manuel de Rosas, militar y político argentino, gobernador de Buenos Aires en los períodos 1829-1832 y 1835-1852, encabezó una campaña de exterminio contra los indígenas y se proclamó “Tirano ungido por Dios” (www.biografica.info).

finde de conseguir el dinero y los objetos del deseo preconizados por la sociedad de consumo.

De todos modos, en medio del individualismo y la indiferencia ética de los personajes, ambas películas abren un espacio para las solidaridades entre los más desposeídos. En el caso de “La Vendedora”, esa solidaridad se manifiesta en el acogimiento que hacen las niñas que ya conocen la “movida” callejera a otras niñas recién llegadas tras haberse fugado de sus casas. Mónica y sus amigas no sólo acompañan e instruyen a las recién llegadas sobre los peligros de la calle, sino que además les dan posada en su hacinada habitación y “responden por ellas”, como dice Mónica a la dueña de casa después de que ésta le pregunta que quién va a pagar por la “peladita” nueva. En “Pizza” esas solidaridades son más trágicas, pues llevarán a que los protagonistas –a pesar de sus pequeños egoísmos y estafas mutuas- “pongan el pecho a las balas” ante la situación-límite del fallido robo final y la necesidad de que El Cordobés llegue a tiempo al muelle para entregarle la plata del botín a Sandra antes de que ésta parta a Uruguay.

Aunque en ningún momento estas películas preconizan –ni siquiera sugieren- la necesidad de la organización popular como alternativa al despojo operado por el sistema económico –como sí hiciera el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60, de modo más o menos explícito según el caso-, tanto “Pizza” como “La Vendedora” parecen abrir un pequeño espacio a la esperanza y la resistencia social, en el retrato de la red de solidaridades cotidianas que se teje entre estos seres puestos por el sistema a compartir las dificultades de la calle.

3.2.9. La representación del tiempo histórico

“En el tiempo –afirma Maurice Halbwachs citado por Aguilar- está depositada la memoria, como si la memoria fuera un objeto y el tiempo fuera un lugar, y si faltan estos lugares el recuerdo que contenían no puede ser devuelto [...]” (Aguilar, 2002: 3).

En los años 90, en América Latina se impone desde las elites tecnócratas que gobiernan la mayoría de los países de la región una concepción del tiempo en la que parece no haber cabida para la memoria. “En el marco del discurso menemista, el progreso de la nación fue un argumento clave para producir la ‘agregación de consensos’, esto es, el apoyo al modelo por parte de sectores sociales históricamente antagónicos⁶⁸. El relato entonces tuvo su *telos*: ingresar en el primer mundo, aquel que estaba ‘más adelantado’ en la historia progresiva.” (Torre y Abadi, 2007: 13)

De allí que Menem, pese a haber reivindicado en su campaña el pasado histórico y las luchas de los próceres por la libertad, una vez en el poder plegara al discurso –al que tan afectas fueran las dictaduras militares- de la necesidad de dejar el pasado atrás y “voltear la página”, como condición para alcanzar el ansiado progreso. Producto de ello, dictó indultos para 1.200 personas, especialmente militares acusados de represión durante la dictadura de 1977 a 1983, como Suárez Mason, Videla y Massera (Clarín, 2006). En el caso colombiano, los diversos gobiernos que se turnaron en el poder desde 1990 hasta la actualidad también han dictado indultos, en su caso para miles de paramilitares acusados de masacres a campesinos⁶⁹, ignorando

⁶⁸ Aunque no lo explicitan, las autoras parecen referirse al apoyo que Menem recibió, al menos en los inicios de su gobierno, tanto de algunas centrales sindicales como de los gremios empresariales.

⁶⁹ El objetivo de estas masacres era obligar a los campesinos a huir para apropiarse de sus tierras. Mientras en 1986 el 0,4% de los propietarios de tierra poseía el 32% de la superficie cultivable en Colombia, para el año 2000 el 0,4% de los propietarios –entre ellos el actual presidente, Álvaro Uribe- controlaba ya el 62% de la superficie cultivable, en un proceso bárbaro que dejó dos millones de

los pedidos de los familiares y de las organizaciones de derechos humanos por el derecho a la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas (Socha, 2003: 1). También estos indultos fueron dictados en nombre de la “paz” y el “progreso” de la nación (Restrepo, 2009: 1).

Torre y Abadi, basadas en los análisis de Walter Benjamin sobre la percepción mítico-determinista del tiempo, sostienen que “La idea del progreso (propia de la concepción moderna de la historia) postula, sobre ese tiempo homogéneo, un continuo mejoramiento moral, espiritual y material del hombre en cuanto especie –ocultando la discontinuidad que representa el momento de la acción histórica–.” (Torre y Abadi, 2007: 13) No es difícil entonces encontrar una fuerte conexión entre la moderna concepción del tiempo histórico como una sucesión lineal de la acción humana hacia el progreso y la concepción neoliberal –cuya mejor expresión la constituyeron Fukuyama y el Consenso de Washington- sobre el “fin de la historia”, supuestamente evidenciado en el supuesto “triumfo histórico” del capitalismo y la democracia neoliberal en todo el planeta –el estadio más alto del progreso humano para este pensamiento-, a raíz de la caída del socialismo en Europa del Este.

Sin embargo, desde sus reflexiones sobre el desencanto barroco y desde su melancólica visión de la historia como catástrofe, “Walter Benjamin puntualiza que el sentido del progreso en la historia solo puede ser experimentado por aquellos que ganan y dominan a los otros” (Xavier, 1999: 345).

De allí que Torre y Abadi afirmen a propósito de “Pizza, Birra, Faso” que “si la época [del menemismo en Argentina] se caracterizó por un discurso acerca del progreso, entendido como mítico, como destino ineluctable al que tendía la nación, conformándose así una *optimista fatalidad*, el cine recibe el clima de época fatalista, pero invierte su signo mostrando, en lugar de progreso, catástrofe repetitiva, un mundo de lo siempre igual (ésa es la catástrofe), una *fatalidad pesimista*” (Torre y Abadi, 2007: 13).

De allí también que Natalia Ramírez, analizando “La Vendedora de Rosas”, sostenga que sus personajes “son individuos que no viven un tiempo lineal que los lleve al desarrollo, al bienestar. Por el contrario viven en un mundo desordenado, repudiado, descompuesto” (Ramírez, 2004: 5). En efecto, la película de Gaviria empieza y termina con las tomas del contaminado y canalizado río Medellín⁷⁰ en su paso por las comunas pobres de la capital antioqueña al anochecer y al amanecer, como si el relato dijera: “Esta es la ciudad que se descubre cuando cae el sol y los seres nocturnos se apoderan de las calles.”

El río Medellín canalizado fue un proyecto de modernización de la ciudad, pero “La Vendedora” lo muestra como depósito de desechos y cadáveres durante la violencia de los 90. Entonces el río –una clara alegoría del tiempo- en lugar de avanzar linealmente hacia el progreso (un concepto muy presente en el imaginario país, sobre todo de las élites), avanza hacia la catástrofe: la catástrofe social de la violencia y la exclusión, que en definitiva son una misma cosa.

desplazados campesinos principalmente por el paramilitarismo (Indymedia Colombia, 3 de diciembre de 2002).

⁷⁰ La canalización del río Medellín, que empezó en 1932 como parte del proceso de modernización de la ciudad, provocó el desplazamiento, desde 1938, de familias pobres que no pudieron pagar la tasa que el Municipio les cobraba para financiar la obra. “Y desde aquel entonces quedó claro que la modernización del sector se haría siguiendo los intereses de los capitales de las grandes industrias y de los especuladores de tierras.” (Peralta, 2001: 44-45)

3.2.10. Documentar la Otra identidad

He hablado ya de cómo durante los años 90, el poder político –en alianza con el poder económico, mediático e institucional- intentó vender un relato en el que las políticas neoliberales aplicadas a la región constituían la llave de entrada al progreso y en algunos casos al Primer Mundo. Un relato en el que se proyectaba la falsa imagen de un consenso social alrededor de un modelo político-económico, del que se destacaban su eficiencia y sus éxitos para “modernizar” el Estado y volverlo milagrosamente eficiente gracias a la “libre iniciativa privada”.

Para que este relato adquiriera legitimidad social, el poder ha procurado borrar toda huella de la memoria de los Otros –los excluidos por el sistema- del relato de los medios, el cine, etc. Y, al mismo tiempo que se vaciaba la esfera pública de la Otra memoria, se la llenaba de un presente absoluto, en el que el protagonista fue el propio poder político. No extraña entonces que en Colombia y Argentina, lo mismo que en Ecuador, los noticieros de televisión hayan experimentado un gran crecimiento de las noticias de farándula en las últimas décadas. Pero sobre todo que esas noticias de farándula, particularmente en el caso argentino, tuvieran como protagonista al presidente Menem y su entorno de familiares, amigos y funcionarios. De lo que se trataba era de borrar las huellas de la aplicación de las políticas neoliberales sobre la mayoría de la población instalando en las pantallas un “presente absoluto”, que no es sino otra forma de olvido. Durante los 90, Menem apareció en numerosos programas televisivos con *vedettes* y estrellas de la farándula hablando sobre su colección de autos o su estilista personal. Ya en 1990, el periodista Pablo Giussani llamaba la atención sobre cómo el carácter de “espectáculo” del fenómeno menemista obstaculizaba una consideración seria del mismo. Y proponía que los argentinos creían “estar asistiendo a una ficción” (Torre y Abadi, 2007: 9).

En este contexto, he procurado mostrar cómo “La Vendedora de Rosas” y “Pizza, Birra, Faso”, al colocar en el centro las vidas de los excluidos por el sistema neoliberal, hicieron entrar a esa Otra memoria.

Quisiera enfocarme ahora en la relación entre la memoria y la identidad. Paul Ricœur, citando a Locke, sostiene que “la memoria es erigida como criterio de identidad” (Ricœur, 2004: 110). El centro del problema –continúa el filósofo francés- “es la movilización de la memoria al servicio de la búsqueda, del requerimiento, de la reivindicación de la identidad. De las desviaciones que de ello resultan, conocemos algunos síntomas inquietantes: *demasiada* memoria en tal región del mundo, por lo tanto, abusos de memoria; *no suficiente memoria* en otro lugar, en consecuencia, abusos de olvido.” (Ricœur, 2004: 110)

De modo que si el poder político-económico-mediático que dominó la mayoría de los países latinoamericanos durante la década de 1990 intentó, una vez más, abolir las diferencias de clase, etnia, género o edad por la apelación a una identidad nacional homogénea que se pretendía además exitosa, cosmopolita y próxima al Primer Mundo, las cintas de Gaviria y Caetano/Stagnaro, al dar cabida a esa Otra memoria de los excluidos, también hicieron entrar a esa Otra identidad. Lo cual llevó a Víctor a Gaviria afirmar: “Yo hago cine con eso que otros dejan de lado: con las historias que transitan por lo social y con lo que los actores de la vida tienen para decir” (Ruffinelli, 2004: 15).

La indagación sobre la identidad ha sido, desde el siglo XX al menos, una gran preocupación para intelectuales y artistas latinoamericanos, y el cine no quedó fuera de ella. En los años 60, películas como “La hora de los hornos” criticaban

explícitamente a las elites y los medios que pretendían construir una identidad europeizada de Buenos Aires, tanto en lo étnico como en lo cultural. Treinta años después “Pizza, Birra, Faso” de alguna manera continúa con esta línea, pero sin recurrir a la denuncia explícita del sistema, sino a una estrategia más simple: mostrar la identidad que los medios no muestran. Adrián Caetano, co-director de “Pizza”, señala que tanto él como Bruno Stagnaro tenían en común “el interés por contar historias pequeñas, humildes, sencillas acerca de situaciones cotidianas. Teníamos ganas de escribir algo en lo que uno pudiera reflejarse. [...] Esa cotidianidad nos parecía muy interesante a la hora de hacer una película: que uno pudiera decir: ‘Uy, esto es el obelisco’ o ‘Estos personajes me los cruzo por la calle’. Eso produce una simpatía del espectador hacia la película: reconocerse en los personajes o en su ciudad” (Peña, 2003: 63).

El tema de la identificación también fue abordado en “La Vendedora de Rosas”, pero para mostrar aquellos aspectos conflictivos de la identidad nacional que el poder político y los medios –empeñados en vender la “imagen positiva” del país- se niegan a mostrar y en los que el espectador –aunque sepa que hacen parte de la identidad que comparte con sus coterráneos- difícilmente se reconocería. Dice Víctor Gaviria: “[...] no hago cine antropológico, porque estoy *dentro* del mismo grupo. No voy a un sitio a ver qué está pasando, no. Voy a un sitio para tratar de encontrar lo que nos une a todos y respuestas a unas preguntas que son las de toda una ciudad, una región, un país. Todo el tiempo estamos tratando como de encontrar, entre distintos grupos, unos contactos que muchas veces no se dan sino a través de la violencia. Entonces yo quisiera saber por qué se dan a través de la violencia, y si no hay otras formas de buscar nuestra identidad.” (Ruffinelli, 2004: 80) Gaviria se refiere de esta manera a la paradoja de un país marginal en el fichero de la geopolítica mundial y estigmatizado como violento en el exterior que, puertas adentro, marginaliza y estigmatiza como “violentos” a sectores populares como los representados en la “La Vendedora de Rosas”, sin preguntarse por el origen de dichas violencia y marginalidad.

Si la identidad colectiva está atada a los recuerdos colectivos y éstos a los “lugares donde se ha ido depositando la memoria de los grupos” (Aguilar, 2002: 3), las películas de Víctor Gaviria y Caetano/Stagnaro constituyen documentos sobre la identidad construida a partir de la configuración espacial de sus urbes y de la forma en que los sujetos se reconocen en esos espacios. Pero, sobre todo, constituyen un documento de esa otra espacialidad –y por tanto de esa otra identidad- que se constituye más allá de la ciudad visible del centro, más allá de la *ciudad letrada*: la ciudad que los medios ignoran y el poder quisiera ocultar. De allí que Ravaschino afirme: “*Pizza, Birra, Faso* está filmada a ras de suelo, literal y metafóricamente. Con la cámara vagabundeando, como si fuera un integrante más, junto a la banda por una Buenos Aires igualmente marginal, con autos reventados, fachadas que se caen a pedazos y todas las facciones que suelen quedar fuera de los encuadres” (Ravaschino, 1998: 1). O que Lehman diga de ella que muestra “un país que fue sistemáticamente evitado por las cámaras” (Lehman, 2006: 3).

Tanto VDR como PBF cumplen con mostrar los lugares convertidos por la tradición o los intereses económicos en iconos de identidad de sus respectivas ciudades: la avenida Oriental, en el Medellín de “La Vendedora”, y El Obelisco, en el Buenos Aires de “Pizza”. Ambos están ubicados en el centro de sus respectivas urbes y constituyen la imagen con que desde afuera se las identifica. Sin embargo, al mostrar también la vida en las *comunas*, en el caso de la película de Gaviria, y de las *villas miseria*, en la película de Caetano/Stagnaro, ambos filmes amplían las fronteras

de lo visible y con ello las fronteras de la identidad de sus respectivas ciudades, como lo también lo hace “Fuera de Juego” al mostrar los barrios marginales de Quito, a los que hasta la Virgen da las espaldas.

“La Vendedora” y “Pizza” hacen también una tácita crítica al *texto* con que la arquitectura del poder político y la tecnocracia urbana –cuando colocan estatuas en determinados lugares, por ejemplo- deciden qué espacios son *memorables* y qué espacios son *olvidables* en la ciudad. En el vertiginoso collage inicial, “Pizza” contrasta la estatua ecuestre de un prócer en el centro de Buenos Aires con las imágenes de los adolescentes que mendigan o limpian parabrisas en los semáforos, los obreros, los desempleados... De este modo, la noción misma de “histórico” –que con tanta frecuencia adjetiva a los centros de las ciudades- es cuestionada: ¿el hecho de que un lugar –digamos, el casco colonial- sea “histórico” quiere decir que los otros lugares –los barrios periféricos, por ejemplo- no lo son? Y en todo caso, ¿“histórico” para quiénes?

¿Cuál es entonces la otra identidad urbana que PBF y VDR representan? En primer lugar, es la identidad de la urbe nocturna. “La Vendedora” empieza con las tomas de las *comunas* (barrios marginales) de Medellín cuando empieza a anochecer (en lo que guarda alguna similitud con “Fuera de Juego”). Como si el relato dijera: “Esta es la ciudad que se descubre cuando cae el sol y los seres nocturnos se apropian de las calles.” También la mayoría de acciones dramáticas en “Pizza” transcurren en otra Buenos Aires, que aflora cuando las luces de la “gente normal” se apagan: “La ciudad que la película describe es una ciudad sucia, nocturna, en la que se alternan la crudeza y la esperanza, pero no hay lugar para la retórica. Está iluminada sin los brillos que delata la publicidad” (Toledo, 2000: 202).

Esta ciudad, en el caso de la cinta de Caetano/Stagnaro, se encuentra “devastada por las crisis económicas y habitada en todas sus zonas por desclasados, gente sin lugar de pertenencia o sin techo, ocupantes ilegales de viviendas. Las instituciones públicas –como los hospitales- están degradadas, con ancianos desatendidos, marginales abandonados por el Estado” (Chabod, 2006: 45).

Pero la ciudad que representan PBF y VDR es una ciudad que, además de marginalizar, condena a gran parte de sus habitantes a la desmemoria. Me refiero a las breves pero significativas menciones que hace “La Vendedora de Rosas” del desalojo y demolición de los asentamientos populares, a los que el poder considera “invasiones” que “afean” la ciudad. El relato de Gaviria cuenta que la vivienda de la “mamita” de Mónica fue demolida, aunque no explicita el sujeto de esa acción ni dé mayores detalles del hecho, salvo una breve mención de la hermana de la niña, quien le explica que el cuarto de la abuela no existe más: “No ve que casi nos tumban la casa”. El tema se retoma al final de la película cuando se ve, en medio de varias casas destruidas, una leyenda pintada sobre una pared sobreviviente: “No más desalojos”.

Si la memoria, como ha analizado Maurice Halbwachs, está atada a los lugares, ¿qué memoria puede haber para estos niños cuyas casas han sido destruidas por la política de “regeneración urbana” (término que implica que los sectores populares son *degenerados*), la cual supone arrasar con las viviendas “ilegales” que se construyen en los márgenes de las ciudades? Así las cosas, la única memoria que les va quedando a niños como Mónica es la que pueden imaginar por medio del pegante. El Estado y la institucionalidad, al destruir lo que para ellos son asentamientos ilegales, condenan a estos niños no solo a no tener un hogar físico sino a la imposibilidad de tener una memoria. De allí que la memoria en Mónica aparezca más

bien como una negación tanto del pasado traumático como del futuro incierto y, por lo tanto, una afirmación absoluta del presente, es decir, un vivir sin raíces y sin alas⁷¹.

Con base en este fenómeno y en la actitud de la clase media de Medellín hacia él, Gaviria ha dicho: “La conciencia que tenemos de la ciudad, que circula entre nosotros con la pretensión de coincidir con la realidad, está hecha de exclusiones, de cegueras que son marginaciones violentas de otras realidades, en el fondo, de otros hombres. [...] Esa negación es geográfica: aún hoy, esos barrios son, para nuestra imaginación, manchas borrosas, lugares pretendidamente inexistentes. Y nada es tan implacable como nuestra imaginación geográfica.” (Ruffinelli, 2004: 63-64)

Esta degradación de la memoria individual afincada en los *lugares antropológicos* está conectada con la degradación de la memoria colectiva. La política de privatización que caracterizó a los años 90 en América Latina también supuso una erosión de los espacios públicos. “La apropiación del Obelisco [por parte de los personajes de *Pizza, Birra, Faso*] es la brutal irrupción en un espacio público que es de todos pero que paradójicamente nadie cuida, porque ya no es de nadie. La calle Florida, a la noche, es la tierra de los desposeídos; el centro se ha convertido en una ‘tierra de nadie’. En contraste con estas acciones, la banda no puede violentar los espacios privados –privatizados– porque sabe que están bien custodiados. No puede franquear la entrada del local bailable ni tampoco se le ocurre robar en los trenes (‘Ahora que son privados, están re-jodidos’), donde imperan las leyes de la privatización” (Chabod, 2006: 46).

Como ya venía sugiriendo, estas películas –tanto en lo que leemos en su texto fílmico como en lo que podríamos leer en su recepción– suponen profundas interrogantes a las políticas de planificación urbana en las ciudades latinoamericanas con respecto a la memoria colectiva de los sectores populares. Cardona comenta que, diez años después del estreno del segundo largometraje de Gaviria, “Algunos de los escenarios en donde se filmó la película, hoy están más urbanizados y son menos inseguros que antes, pero esto no niega que la violencia evolucione a otras formas y medios” (Cardona, 2008: 5). La pregunta es entonces: ¿Desde dónde se ejecutan las políticas de “regeneración urbana”? ¿Desde la necesidad de recordar –también en los espacios– los hechos dolorosos, a fin de que, evocando aquellas cosas que causan dolor a las comunidades, no vuelvan a repetirse o desde un olvido impuesto por medio de una intervención espacial que busca ocultar los hechos inconvenientes para las necesidades de promoción empresarial y electoral?

3.2.10.1. La Otra cultura, la cultura popular

En todo caso el espacio que “tanto real como simbólicamente asfixia y atrapa” (Chabod, 2006: 30) también es el escenario “de las estrategias de supervivencia de los desclasados”, estrategias que, como he apuntado antes, se relacionan “con la ley, el delito y la noción de trabajo” (Chabod, 2006: 32).

Las estrategias de supervivencia de los marginales no pasan solo –ni principalmente – por el trabajo informal o la delincuencia: pasan también por la cultura. “La Vendedora de Rosas” y “Pizza, Birra, Faso” hacen memoria no solo de la exclusión social de niños y adolescentes pobres, sino también de su capacidad para generar cultura.

⁷¹ En el caso de “Pizza, Birra, Faso” y “Fuera de Juego”, la única posibilidad de futuro se presenta como huida del lugar de origen: Uruguay para El Cordobés, España para Juan.

“Pizza, Birra, Faso” deja memoria de la cultura de la calle y de las villas, esa que los diccionarios y los sistemas educativos niegan. Esta cultura –a la que muchos llaman “incultura”⁷² y hace parte de la identidad argentina aunque no sea reconocida oficialmente- se expresa en la película principalmente en dos formas: el habla particular de los personajes y la cumbia villera.

Por su lado, “La Vendedora de Rosas”, desde sus primeras imágenes, muestra la identidad popular paisa afincada en sus prácticas navideñas: el sancocho colectivo que se cocina en la calle, el aguardiente, la pólvora, la música a todo volumen, los adornos navideños afuera de las casas, los “alumbrados”, la gente caminando en las calles, el rezo callejero de la novena, la vida en comunidad. Esto ha llevado a Jorge Ruffinelli a afirmar sobre la obra de Gaviria: “En vez de desechos [...], él descubrió y entendió la existencia de otra cultura, que tenía códigos propios (de lenguaje, de acciones, de movimientos, de vestimenta), una praxis (la violencia), un horizonte de expectativas (morir jóvenes), una estética musical y, ante todo, su conciencia de vivir en situación de ‘guerra’” (Ruffinelli, 2004: 26).

Por supuesto, no se trata de una cultura en estado “puro”, sino en convivencia con otros códigos, como los que provienen de la cultura masiva. Los personajes de “Pizza, Birra, Faso”, por ejemplo, fantasean con tener mucho dinero, pero solo “para poder pasar una noche con una de esas minas de la televisión” (Chabod, 2006: 35). En el universo de El Cordobés y sus amigos, la cultura letrada directamente no existe: “Su vinculación es con la cultura de la televisión (y las películas de acción), que le ofrece atisbos de un mundo al que no puede acceder” (Chabod, 2006: 35).

3.2.10.2. Reinventando el lenguaje

El lenguaje de los sectores populares marginados ocupa un lugar central en la representación hecha tanto por “Pizza, Birra, Faso” como por “La Vendedora de Rosas”. La voluntad por recrear ese lenguaje sin censuras ni edulcoraciones marcó una gran diferencia entre estas películas y aquellas que durante los años 90 habían dominado las pantallas latinoamericanas, en donde los personajes se caracterizaban por hablar “cinematográficamente”. La película de Stagnaro y Caetano –opina Guillermo Ravaschino- se nutrió “de gente que habla como la gente y no como los personajes del ‘típico cine argentino’” (Ravaschino, 1998). Lo mismo puede decirse de la cinta de Víctor Gaviria. Este realismo lingüístico, si cabe el término, fue el resultado de un minucioso trabajo documental, que empezó por la elección de “actores” de entre los mismos habitantes de las *villas*, en el caso de PBF, y de las *comunas*, en el de VDR. Pero este trabajo también supuso una larga convivencia de los protagonistas entre sí y con el equipo de producción y de horas de registro de testimonios de los adolescentes y niños que intervinieron en las cintas y la decisión de hacer emerger estos documentos orales a los diálogos de la película, especialmente en “La Vendedora”.

La representación del habla popular en este cine latinoamericano del umbral del siglo XXI, sin embargo, va más allá de una mera voluntad realista. Si, como dice Stuart Hall, el lenguaje es un vehículo de identidad/identificación (citado en Torri, 2005: 6), lo que consiguen tanto “Pizza” como la “Vendedora” es colocar en el centro la identidad de unos grupos que han sido excluidos no solo desde lo económico sino

⁷² Véase por ejemplo el interesante debate virtual sostenido en <http://spanish.martinvarsavsky.net/general/pizza-birra-faso-y-otras-pelaculas-argentinas.html>, donde se encuentran claramente dos posiciones: la de los que califican de “incultos” a los personajes de PBF por su modo de hablar y la de los que defienden la cultura como algo heterogéneo y cambiante.

desde lo cultural: sus modos de hablar han sido invisibilizados y censurados por las instituciones educativas y normativas de la lengua, ya que, según Bourdieu (citado en Torri, 2005: 6), “desde el punto de vista de la lengua dominante, aparecen como naturales, salvajes, bárbaros, vulgares.” A esta lista de adjetivos contra la lengua popular como la que aparece representada en las películas de Gaviria y Caetano/Stagnaro podríamos agregar los adjetivos “incorrecta” e “inculta” que tan frecuentemente se usan para descalificarla.

Tanto “Pizza, Birra, Faso” como “La Vendedora de Rosas” desataron intensas polémicas por la representación del descarnado lenguaje de la calle (la película colombiana incluso se “subtituló” al español en España). Cabe entonces la pregunta de qué se juega detrás de la descalificación del lenguaje utilizado por los personajes de estas películas, ya sea por “vulgar” o “incomprensible”. Nada menos que el reconocimiento de los sectores populares como sujetos de cultura e identidad, tal como ha sido puesto de relieve por Víctor Gaviria:

Todos tenemos jerga. Éste no es un privilegio de los más pobres, ni de los jóvenes, ni de los criminales, ni de los niños de la calle. Lo que pasa es que, como sucede con la riqueza, la legitimidad de la cultura no está distribuida simétricamente. Desde que comencé a trabajar con actores naturales comprendí la importancia de esas palabras, del lenguaje que fluye contra la normalidad, contra el lenguaje de los libretistas y el lenguaje literario, o contra la economía de la eficiencia y la comunicación. Entre los niños de la calle, ese lenguaje es una riqueza, una práctica de reconocimiento entre ellos y un espacio de resistencia. (Ruffinelli, 2004: 27)

Lo repito: no se trata de idealizar la identidad de los grupos marginales que están representados en las películas –y ellas en ningún momento ignoran sus aspectos problemáticos-. La jerga empleada por los niños de “La Vendedora de Rosas” –lo mismo que el lenguaje utilizado por los adolescentes de su cinta anterior, “Rodrigo D No Futuro”- remite, según Ruffinelli, a las estrategias de un grupo en guerra: “Hay un poder enorme en la habilidad de comunicarse con otros sin ser comprendido por todos, como lo saben, entre otros, los abogados y los críticos literarios. El lenguaje de la calle es un lenguaje de guerra que designa muy bien ese mundo y en el que se juega la obstinación de ciertas identidades” (Ruffinelli, 2004: 27).

Pero ese lenguaje de la calle lanza importantes preguntas a los espectadores en general y en particular a los que han querido descalificar a los personajes –y con ellos a los niños reales que los inspiraron- por la “vulgaridad” de sus expresiones. Dice Víctor Gaviria: “Algunos espectadores –claro- se cansan de oír las palabras gonorra, hijueputa, faltón, malparido. Ese problema, el de la traición a la inteligibilidad, es en todo caso un problema más fácil que tiene aquel que sufre la traición diaria de la vida. Es más sencillo no ver la película o irritarse por la palabra gonorra que admitir que para muchos el mundo es literalmente una gonorra” (Ruffinelli, 2004: 27). Si los personajes de “La Vendedora” y “Pizza” hablaran “correctamente”, ¿nos detendríamos a prestarles alguna atención? ¿No es paradójicamente la ininteligibilidad de sus expresiones la que nos obliga a escucharlos y a escuchar los millones de vidas al margen del desarrollo y el progreso que representan?

En cualquier caso, ambas películas no solo han querido subrayar la exclusión, sino, como ha dicho Gaviria, las tácticas de sobrevivencia, en este caso por medio de la palabra. Si en “Fuera de Juego” la resistencia se expresa a través de los ríos de gente que se toman las calles para darles nuevos usos –distintos de la circulación prescrita por el poder-, en “La Vendedora” y “Pizza” los personajes expresan su resistencia en la reinención del lenguaje. ¿Acaso entre la avenida y la lengua no hay

una similitud? ¿Acaso no son ambos espacios para expresarse pero sobre los cuales el poder intenta imponer un deber ser: usar las calles de modo correcto, “hablar bien”?

Del otro lado, están aquellos que consideran que el lenguaje “empobrecido” de los personajes de estas películas, que con las justas alcanza a comunicar, es una expresión, en lo cultural, de la brecha cada vez más grande entre quienes pueden acceder a las inmensas posibilidades que ofrece el mundo globalizado y aquellos que han quedado completamente excluidos y apenas luchan por sobrevivir. David Cardona, por ejemplo, sostiene:

El mundo de las niñas y niños de *La Vendedora de Rosas* no es el de las niñas y niños como tales, ni el de una nueva generación de infantes; sino más bien el que va quedando de las construcciones lingüísticas y simbólicas venidas a menos de las generaciones anteriores. Así las vidas y cosas de todos han derivado de las palabras y hechos de quienes les precedían, como reafirmando lo y los que van llegando y a la vez van quedando atrás y se van rezagando a una mayor velocidad con respecto a la técnica, al conocimiento y a la educación, para así albergar grandes brechas y quedar anacrónicos aún en el albor de la juventud con respecto a otros jóvenes.
(Cardona, 2008: 4)

Otros como Santiago Torri, apoyándose en una observación de Pierre Bourdieu, se preguntan si “aquellos que, por la preocupación de rehabilitarla, hablan de lengua o de cultura populares son víctimas de la lógica que lleva a los grupos estigmatizados a reivindicar el estigma como signo de su identidad. Por acción o por omisión, la toma de la voz del otro [...] opera a favor de la ya mencionada ‘violencia simbólica’” (Torri, 2005: 7).

3.2.10.3. La música de los márgenes

Al ser considerado su modo de hablar como “incorrecto” o “inculto” por la institucionalidad del sistema educativo y las academias de la lengua, los sectores populares representados en PBF y VDR se refugian en otro espacio que pertenece menos al mundo de la razón y más al mundo de los sentidos y las emociones: me refiero a la música y el baile.

La banda sonora de la cinta de Caetano/Stagnaro está dominada por un género –o subgénero, según se mire– que hasta finales de los 90 de alguna manera era considerado “subterráneo” y apenas era conocido en los suburbios del Gran Buenos Aires: la cumbia villera. De ella dice el periodista musical Juan Andrade que “vino a reflejar la aspereza de la vida en los márgenes del conurbano bonaerense” (Andrade, 2005). A lo cual añade el también periodista Pablo Plotkin: “[La cumbia villera] deja en claro una pertenencia inequívoca a un tiempo y un lugar que son, justamente, los que vivís y transitás cada día” (Plotkin, 2002).

La cúspide del género villero, al que películas como “Pizza, Birra, Faso” o “El Bonaerense”, de Pablo Trapero, dieron un fuerte impulso en cuanto a su divulgación a un público allende las villas, coincidió en Argentina con la enorme manifestación popular que derrocó al presidente De La Rúa y a su ministro Domingo Cavallo, cerebro gris de las reformas neoliberales durante los 90. Es por esto por lo que Andrade se pregunta respecto del fenómeno de la cumbia villera: “¿Habría sido entonces una mera casualidad que 2001, el peor año en la historia argentina reciente, también haya marcado a fuego su explosión a escala masiva?” (Andrade, 2005).

Como fuera, la consolidación de la cumbia villera como un género masivo permitió, hablando de los sectores populares de Buenos Aires, que “Sus historias, sus códigos, sus costumbres, sus vicios, sus conflictos y, sobre todo, su particular lenguaje, irrumpieran sin pedir permiso en los hogares del país a través de portavoces como Damas Gratis, Flor de Piedra, Los Pibes Chorros y otros” (Andrade, 2005). En efecto, el vehículo de la música contribuyó a que el modo de hablar de las villas, que nunca sería *aceptable* –ni siquiera *enunciable*– en un espacio formal, alcanzara la legitimidad social necesaria para “poner en circulación una serie de expresiones provenientes de una jerga o una geografía urbana determinadas” (Andrade, 2005:1).

Frente a estas circunstancias el poder institucional reaccionó mediante la censura “y las mentes bienpensantes de turno encendieron la voz de alarma: ¿Qué era esa música, sino una apología del delito y el consumo de drogas? Como consecuencia de eso, a mediados de 2001 una cruzada del Comfer⁷³ intentó –en vano– controlar su difusión” (Andrade, 2005).

En todo caso, si bien la cumbia villera –que llegó a escucharse en los boliches *top* y en las fiestas de los barrios más acomodados– consiguió que el modo de vida y la cultura de las villas de Buenos Aires fueran conocidos por otras clases sociales, lo hizo a costa de quedar presa “de la lógica mercantilista del mismo circuito que los vio nacer”. Y, en la que seguramente fue su faceta más cuestionable, “que sus canciones lograron trascendencia masiva al costo de manejarse con ciertos estereotipos, que de alguna manera reforzaron los estigmas que los habitantes de las villas cargan sobre sus espaldas” (Andrade, 2005: 2).

La banda sonora de “La Vendedora de Rosas”, por su parte, es un collage de géneros y motivos populares colombianos y latinos: la salsa, el vallenato, el merengue, el bolero, las rancheras y algún guiño al tecno. Los motivos de esas canciones, que las pequeñas protagonistas corean en varios momentos de la cinta, tienen que ver con el amor/desamor, con ciertas experiencias límite (como la vida carcelaria) y sobre todo con la celebración navideña en cuyo marco temporal transcurre la historia de Mónica.

En “La Vendedora de Rosas”, al elemento musical hay que agregarle otro tanto o más importante que éste: el baile. Es en el baile de la salsa –la música de la resistencia cultural de los latinos en los suburbios de Nueva York desde finales de los 60⁷⁴– donde estas niñas encuentran un espacio para que sus cuerpos –permanentemente a la defensiva ante los peligros de la calle– puedan gozar y expresar aquello que quizás las palabras –siempre duras y breves– no les permiten. La discoteca, a la que se cuelan después de engañar al celador, es también uno de los pocos espacios para crear y soñar.

Ni “La Vendedora de Rosas” ni “Pizza, Birra, Faso” –como tampoco “Fuera de Juego” idealizan la Otra cultura de los sectores populares. Simplemente cumplen con reconocerla y no negarla bajo la etiqueta de “incultura”. La definición de cultura como “la búsqueda de la perfección no material, sino espiritual, por el conocimiento y la práctica de la ‘gran’ literatura, las ‘bellas’ artes y la música ‘seria’ –hecha por de Matthew Arnold en el siglo XIX y que pervive hasta la actualidad– (O’Sullivan et al., 1995: 89) responde a un discurso con un lugar de enunciación claramente elitista. Según él, quienes no cultivaban las “bellas” artes –o sea la enorme mayoría de la población– serían “incultos” frente a una elite “cult”, que se proclama “superior” y

⁷³ Comité Federal de Radiodifusión, dependiente de la Presidencia de la Nación en Argentina.

⁷⁴ Entre los muchos acercamientos al surgimiento de la salsa en los suburbios Nueva York como forma de resistencia cultural de las comunidades latinas marginadas en barrios pauperizados cual guetos, se destaca el documental “Our Latin Thing”, de Leon Gast.

halla en este discurso “una ideología en virtud de la cual sus intereses *sectoriales* se podían representar como intereses *generales*” (O’Sullivan et al., 1995: 89).

Puesto que asumo la *cultura* como “un término imposible de englobar bajo una sola definición y por tanto multidiscursivo” (O’Sullivan et al., 1995: 88), sostengo que tanto las películas analizadas en este capítulo –lo mismo que la cinta que fuera objeto del capítulo 2-, al exponer la música y el modo de hablar de los sectores populares-marginales, implícitamente enuncian el discurso de que estos sectores también son sujetos de cultura, la cual, desde la visión que plantean estas obras cinematográficas, pasaría entonces a entenderse como “la producción y reproducción sociales de sentido, significado y conciencia” (O’Sullivan et al., 1995: 87).

Esto porque la consideración social de las otras culturas como “incultura” autorizaría a que a la violencia física y económica pueda sumarse la violencia simbólica-institucional que homogeneiza las diferencias culturales. Como apunta Víctor Gaviria: “El diálogo por el que todo el mundo clama sólo puede producirse después de la *mirada* y el *conocimiento* ético del *Otro*, que es la base de cualquier proyecto serio de paz y de reconstrucción de esta sociedad” (Ramírez, 2004: 1).

Conclusiones

A lo largo de esta tesis, hemos procurado analizar la relación dialéctica entre la historia, la memoria colectiva y el cine. Muy especialmente, hemos querido demostrar cómo las circunstancias históricas de coyunturas críticas como la década de los 60 y 90 y los recuerdos que de ellas han quedado grabadas en la memoria colectiva de las sociedades latinoamericanas han influido en la identidad del cine latinoamericano; y viceversa, cómo el cine latinoamericano ha influido en la recuperación de la memoria colectiva y, por tanto, en la identidad de las sociedades de esta parte del mundo.

El análisis de esta relación nos permite sostener ahora que, especialmente en aquellos países con conflictivas historias sociales, políticas y económicas pasadas y presentes como Ecuador, el cine tiene un papel fundamental por cumplir en la representación de aquellos hechos que han quedado grabados en la memoria colectiva como “traumáticos” y que el poder tiende a invisibilizar por “inconvenientes” o a instrumentalizar con fines políticos. Solo si estos hechos son rememorados colectivamente –y el cine, como he tratado de demostrar en esta tesis, tiene cualidades que lo dotan especialmente para ello- podremos evitar lo que Paul Ricœur, citando a Freud, llama “pulsión de repetición” de aquellos hechos, como tan frecuente ha ocurrido en la historia ecuatoriana.

Los traumáticos hechos de la Crisis Bancaria de 1999 –representados por “Fuera de Juego”, uno de los estudios de caso de esta tesis- demostró que este imprescindible trabajo de rememoración colectiva no puede ser cumplido, al menos de momento, por los medios masivos, ya sea por la lógica inherente a la labor mediática: el privilegiar lo coyuntural y espectacular frente a lo estructural e histórico (aunque solo este último enfoque permita visualizar las rupturas y las continuidades en las conductas y los problemas de las sociedades). O ya sea por la fuerte vinculación de los medios con los intereses de los grupos de poder económico, realidad que se evidenció justamente a raíz de la crisis de finales de los 90.

Por estos motivos, el cine sigue siendo un espacio fundamental para construir unos relatos que, al propiciar la entrada de la memoria colectiva –pero especialmente de aquella “memoria herida” por los hechos dolorosos-, permitan una reescritura de la historia y por tanto de la identidad nacional.

Otra conclusión que a la que hemos llegado tras esta tesis es que la “desmemoria” que tradicionalmente ha caracterizado a las sociedades latinoamericanas también está presente en su sector cinematográfico. En Ecuador, al igual que en los otros países de la región, el aprendizaje y la producción cinematográficas se siguen abordando desde una visión histórica “eurocéntrica”: la historia del cine en nuestros países ha sido, más veces de las deseables, la historia de la imitación del cine hollywoodense y europeo.

Por otra parte, cuando se habla de y se enseña cine de la región, momentos y movimientos de ruptura como el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60 permanecen invisibilizados⁷⁵. Sin embargo, los “nuevos cines” producidos en varios de nuestros países a entre finales de los 90 y comienzos de los 2000 no hubieran sido posibles sin el movimiento del NCL.

En tercer lugar queremos señalar que el hecho de que la vocación del cine latinoamericano por representar cuestiones sociales, políticas e históricas -desde una

⁷⁵ Solo así se explica que en las escuelas de cine nacionales se estudie y celebre, por ejemplo, el movimiento danés Dogma 95 como el paradigma de la “ruptura de las reglas del cine”, cuando muchas de sus prácticas fueron ejercidas 30 años antes por el cine latinoamericano.

gran diversidad de enfoques y formas narrativas-, producidos en medio de las mayores adversidades a causa de las censuras políticas y/o económicas, supone también un desafío para la crítica cinematográfica en nuestros países, muchas veces obnubilada por las cualidades formales, estéticas o narrativas del *texto filmico*. Incluir en el análisis el contexto político, social e histórico en que surgió, así como las condiciones en que fue producida, distribuida y exhibida, es imprescindible para la justa valoración de una película y de todo lo que significa el cine para una sociedad en un momento histórico dado. Si esto es cierto en el mundo entero, lo es aún más en una región como América Latina, donde los movimientos artísticos y cinematográficos han surgido inextricablemente ligados a los movimientos sociales y políticos.

En cuarto lugar, quisiéramos señalar que la tensión que se advierte ahora en la institucionalidad cinematográfica y en los realizadores audiovisuales ecuatorianos entre favorecer aquellos proyectos con un perfil más industrial, comercial y ocasionalmente artístico o apoyar aquellas propuestas que sin tener un perfil altamente comercial contienen elementos no solo artísticos sino también históricos e identitarios no debería resolverse únicamente en función de la “dictadura del mercado”, camuflada bajo el cuestionable discurso de que es “el público el que decide”. En momentos en que el cine latinoamericano lucha por echar a volar no debería olvidar sus raíces –y el Nuevo Cine Latinoamericano es sin duda una de las más fuertes y genuinas-, a riesgo de que sus alas puedan ser derretidas por el sol de un “cine global con sabor local” que pueda “venderse” bien en los mercados estadounidenses o europeos, pero aportar muy poco a su propio público. Máxime cuando ese discurso supone una amenaza para que el cine latinoamericano se desarrolle desde una diversidad de miradas, enfoques y necesidades.

Por supuesto que los conflictos históricos no resueltos del cine latinoamericano desde los años 60 también lanzan un reto a los realizadores: ¿cómo atraer a un público amplio en la región con temas, enfoques y modos narrativos alternativos a los del cine comercial tradicional? ¿Cómo hablar de las urgencias sociales de nuestros países, de las otras culturas en ellos invisibilizadas y de las injusticias estructurales del continente con una obra que a la vez convoque a un público más allá de los intelectuales y activistas? En este sentido, mantiene su vigencia esta reflexión del cubano Tomás Gutiérrez Alea: “Aquellos cineastas que ven el cine como un arma ideológica de grueso calibre tendrían que actuar con una cierta dosis de sentido práctico, audacia e imaginación. [...] Para ser eficaz en el plano ideológico, el cine debe ser eficaz como cine, es decir, debe ser eficaz en el plano estético” (Gutiérrez Alea, 1977: 20).

Por lo demás, las experiencias de producción de las tres películas objeto de análisis en esta tesis, demuestran que, con o sin la institucionalidad cinematográfica estatal y/o la industria, los y las cineastas latinoamericanos pueden y deben desarrollar proyectos audiovisuales que hagan emerger a las pantallas la historia y la urgencia social de América Latina, recurriendo a la creatividad aun en medio de la escasez de recursos.

Si algo ha cuestionado el cine latinoamericano, en su rica y difícil historia, es que el cine sea visto solo como “arte” o “industria”, como se ha sostenido desde el campo dominante de Hollywood y Europa. Su aporte ha estado en reivindicar el cine como un derecho asociado a otros derechos culturales: el derecho a la identidad y el derecho a la memoria. Espejos y ventanas sociales, las películas que mira una sociedad crean identidades y pautas de comportamiento, y sugieren –cuando no condicionan- tanto lo que es valioso y memorable como lo que es intrascendente y digno de olvido para la memoria colectiva de cada época.

Proteger entonces la variedad de temas, enfoques y propuestas estéticas y políticas en las cinematografías nacionales, proteger en suma lo que el director colombiano Lisandro Duque llama “filmodiversidad”, debería ser un empeño permanente de la institucionalidad cinematográfica del Estado, del campo cinematográfico y de la sociedad en general en América Latina, ya que proteger la diversidad en la cinematografía propia equivale a proteger “la historia, la memoria, la identidad, la autoestima y la paz”, como declararon varios cineastas latinoamericanos en el Encuentro Iberoamericano por los 100 años del Cine, desarrollado en Lima, Perú, en 1995.

Las tres películas escogidas en esta tesis no solo constituyen un documento de la memoria colectiva de las sociedades en que fueron realizadas sobre unos hechos del pasado reciente ocurridos a finales de la década de 1990: también son un documento de que en esa época –y cabe preguntarse si diez años después las cosas han cambiado– un cine que representara lo social solo podía hacerse recurriendo a un modelo alternativo de producción que, si bien aleja a los cines latinoamericanos del polo industrial, lo acerca a una necesidad quizás más importante para sus sociedades: conocer, por medio de su memoria colectiva, su historia y su identidad; y a una necesidad fundamental para el cine: hallar en la historia, la memoria y la identidad cultural latinoamericanas las bases para hallar su propia identidad cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Miguel Ángel, “Fragmentos de la memoria colectiva, de Maurice Halbwachs”, en Atenea digital No. 2, otoño 2002.
- Aguilera, Manuela, “Consumo y Ciudadanía”, en Revista Crítica No. 955, Madrid, 2008.
- Altamirano, Carlos (director), “Términos Críticos de Sociología de la Cultura”, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Álvarez, Santiago, “Arte y compromiso”, en “Nuestro Cine”, Escuela Internacional de Cine y TV y Centro de Formación Cinematográfica ICAIC, San Antonio de los Baños, 1986.
- Amieva, Mariana, “Cine y memoria”, en www.cinesinorillas.com.ar, s/f.
- Andrade, Juan, “Cuando en la villa subieron el volumen”, en revista El Monitor de la Educación, N° 3 - V época; Buenos Aires, 2005.
- Archila Neira, Mauricio, “Colombia en el cambio de siglo: actores sociales, guerra y política”, Revista Nueva Sociedad No. 182, Bogotá, 2002.
- Arregui, Víctor, “Entrevista con el autor”, Quito, 6 de abril de 2009.
- Asiain, Andrés, Burgos, Martín y Movia, Eduardo, “Autopsia del mercado de trabajo argentino: 1990-1999”, en Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, 2004.
- Aspiazu, Daniel y Basualdo, Eduardo, “Las privatizaciones en la Argentina. Genesis, desarrollo y principales impactos estructurales”, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Argentina, 2004.
- Barros, Carlos, “La contribución de los terceros Annales y la historia de las mentalidades. 1969-1989”, en www.h-debate.com, Universidad Santiago de Compostela, 1992.
- Bauman, Zygmunt, “Modernidad Líquida”, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- Bauman, Zygmunt., “La Globalización. Consecuencias Humanas”, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Bayón, Fernando, “El arte de la memoria en el siglo del cine”, en Gómez Isa, Felipe, “El derecho a la memoria”, Instituto de Derechos Humanos, Bilbao, 2006.
- Bezar, Amelia, “Pincelada histórica del cine chileno”, en diario digital “El Rancahuaso”, Chile, 16 de septiembre de 2007.
- Birri, Fernando, “Cine y subdesarrollo”, en “Nuestro Cine”, Escuela Internacional de Cine y TV y Centro de Formación Cinematográfica ICAIC, San Antonio de los Baños, 1986.
- Bourdieu, Pierre, “Sobre la Televisión”, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Cacace, Mónica, “La relación cine e historia en imágenes”, www.h-debate.com, junio de 2003.
- Carpio, Rocío, “El público busca desafíos en el cine”. Entrevista a Manuel Martínez Carril, en Diario El Telégrafo, 9 de septiembre de 2008.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, “Cómo analizar un film”, Paidós, Barcelona, 1998.
- Chabod, Cecilia, “Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (El Juguete Rabioso) a El Cordobés (Pizza, Birra, Faso)”, en Revista Hologramática Literaria, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Buenos Aires, 2006.

- Coiffier, Alain, “Mirada latina: premio a Fuera de Juego del ecuatoriano Víctor Arregui”, en Cine en Construcción, publicación oficial del Festival de Cine de San Sebastián, 28/09/2002.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), “Cumbre de las Américas: 1994-2009. Indicadores Seleccionados”, CEPAL/ONU, Santiago de Chile, 2009.
- Duque, Lisandro, “Retos para la supervivencia del cine latinoamericano”, en “Cine y nuevas tecnologías alternativas: encuentro iberoamericano por los 100 años del cine”, Universidad de Lima – Fondo de Desarrollo Editorial, 1997.
- Estrada Álvarez, Jairo, “Producción del Discurso y Política Neoliberal”, en Revista Espacio Crítico No.1, Bogotá, 2003.
- Fandiño Pérez, Roberto, “Cine, Historia, Memoria”, en Revista Berceo No. 140, 2001.
- Felder, Ruth, “La privatización y regulación de los ferrocarriles en Argentina. La dimensión de lo político en las políticas de reestructuración del sector”, en Revista Gestión y Política Pública, Vol. X, México D. F., 2001.
- Flores, Silvana, “La obra cinematográfica como representación colectiva de las memorias populares: el caso de Latinoamérica en los años sesenta”, en “Perspectivas de la Comunicación” Vol. 1, Temuco, 2008.
- Freire, Héctor, “Cine político: la reivindicación de la memoria”, en Revista Topía No. 34, may/jul 2002.
- Fukuyama, Francis, “El Fin De La Historia y El Ultimo Hombre”, Planeta, Barcelona, 1992.
- Galende, Juan Carlos y García, Mariano, “El concepto de documento desde una perspectiva interdisciplinar: de la diplomática a la archivística”, Revista General de Información y Documentación 7, Madrid, 2003.
- García Espinosa, Julio, “La doble moral del cine”, en “La doble moral del cine”, EICTV-Ollero y Ramos Editores, Madrid, 1996.
- García Espinosa, Julio, “Por un cine imperfecto”, en “La doble moral del cine”, EICTV-Ollero y Ramos Editores, Madrid, 1996.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando, “Hacia un tercer cine”, en “Nuestro Cine”, Escuela Internacional de Cine y TV y Centro de Formación Cinematográfica ICAIC, San Antonio de los Baños, 1986.
- Getino, Octavio, “Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable”, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 2005.
- Gettino, Octavio, “Complementariedad y competencia en los mercados del cine y la televisión en el proceso de globalización”, en “Cine y nuevas tecnologías alternativas: encuentro iberoamericano por los 100 años del cine”, Universidad de Lima – Fondo de Desarrollo Editorial, 1997.
- Granda, Wilma, “Cine silente en Ecuador”, CCE-UNESCO, Quito, 1995.
- Grosser, Alfred, “La enseñanza de la historia contra la memoria colectiva”, en “El desafío del siglo XXI: unir los conocimientos”, Plural Editores, La Paz, 2000.
- Gubern, Román, “Cine, memoria personal y memoria colectiva”, en “Memoria, escritura i imatge”, Verdegal, Joan Manuel y Guzmán, Josep Roderic (eds.), Universitat Jaume, Barcelona, 1996.
- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco y Sánchez Alarcón, Inmaculada, “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la construcción de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”, en Revista HmiC, Universidad de Málaga, 2005.

- King, John, “El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano”, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994.
- Lehman, Linda, “La Cultura del Rebusque en *Pizza, Birra y Faso*”, en www.monografías.com, 2006.
- León, Christian, “El desafío de lograr lo imposible”. Entrevista a Manuel Martínez Carril, en *Revista Ocho y Medio* No. 85.
- Lieber, Elisa, “La nueva miseria en América Latina”, en diario *La República*, Montevideo, 1 de junio de 2004.
- López Yepes, José, Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento?, en *Revista Scire: Representación y organización del conocimiento* Vol. 3, 1997.
- Lucas, Kintto, “Ecuador: éxodo sin precedentes por desempleo y subempleo”, *Agencia IPS*, 30 de abril de 2001.
- Majfud, Jorge, “Cine Latinoamericano: La progresiva pérdida de la memoria colectiva”, en *Rebelión*- <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=56008>, 2007.
- Martín-Barbero, Jesús, “Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura”, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2002.
- Merino Serrano, José Miguel, “Neoliberalismo, ajuste y políticas alternativas en Ecuador”, en *Revista Politécnica* Vol. 20, Quito, 1995.
- Montero, David y Moreno, José Manuel, “La industria audiovisual. Retos y propuestas para la construcción de un espacio euro-latinoamericano”, en *Revista Telos* No. 72, julio-septiembre 2007 (www.campusred.net/TELOS/).
- Muriel, Álvaro, “Entrevista con el autor”, Quito, 3 de abril de 2009.
- O’Sullivan, Tim et al., “Conceptos clave en comunicación y estudios culturales”, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1995.
- Orell García, Marcia, “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 2006.
- Ortega, María Luisa y García, Noemí (ed.) , “Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto”, T&B Editores, 2008.
- Paz, M. A. y Montero, R., “Creando la realidad. El cine informativo 1895-1943”, Barcelona, Editorial Ariel, 1999.
- Peña, Fernando Martín (Ed), “60 Generaciones – Generaciones 90”, Fundación Eduardo F. Constantini, Buenos Aires, 2003.
- Peralta, Jaime, “Los paisajes que han tejido nuestra historia”, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2001.
- Pérez Murillo, María Dolores y Fernández Fernández, David, “La memoria filmada. América Latina a través de su cine”, IEPALA, Madrid, 2002.
- Polo, Higinio, “El fardo de la memoria”, en *Rebelión digital*, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=40285>
- Ramírez, Natalia, “Rodrigo D. No Futuro y La Vendedora de Rosas: vivencias multitemporales en un espacio posmoderno”, en *Revista Tatuana* No. 1, Universidad de Pittsburg, 2004.
- Ramos, Jesús y Marimón, Joan, “Diccionario del guión audiovisual”, Océano – Ambar, 2002.
- Ravaschino, Gustavo, Crítica cinematográfica de “*Pizza, Birra, Faso*”, en www.cineismo.com, 1998.
- Restrepo, Javier Darío, “Colombia: ¿Hacia un Estado paramilitar?”, en *Agencia IPS*, 31 de mayo de 2009.

- Ricœur, Paul, “La historia, la memoria, el olvido”, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- Ruffinelli, Jorge, “La cámara inquieta de los años noventa”, en revista *Cinémas d’Amérique Latine* Núm. 8, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2000.
- Ruffinelli, Jorge, “Víctor Gaviria: los márgenes al centro”, Casa de América / Turner, España, 2004.
- Russo, Pablo y de la Puente, Maximiliano, “Cine militante argentino contemporáneo”, en Rebelión digital, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=19936>, 2005.
- Salgado Albornoz, Guissela, “¿Qué causó la Crisis Bancaria en el Ecuador?”, en www.superban.gov.ec, octubre de 2002.
- Sánchez-Biosca, Vicente, “Cine de Historia, Cine de Memoria. La representación y sus Límites”, Cátedra, Madrid, 2006.
- Satarain, Mónica, “Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia”, La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2004.
- Sei, Mario, “Cine y memoria: La entrevista de Fellini”, en Rebelión,

- Socha, Nelson, “Indultos a paramilitares sin verdad, justicia y reparación”, en Periódico Caja de Herramientas No. 90, Bogotá, abril de 2003.

- Stam, Robert et. al., “Nuevos conceptos de la Teoría del cine”
- Stam, Robert, “Teorías del cine. Una introducción”, Piados, Barcelona, 2001.
- Sunkel, Guillermo (coordinador), “El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación”, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2006.
- Toledo, Teresa (Ed), “Miradas: el cine argentino de los 90”, AECI /Casa de América, Madrid, 2000.
- Torre, María y Abadi, Florencia, “*Pizza, Birra, Faso*: narrar la catástrofe”, en Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, 2007.
- Torri, Santiago, “El reverso del capitalismo: los sectores populares desde *Pizza, Birra, Faso* hasta *Okupas y Tumberos*”, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005.
- Varios autores, “Cine y nuevas tecnologías alternativas: encuentro iberoamericano por los 100 años del cine”, Universidad de Lima – Fondo de Desarrollo Editorial, 1997.
- Varios autores, “El lugar de América Latina en la cinematografía mundial”, en “Cine y nuevas tecnologías alternativas: encuentro iberoamericano por los 100 años del cine”, Universidad de Lima – Fondo de Desarrollo Editorial, 1997.
- Vigo, Jorge, “La memoria y el cine político”, en Revista Asterión XXI – No. 3 agosto de 2002, www.asterionxxi.com.ar.
- Xavier, Ismail, “Historical Allegory”, en Miller, Toby y Stam, Robert, “A companion to film theory”, Blackwell Publishing, Oxford, 1999.