

Resumen / Cine y resistencia

La relación entre Cine y política en Latinoamérica ha cambiado considerablemente a partir del nuevo cine Latinoamericano de los 60s y los 70s. La mutación de los poderes políticos, el neoliberalismo y las diferentes prácticas profesionales de filmación documental dejan poco espacio para las visiones revolucionarias, al referirse a algunas ideas sobre Resistencia, Utopía e ideología en "Firmas de lo Visible" de Frederic Jameson y "Las Políticas de la Acción No Violenta" de Gene Sharp, este artículo explora cómo un número de films contemporáneos continúa usando al cine como agente de una resistencia política no violenta.

El cine en la mayoría de los países latinoamericanos se compromete menos abierta y radicalmente con las políticas del cambio de milenio; es multifacético, menos dogmático y a menudo más entretenido. Hay una tendencia dirigida a la narración de historias más personales, las cuales reflejan los hechos de la sociedad en un sutil y vívido modo que puede implementar un significado político radical sin que articule explícitamente su mensaje. Hoy en día, los Héroes pueden ser ambivalentes, fracturados y por lo tanto más humanos y quizás más empáticos.

Palabras clave

Acción - dogmático - espacio político - espacio revolucionario - ideología - neoliberalismo - no violencia - prácticas - resistencia - utopía.

Summary / Cinema and resistance

The relationship between Cinema and Politics in Latin America has changed considerably since the *New Latin American Cinema* of the 1960s and 1970s. The changing political powers, neo liberalism and different professional practices of feature filmmaking leave little space for revolutionary visions. Referring to some ideas on Resistance, Utopia and Ideology from Frederic Jameson's *Signatures of the Visible* and Gene Sharp's *The Politics of Nonviolent Action* this article explores how a number of contemporary films continue to use cinema as an agent of non-violent political resistance. Cinema in most Latin American countries engages less openly and radically with politics at the turn of the millennium. It is multifaceted, less dogmatic and often more entertaining. There is a trend towards more personal stories, which reflect the facts of society in a subtle and lively way that can implement a radical political meaning without explicitly articulating their message. Nowadays Heroes can be ambivalent, fractured and therefore more human and perhaps more empathetic.

Key words

Action - dogmatic - ideology - neoliberalism - no violent - political space - practice - resistance - revolutionary space - utopia.

Resumo / Cinema e resistência

A relação entre Cinema e política em Latino América tem mudado muito a partir do novo cinema Latinoamericano dos 60s e dos 70s. Os poderes políticos cambiantes, o neoliberalismo e as diferentes práticas profissionais de filmagem documental deixam pouco espaço para as visões revolucionárias, fazendo referência à algumas idéias sobre Resistência, Utopia e ideologia em "Firmas de lo Visible" de Frederic Jameson e "Las Políticas de la Acción No Violenta" de Gene Sharp, este artigo explora como um número de filmes contemporâneos continua usando o cinema como um agente de uma resistência política não violenta.

Na maioria dos países latino-americanos o cinema se compromete menos aberta e radicalmente com as políticas de mudança de milênio; é multifacetado, menos dogmático e as vezes mais entretendo. Tem uma tendência encaminhada a histórias mais pessoais, as quais refletem os sucessos da sociedade num sutil e vívido modo que pode implementar um significado político radical sem que articule explicitamente a mensagem. Hoje, os Heróis podem ser ambivalentes, fraturados e por tanto mais humanos e talvez mais empático.

Palavras chave

Ação - dogmático - espaço revolucionário - espaço político - ideologia - não violência - neoliberalismo - práticas - resistência - utopia.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 71-78. ISSN 1668-0227

*Marina Sheppard. Magister en Lenguas romances. Universidad de Mannheim. Visiting Scholar del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. infocedyc@palermo.edu

“Toda película es política, en tanto y en cuanto está determinada por la ideología que la produce (o, en medio de la cual se produce)”
Cahiers du Cinéma

Películas de la resistencia

Hay numerosas definiciones sobre resistencia y este término es utilizado en una variedad de temas. Sin embargo, el interés del presente artículo se orienta hacia la significancia política y social de la resistencia, entendida como la “acción de oponerse a algo que uno desaprueba o con lo que no está de acuerdo” o “una acción en oposición con aquellos que detentan el poder”.¹

El derecho de resistencia de los individuos y grupos en algunos países está inscrito en las leyes constitucionales, por ejemplo en el artículo 20 de la constitución alemana. Existen varias formas de resistencia, violentas y no violentas; las que nos conciernen aquí son las formas no violentas de resistencia política a través de productos culturales.²

La publicación *Las Políticas de Acciones No Violentas* de Gene Sharp, Profesor Erudito del Albert Einstein Institution, busca una mejor comprensión del mecanismo y operación de las formas no violentas de resistencia. Es un campo de estudio que basa sus comentarios y análisis de la naturaleza del poder político en la revelación de que éste poder no es intrínseco a las reglas sino que deriva exclusivamente de los ciudadanos. El poder político requiere un soporte social y en eso reside precisamente la clave de las acciones de resistencia no violentas: “el poder político se desintegra cuando el pueblo retira su apoyo y obediencia” (p.63). Sharp nombra y da ejemplos de 198 métodos de acciones no violentas. Entre las tácticas de resistencia no violenta cita tanto modos abstractos de acción, como el rechazo de la legitimidad de los usurpadores y la negación de colaborar, como acciones concretas tales como la producción de trabajos impresos o programas de televisión y películas. La definición de Sharp de la acción no violenta incluye la producción cinematográfica y las obras artísticas como tácticas posibles e incluye a la producción cultural en una estrategia abarcadora para que los activistas no violentos prevalezcan. A esta profunda noción política quisiera proponer la inclusión del sentido de una película de cine como un agente que resiste. La película puede resistir contra las injusticias sociales, las circunstancias económicas o las convenciones estéticas. Puede de este modo conectarse conscientemente con la resistencia en distintos niveles. ¿Pero qué sucede con el nivel inconsciente más allá de la intencionalidad del trabajo artístico o de la persona o grupo que lo produce? La película –ya sea cine artístico de alto vuelo o cultura comercial masiva– es tanto un producto estético como industrial. En cuanto producto industrial forma sus propias ramas de negocios, en cuanto trabajo estético es un medio de cultura como también de identidad, sistema de valores sociales e individuales, incluyendo a los valores políticos. Una película puede ser utilizada

como libro de estudio de una cultura específica de acuerdo a sus bases históricas y puede, sincrónicamente, ser vista como parte del sistema de medios de difusión nacional e internacional, ambos inseparablemente relacionados.³ El término acuñado por Frederic Jameson “el Inconsciente Político” marca su comprensión del texto (de la película) –ya sea artística o comercial– dirigido por un impulso fundamental que identifica con la fantasía política. Esta fantasía sobre la naturaleza de la vida social incorpora los dos aspectos de la “vida social, tal como se la vive ahora y tal como sentimos en nuestros huesos que debería ser vivida”. Por este motivo un potencial utópico o trascendente subyace en cada trabajo artístico, más allá de las intenciones del creador del texto. Jameson propone que para entender la función ideológica del arte “el contenido social e histórico debe ser apuntado particularmente y debe dársele alguna expresión inicial”. Para él, la única manera de “pensar lo visual” es considerar el momento histórico de su aparición.⁴

El Nuevo Cine Latinoamericano

El cine político en América Latina alcanzó su punto más fuerte en los años '60 y '70. Desde entonces ha habido cambios considerables en el manejo de los conflictos políticos en el cine latinoamericano. Desde los años '60 en adelante, un aire de revolución sacudió al mundo y al continente latinoamericano. Muchos países, como Perú, Guatemala, Argentina y Brasil fueron testigos del descontento político de las masas expresado en una insatisfacción generalizada con profundas divisiones sociales y restricciones sobre la expresión política legítima de los menos privilegiados. La emergencia de nuevos movimientos de izquierda movilizó las masas contra las influencias de los partidos de izquierda tradicionales. Estaban luchando contra las relaciones Neo-coloniales entre los poderes capitalistas industrializados y el Tercer Mundo al cual obstaculizaban su desarrollo en lugar de fomentarlo. Las luchas en África y Asia alentaron al pueblo a creer en el poder del proletariado contra el neo-colonialismo e Imperialismo. El pueblo simpatizaba con los movimientos guerrilleros y con los líderes que operaban internacionalmente como el Che Guevara. La revolución cubana probó la viabilidad de la revolución y la redistribución del poder y de los bienes entre la sociedad.

El cine fue un elemento importante de la política pública en América Latina. El Nuevo Cine Latinoamericano, establecido durante ese período, estuvo fuertemente involucrado con la resistencia, la crítica de las ideas reinantes de los gobiernos y de los intentos radicales por vencer a estos gobiernos. Una serie de películas tratan los eventos de la revolución que emergió en Cuba a partir de 1959. Una de las primeras es *Historias de la Revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea. Inspirado en las técnicas del neo-realismo y la conciencia social, su ópera prima explora el efecto de la revolución cubana sobre la sociedad, ilustrando la historia oficial filmada en las locaciones con actores no profesionales. Alea erige un monumento a la revolución cubana con su película de 1968, una mezcla de

ficción y documental llamada *Memorias del subdesarrollo*. Basada en la novela de Edmundo Desnoe *Memorias Inconsolables*, la historia de un burgués de nombre Sergio que se desarrolla durante el período de transición en Cuba entre la invasión de Bahía de los Cochinos en 1961 y la crisis cubana de los misiles en 1962, eventos a los cuales la película hace referencia utilizando fragmentos de noticiero y discursos políticos. Con cámara en mano y voz en *off* mantiene a la audiencia cerca del protagonista, quien se encuentra ante la dicotomía de la vieja Cuba que lo proveía de un estilo de vida confortable de clase alta y su entusiasmo por los rápidos cambios sociales. La película de Alea es una fuente primordial de la política cultural de la Cuba revolucionaria, reflejando e influenciando el clima político. A través de sus películas, Alea enfoca el curso de la revolución cubana y apunta sus logros, sin caer en la glorificación unilateral. Si bien trabaja dentro del sistema critica sus deficiencias, es sorprendentemente abierto en un intento de mejorarlo a través del discurso cinematográfico.

El positivo ejemplo inicial del gobierno emergente de Fidel Castro inspiró a muchos directores con intereses políticos en todo el continente. Uno de ellos es el argentino Fernando Solanas, quien promovió un cine anticolonial revolucionario llamado Tercer Cine. En su manifiesto "Hacia un Tercer Cine", Fernando Solanas y Octavio Getino argumentan que el cine de resistencia atraviesa las fronteras, siempre enfocando los mecanismos de opresión por parte del colonialismo⁵. Luchando contra la opresión política, La película de Solanas de 1968 *La hora de los hornos*, estéticamente influenciada por Eisenstein, presenta un país y un continente latinoamericano en mutación. Como él escribe, esta película es tanto un manifiesto político como propaganda, ultrajada por la opresión y el colonialismo, e ilustra el tema utilizando fuertes secuencias de montaje (tanto auditivo como visual). En la actualidad Solanas continúa trabajando con la película como herramienta de resistencia política contra los regímenes locales. *El Viaje* (1992), por ejemplo, pieza que acompaña a *Tango, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), reflejan la realidad y el mito de América Latina y testimonian las contradicciones absurdas de la Argentina moderna. Las jornadas épicas plantean la cuestión de la identidad de América Latina y las injusticias sociales que el continente padece.

En Brasil, Glauber Rocha, probablemente el más conocido de los directores del Cinema Novo, promueve la Estética del Hambre. Su ensayo homónimo representa uno de los más polémicos textos del movimiento. Escrito en 1965 mira retrospectivamente los primeros años del Nuevo Cine Latinoamericano, Rocha señala que la violencia es una auténtica expresión cultural del hambre del pueblo. Es por esto que propugna un estilo cinematográfico que pueda articular lo "real" de Brasil: su hambre, su descontento y su falta de esperanza. La película de Rocha *Dios negro, diablo blanco* (1963-64) se considera la encarnación de su teoría estética. La profecía del *sertão* que se transforma en un mar, anuncia la revolución social

que cierra un ciclo histórico del Brasil, utilizando al mar como símbolo de la utopía revolucionaria.

El rostro cambiante del cine político

La fase inicial del Nuevo Cine Latinoamericano está forjada por una orientación política y la denuncia de las injusticias sociales del mismo modo que por las transformaciones en la mayor parte de las demás artes. Su carácter político reside ampliamente en su comprensión del espacio político representado en la pantalla. Desde entonces y paralelamente a los cambios políticos globales, como la transición a estados civiles o democráticos y las continuas crisis de la izquierda, la función política, el contenido y las formas del cine latinoamericano se han transformado. Al comenzar los '80 Brasil, Argentina, Uruguay y Chile retornaron a la democracia. La caída del muro de Berlín en 1989, el fin del socialismo y de la Unión Soviética dieron como resultado transformaciones paulatinas en la creación cinematográfica revolucionaria. Políticamente, la militancia marxista de los '60 y '70 no fue más viable e incluso la retórica política abierta de Cuba virtualmente desapareció. El realismo socialista demandaba héroes como paradigmas, un claro corte dramático y una designación estética de lo políticamente deseable o indeseable. Destronar a los viejos dogmas resulta en la implantación de nuevos dogmas que requieren una pedagogía simple, y un pathos para funcionar entre las masas. El tiempo de la resistencia de todo el continente latinoamericano ha concluido, pero la resistencia política y las fuerzas guerrilleras continúan existiendo en un nivel menor, acotado al marco nacional. En México el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) cumple ahora su 11^{er} aniversario de combate y en Colombia las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) cumplen su 40º aniversario este año. El ELN (Ejército de Liberación Nacional) Colombiano continúa existiendo al igual que Sendero Luminoso en Perú, y demás. Aparte de Cuba, los países latinoamericanos son democracias formales asediadas, aún hoy, por su pasado. Las dictaduras dejan sus marcas tal como puede apreciarse en el cine argentino donde gran cantidad de películas continúan trayendo los temas de los desaparecidos, el trauma y la supervivencia, la representación de la violencia política, la complicidad y el voyeurismo o el problemático rol de la memoria en la reconstrucción de la historia y la identidad. El cine argentino se resiste a olvidar o archivar la historia.

Crisis: los años '90

En los '90 en todos los niveles las películas y los realizadores se encuentran en crisis. Muchos países luchan por estrenar alguna película. La industria cinematográfica, inestable en muchos casos, sufre una fuerte competencia comercial por parte de los entretenimientos hogareños: la tele, el video y el DVD, intensificados por la debilitación del poder adquisitivo de la audiencia. Esto se debió a las numerosas crisis en la región causadas, entre otras cosas, por las rígidas políticas neoliberales. Los institutos cinematográficos estatales se vieron frente a la necesidad de autofinanciarse, como en el caso del ICAIC (Instituto

Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), sus-pender sus actividades como en Colombia con el FOCINE (Compañía de Fomento Cinematográfico) o estuvieron en peligro de ser desmantelados como en el caso del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía). El financiamiento cinematográfico cambió en los años '90 desde la producción estatal a producciones privadas con mayor número de personas y de compañías internacionales involucradas. Los realizadores no pueden, en muchos casos, vivir de su profesión y consecuentemente no pueden dedicarle el tiempo que desearían; muchos sobreviven produciendo videos musicales y comerciales. Algunos realizadores de la generación revolucionaria han perdido la esperanza de contribuir instrumentalmente a un cambio político-social profundo. Los jóvenes directores tienden a una aproximación menos visionaria a la realización cinematográfica y están mucho más interesados en las nuevas tecnologías y el trabajo profesional.

En consecuencia, aprenden su profesión en escuelas nacionales o internacionales y están familiarizados, por ello, con las convenciones cinematográficas. Muchos directores comercialmente exitosos tienen una amplia formación en producción televisiva y publicitaria y sus películas están bien manufacturadas, utilizando una estética pop de gran entretenimiento. Esta influencia en la estética y política del cine contemporáneo favorece una tendencia hacia un cine menos rebelde y/o revolucionario. La estética de muchas películas estrenadas es más pulcra y menos granulada que los films de los '70, que apuntaban a transmitir sus mensajes con los recursos disponibles en cada circunstancia, y que preferían –con la excepción de Cuba– alentar a generar un pensamiento más que a entretener.⁶ Las películas comprometidas radicalmente con la resistencia y la revolución pueden encontrarse en el género documental. Un ejemplo es Marta Rodríguez, quien desde 1971 realizó, con tenacidad y con grandes dificultades, documentales sobre la injusticia social, intentando generar conciencia y combatir el aislamiento y la marginalización. Rodríguez resiste a la TV 'oficial' y a la industria fílmica tanto como estos la ignoran. Su obra incluye películas tales como: *Chircales* (1972) que trata de la condición miserable de los productores de ladrillos y sus familias; *Amor, mujeres y flores* (1988) sobre la explotación de las mujeres productoras de flores, uno de los mayores bienes de exportación de Colombia; *Hijos del trueno* (1994-98) concerniente al pueblo indígena de Tierradentro y al modo en que la producción de amapolas transforma sus vidas; y su nuevo documental *Nunca más* (2001) sobre el desplazamiento de los ciudadanos y conflictos fronterizos entre Panamá y Colombia. Dado que sus películas no son exhibidas en la TV o en el cine, Rodríguez utiliza circuitos informales como universidades y proyecciones públicas o festivales internacionales de cine para mostrar su trabajo.

A pesar de los drásticos cambios estéticos y políticos en el cine latinoamericano, y más allá de la profun-

didad de la crisis de los años '90 y que continúa aún en varios países, este artículo sugiere que América Latina continúa produciendo películas de la resistencia, las cuales, en la mayoría de los casos, poseen una estética diferente y más entretenida que las películas revolucionarias de los '60 y '70. Las películas de ficción recientes –como todo trabajo artístico lo manifiesta, más allá de toda intencionalidad, tal como lo afirma Jameson– puede seguir conteniendo una cierta característica utópica y conciencia social, pero de un modo distinto. Los tópicos han variado y se han orientado hacia una esfera más privada. También parecen ser más formales y menos experimentales.

La creciente interpenetración de la cultura de elite y la cultura de masas identificada, entre otros, en el artículo de Jameson "Reificación y Utopía en la Cultura de Masas" (1979) pareciera resultar en discrepancias sobre las contradicciones entre el arte y el comercio tanto como en un cambio en el discurso cinematográfico hacia un cine popular e internacional.

Resistencia y comedia popular

Una película que intencionalmente toma los paradigmas del arte y del entretenimiento, resistencia y adhesión masiva, es *Golpe de Estad(i)o*, dirigida por Sergio Cabrera en 1998. La película anterior de Cabrera, socialmente comprometida, *La estrategia del caracol* (1993) había tenido un impacto considerable entre el público nacional y las salas artísticas internacionales, con su visión de un grupo de inquilinos contra la autoridad local y el propietario adinerado en el centro histórico de Bogotá. Sergio Cabrera ha experimentado, él mismo, varias formas de resistencia contra los agentes políticos en el poder: era miembro del grupo guerrillero EPL (Ejército Popular de Liberación), el único grupo de importancia en Colombia que promueva una política ideológica maoísta, y miembro de la oposición política en el Congreso Colombiano. Cabrera es uno de los pocos directores colombianos con reputación internacional para continuar ejerciendo su profesión, si bien en los últimos años trabajó principalmente en España y además abandonó el país, como tantos otros colombianos. Nacido en 1950 en Medellín, Cabrera vivió la Revolución Cultural en China y volvió a Colombia para integrarse a las filas de la revolución. Luego de este desencanto con la resistencia violenta pasó por la escuela de cine y luego trabajó en la industria cinematográfica, en la televisión y en publicidad. Estrenó su quinto largometraje un mes después de haber sido elegido como diputado por un movimiento independiente llamado Colombia Siempre, cuyo objetivo era reforzar los mecanismos de una democracia estable a través de una oposición activa. Cabrera dejó las armas por la cámara, la cámara por la Cámara de Diputados y volvió a la cámara a la que promueve como un importante arma de resistencia no violenta, tal como lo sugiere Gene Sharp. Una coproducción Colombiana/Española/Italiana que fue nominada para el Oscar en 2000, *Golpe de Estad(i)o* de Sergio Cabrera intenta ser una iromedia, una combinación de comedia e ironía. Es un comic alegórico de humor negro que

reúne dos de los temas centrales de Colombia, el fútbol y la guerra civil. El primero tiene como implicancia la unidad de la nación, la otra, al contrario, la divide. La secuencia inicial establece importantes grupos de personajes de la narración: soldados, guerrilleros, extranjeros y la población residente. Se presentan los problemas entre los países del Tercer Mundo y las grandes multinacionales. En la película se decide no traducir los diálogos de los ingenieros norteamericanos y deja a la mayoría de los espectadores colombianos sin posibilidad de entender. Representa de este modo a las partes coexistentes tal como son, prácticamente incomunicadas. Uno de los ingenieros norteamericanos llama a la región que están explorando "pequeña Texas", indicando la apropiación y explotación pretendida por la petrolera. Como en la realidad "afílmica"⁷, para utilizar la terminología de Sourieau, el colombiano medio, especialmente la población rural, no puede entender la influencia de su país con las compañías multinacionales que controlan una parte importante de la economía.

Golpe de Estad(i)o pareciera representar insuficientemente, de un modo consciente, a los residentes. No sólo no hay desarrollo de personajes concernientes a los residentes sino que no aparecen como agentes políticos. Su presencia y necesidades necesita ser ignorada por la narración de la misma manera que ocurre en los eventos profílmicos. *Golpe de Estad(i)o* inicia su acción con un encuentro de un grupo de soldados colombianos, custodiando un pozo petrolero en propiedad de Estados Unidos en el sudeste de Colombia y un grupo local de guerrilleros liderados por María (Emma Suárez) y Carlos (Nicolás Montero). La lucha coincide (0:07-0:18) con la emisión del histórico partido para la clasificación del Mundial de Fútbol de 1994 entre Colombia y Perú. El juego parece llamar más la atención que el asunto de todos los días: el combate político. Durante la lucha los dos únicos televisores de uno y otro bando son destruidos y para poder ver la importantísima eliminatoria entre Colombia y Argentina se necesita implementar un esfuerzo conjunto. Lo impensable ocurre y los oponentes operan juntos. El film, dice Cabrera: "Trabaja sobre el deseo de transformar una historia imaginaria acerca de un grupo guerrillero y un grupo de soldados que declaran una tregua así los dos pueden ver el único aparato de televisión del pueblo en una tragicómica metáfora de la paz."⁸

El fútbol es el común denominador de todos los pueblos, excepto probablemente de U.S.A y sirve para enmascarar muchos problemas sociales. La explotación por parte de las multinacionales, los conflictos armados, los secuestros, el espionaje, la prostitución, la pobreza, la corrupción y la inocencia del pueblo que es afectado por los males sociales son temas tratados aquí con una veta cómica. El cese el fuego dura solo durante el partido y las celebraciones de la noche de la victoria. La lucha recomienza al día siguiente, sin embargo es menos dura. El espectador encuentra un final feliz en una solución del conflicto

no tan irrealista. Pero en la tregua momentánea y en la relación amorosa de dos representantes de grupos opuestos María y Carlos quienes deciden abandonar sus ideas políticas y sus vidas profesionales para formar una pareja. El motivo y la intención de *Golpe de Estad(i)o* es resistir la tendencia hacia la violencia en el conflicto colombiano, encontrando una solución dialéctica en vez de la confrontación armada.

"Yo he querido que el público colombiano y que cualquier público que esté cerca de la guerra recuerde durante la proyección de *Golpe de Estad(i)o* lo hermoso que puede ser tener en la paz el extinguido privilegio de estar en un juego como el fútbol con reglas claras, objetivos claros y victorias claras. Una paz que, como la urgencia de ver el partido, no puede esperar si se quiere vivir en vivo y en directo".

En la película los oponentes deciden que el territorio neutral para ver el partido juntos es el terreno de la iglesia. El film hace un uso repetido de estereotipos. A parte de la guerrilla y la policía hay representantes de la Iglesia, del departamento de Salud colombiano, de prostitutas, traficantes de drogas, espías y pobladores. Los personajes no sólo son miembros de diferentes organizaciones, son también representantes de diferentes grupos étnicos y de varias regiones del territorio colombiano. Está la Colombia negra de la costa del Caribe, los hombres no bajos del interior de Medellín, pero también los argentinos, el alemán, el italiano y el americano del norte cada uno presentado como un prototipo. El realizador trata de mostrar tantos tipos físicos y personajes como sea posible, de esta forma gran número de espectadores podrán identificarse con el film. La atmósfera, al principio del partido, es tensa y esta sostenida por una actuación y una música significativas. Pero en cuanto el equipo colombiano marca un gol tras otro y corre el alcohol todos se unen al festejo. Durante el juego María y Carlos, ahora amantes, discuten sus puntos de vista políticos. María descubre que él forma parte del ejército y se ha infiltrado en la guerrilla como espía. Las explicaciones de Carlos acerca de que los dos están luchando por la misma causa: una Colombia mejor, resultan poco convincentes. La unificación tras la simplificación parece ser el fundamento de una mini-utopía. El argumento del film no puede pintar el complejo y vasto problema de la realidad colombiana y elige dejar fuera gran parte de los temas de la producción y tráfico de drogas tanto como el conflicto con los paramilitares. Sin embargo la elección del género es importante, como se trata de una comedia el espectador no espera una representación realista de los hechos. Esta comedia, a parte de ser divertida, muestra como el proceso de paz puede ser manejado. No toma el partido de los soldados ni de la guerrilla. Muestra la corrupción y la manipulación que hace el gobierno antes que hacer un comentario profundo o abrir juicio acerca de las posibles causas del conflicto. Procura entretener y obtener beneficios de taquilla. El film muestra una resistencia frente a una sucesión de gobiernos que no son capaces de manejar la injusticia social. El no pronunciarse a favor de ningún grupo y

entretener, al mismo tiempo, parece una tarea casi imposible pero necesaria. Se impone aquí una cita del comandante Marcos: "Contra el horror el humor, hay que reír mucho para hacer un mundo nuevo, porque si no, el mundo nuevo nos va a salir cuadrado y no va a girar."¹⁰

Golpe de Estad(i)o incita a la reflexión a través del método de la risa en un tema del que se ha dejado de reír hace mucho tiempo. Conscientemente se resiste a una representación unilateral y postula la búsqueda de la Utopía, expresando la posición política del director en relación a la sociedad: la unidad popular y la celebración de la vida.

Tiempo y espacio para los marginados

Otro film colombiano que tratar de combatir o por lo menos desenmascarar la injusticia social para despertar las conciencias ciudadanas es *La vendedora de rosas* (1998) dirigida por Víctor Gaviria. *La vendedora de rosas* es un testimonio contra el gobierno que no se ocupa de los niños de la calle ni siquiera de ofrecerles algún tipo de protección contra la violencia. La violencia parece invadir cada vez más las vidas privadas, el espacio personal y las tasas criminalísticas. Los pequeños crímenes y la delincuencia se han incrementado enormemente y su denuncia se abre camino en los films.

El trabajo de Gaviria sigue la tradición realista del cine latinoamericano influido por el neo-realismo italiano. Le ofrece a unos niños de la calle un espacio donde a través de su actuación pueden representar una parte de sí mismos y mostrarse frente al mundo. Hacer la justicia visible es una de las preocupaciones de Gaviria. *La vendedora de rosas* es la versión colombiana del cuento escrito por Hans Christian Andersen en 1845 *La vendedora de fósforos*. Sus fósforos son rosas, su fuego es alterado por los fuegos artificiales y la nieve y el frío es la violencia. La desesperación y la soledad son las mismas. Las visiones de Mónica son alucinaciones causadas por la aspiración de pegamento, usado por los chicos de la calle para olvidar el hambre y la dureza de la vida. En sus alucinaciones se reúne con su abuela, quien representa la familia, una fantasía que no tiene su correlato en la vida real. Mónica muere cuando un criminal igualmente drogado la ataca. Como en los films de Marta Rodríguez el actor no profesional participa en forma natural sin que se le imponga una línea autoritaria de actuación. Gaviria también trabaja en forma independiente del sistema. Su creciente reputación le permite un fácil acceso a numerosas empresas productoras. Tanto *La Vendedora de rosas* como *Rodrigo D Sin Futuro* fueron extensamente reconocida por el público nacional. En *La vendedora de rosas* Gaviria une muy efectivamente un conocido relato que forma parte de la herencia cultural y lo usa como story line para narrar episodios de la vida real de niños y adolescentes de Medellín con los que trabaja durante un cierto tiempo. Gaviria adopta la visión y el lenguaje de estos jóvenes y lo mezcla con elementos de la literatura y del lenguaje literario, lo cual confiere al film su aliento poético, y

los sitúa en un contexto global de necesidades sociales básicas.

Resistencia desde adentro

En México María Novaro ha resistido con suceso, durante las dos últimas décadas el predominio machista en la industria cinematográfica. Los films de María Novaro y otras realizadoras mexicanas como Marysa Sistach demuestran que el trabajo de las mujeres directores recién ha comenzado a incluirse en los últimos 15 años dentro del panorama cultural del México moderno. Desde 1989-90 los films realizados por mujeres representan una tercera parte de la producción total del cine mexicano y figuran dentro de los 20 films comerciales. Esto significa que las mujeres han dirigido más films en una década que en los 70 años previos. Las películas de Novaro son básicamente políticas y ella relata que muchos de sus films son proyectos personales con un contexto político pero sitúa lo personal antes que lo político. Como Sergio Cabrera y muchos otros de la generación de 1950 fue también miembro de los grupos guerrilleros antes de optar por la cámara. El discurso fílmico de Novaro no es radical. Su cine usa la estructura y la narrativa clásica para mostrar la situación social de los indigentes y los indígenas pero su proyecto difiere de las formas tradicionales. El paralelo con *Golpe de Estad(i)o* de Cabrera es el uso del lenguaje en su más reciente formulación. *Sin dejar huella* (2000) donde muestra conversaciones con mayas del Yucatán sin traducción muestra al espectador que la realidad de los hispanoparlantes no es la única dentro de México y, más específicamente los lenguajes indígenas, forman parte de la identidad mexicana y son en realidad la lengua madre y el único lenguaje de gran parte de mexicanos.

Los derechos de los indígenas son un tema principal en el trabajo de Novaro quien apoya abiertamente el EZLN. Su film más reconocido *Danzón* hecho en 1991, juega con el género melodramático que usa para crear expectativas que no hace prosperar. Reconoce la tradición melodramática del cine mexicano solo para romper con ella.

Siguiendo la teoría feminista de mediados de 1980 asume en primer lugar su propia historia y educación para crearse luego una nueva identidad. Es así que trabaja dentro del sistema establecido pero para propender una extensión y mejoramiento del mismo. Novaro no trata de exponer la marginación de las mujeres en sus films sino de corregir y diversificar con su trabajo su posición dentro de la sociedad. Novaro se identifica con sus protagonistas femeninas. Rechazando el concepto de "esencia femenina" pero interesándose en la identidad mexicana consigue un retrato más realista de las mujeres y sus logros, su espacio en la familia y en la sociedad, su trabajo y sexualidad. Las mujeres en los films de Novaro son productoras, reproductoras y jefes de familia los hombres han desaparecido o simplemente no están presentes *Danzón* presenta la realidad de las mujeres en México y los caminos prácticos pero restringidos para moverse dentro de los límites de la condición

femenina mexicana. El argumento de *Danzón* gira en torno a los pasos de las parejas de baile y la coreografía del bolero caribeño llamado danzón. El centro de atención son las piernas de las protagonistas y sus tacos altos. Julia (María Rojo) se caracteriza por sus tacos y sus vestidos de colores. Novaro presenta el cuerpo femenino fetichizado y sensual. Las mujeres como Julia se muestran más inclinadas a actuar que a esperar pasivamente, por eso parte detrás de Carmelo, su pareja de baile, cuando este huye con una cantante de music hall. Significativamente su búsqueda esta más concentrada en huir de su mundo y de su sexualidad restringidos, reforzados por la técnica de filmación construida a partir de tomas cortas, que en encontrar a Carmelo. Durante el viaje entabla relaciones inusuales. Sin embargo cuando vuelve a la ciudad de México elige los valores de la maternidad tradicional y la danza clásica pero está notablemente cambiada es más feliz y desafía sus antiguos patrones de conducta. Novaro dibuja en la fantasía y deseos femeninos y se mueve a través de la dicotomía fílmica mexicana entre la madre virgen y la prostituta.

En Cuba, país que ha tenido un lugar protagónico en el desarrollo del Nuevo Cine latinoamericano que ha influido en los valores políticos y culturales del continente *Fresa y chocolate*, el conocido film realizado en 1993 por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, contribuye a marcar nuevos caminos. El film es una alegre celebración de la vida y el inconformismo, que se distingue por la extraordinaria actuación de Jorge Perrugoría como Diego. Se trata de una visión unilateral de las películas gays o acerca de la sexualidad. Esta dirigido a la homo y heterosexualidad y demanda tolerancia y respeto de los derechos humanos. *Fresa y Chocolate* es un profundo film político que busca nuevas soluciones frente a la oposición este-oeste. Aunque el film ocupa mayor tiempo y esfuerzo - especialmente hacia el final - en la relación privada entre los protagonistas David (Vladimir Cruz) y Diego quienes construyen una relación particular, los dos están vistos en principio, como agentes políticos. Su amistad parece inicialmente imposible ya que parecen oponerse en el plano político. Diego cuestiona la lealtad incondicional de David al sistema cubano. Realizado en 1979 el film ofrece una reflexión sobre la historia de Cuba justo antes del problema de los Marielitos y los balseros.

Desde la perspectiva del "período especial", el aislamiento económico de Cuba, el mercado negro, la supervisión del estado todavía forman parte de la vida cotidiana de los cubanos, el tema de la homofobia y la libertad de expresión aparecen en el film como formas de abrir el diálogo y proponer cambios. La crítica al régimen de Castro esta embebida de marcos culturales y tiende al reconocimiento de la importancia del arte. Al principio del relato David parece ser el personaje modelo con el cual el espectador se identifica. Es un estudiante de ciencias políticas, miembro del partido, una persona que coloca los intereses de la comunidad por encima de sus propios deseos. Diego en el otro extremo trata de seducir a David en

más de un sentido, se burla de su conformismo y de su sumisión al discurso político oficial guiándolo hacia la lectura de literaturas internacionales, a una definición particular de Eros, a admirar esculturas con influencias católicas y al whisky (la bebida del enemigo). Pero la vida no es blanco y negro y David aprende a aceptar el amplio espectro de la humanidad. Diego funciona aquí como mentor y se muestra redundante cuando su alumno alcanza su objetivo. David se siente influenciado por la resistencia de Diego a Goliath el aparato estatal cubano y abre su horizonte buscando el ideal de Hombre Nuevo de la revolución. En este sentido *Fresa y chocolate* mantiene, de algún modo, el discurso oficial ya que el espectador nunca imagina que Diego pueda transformarse en un Hombre Nuevo y su identificación con el políticamente correcto David, persiste. Sin embargo *Fresa y chocolate* nos recuerda que la revolución es perfectible y no perfecta. Postula una integración de diferentes fuerzas revolucionarias de un modo remarcable.

Utopía?

Estos han sido ejemplos de Colombia, México y Cuba donde fueron utilizadas imágenes poderosas para desenmascarar gobiernos opresivos con formas sociales de resistencia no-violenta. Ha habido cambios importantes en los rasgos estéticos del cine latinoamericano antes del nuevo milenio, logrando un cine multifacético más estético, menos dogmático y, a menudo, mas entretenido. Pocos films de ficción se comprometen en forma directa y radical con la política latinoamericana. El cambio de las fuerzas políticas, la profesionalización de los realizadores han dejado menos espacio para los sueños revolucionarios. Las películas que presentan temas políticos lo hacen de una manera diferente. Hay un pequeño número de films impregnados todavía del *pathos* revolucionario que conceptualizan una sociedad nueva y libre pero pocos de ellos demandan una implementación radical de Utopías. La tendencia marca una preferencia por los relatos de historias personales y cotidianas. Estos relatos pueden reflejar la sociedad contemporánea que de un modo sutil y vívido tiene siempre un sentido político lo cual no implica una articulación explícita de mensajes. El inconsciente político la fantasía de una vida social utópica permanece implícita en todas las artes, especialmente en las películas, que constituyen la forma más posmoderna del arte. Los problemas de identidad son especialmente importantes en Latinoamérica donde durante más de 500 años diferentes culturas colisionaron y se mezclaron en un colorido *patchwork* existencial. Es el signo de una creciente autoconciencia. Los realizadores se resisten contra cierta imagen de western de la cultura de América Latina que ha sido revolucionaria, exótica, mágica y crean su propio imaginario que es siempre diverso. Hoy en día los héroes pueden ser ambivalentes, más humanos y menos enfáticos.

Bibliografía

- Jameson, Frederic (1992). *The Geopolitical Aesthetics*, London bf.
- Jameson, Frederic (1979). *Reification and Utopia in Mass Culture 1979* in Jameson Frederic *Signatures of the Visible* London Routledge.
- Koch, Johan et al (2002). *Strukturalismus Zur Geschichte und Aktualitat eines kulturwissenschaftlichen Paradigmas* Heidelberg Synchron.
- Sharp, Gene (1973). *The Political Nonviolent Action* Boston Porter Sargent.

Referencias (films)

- Golpe de Estad(i)o*. Sergio Cabrera. Colombia. 1998.
- La vendedora de rosas*. Víctor Gaviria. Colombia. 1998.
- Danzón*. María Novaro. México. 1991.
- Fresa y chocolate*. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Taibo. Cuba. 1993.
- Historias de la Revolución*. Tomás Gutiérrez Alea. Cuba 1960.
- Memorias del subdesarrollo*. Tomás Gutiérrez. Alea Cuba. 1968.
- La Hora de los Hornos*. Fernando Solanas. Argentina. 1968.
- El Viaje*. Fernando Solanas. Argentina. 1992.
- Sur*. Fernando Solanas. Argentina.
- Tango: El exilio de Gardel*. Fernando Solanas. Argentina. 1985.
- Dios negro Diablo blanco*. Glauber Rocha. Brasil. 1963-64.
- Amor mujeres y flores*. Marta Rodríguez. Colombia. 1998.
- Nunca más*. Marta Rodríguez. Colombia. 2001.
- La estrategia del caracol*. Sergio Cabrera. Colombia. 1993
- Rodrigo D. No futuro*. Víctor Gaviria. Colombia. 1990.
- Sin dejar huella*. María Novaro. México. 2000.

Notas

¹PrincetonUniversityWordnet
(www.cogsci.princeton.edu/cgi-bin/webwn?stage=) 4-10- 2004

² La práctica de rechazar la no violencia es un camino hacia el cambio socio-político. Se trata de la aplicación práctica de la políticas de no violencia. Como otras estrategias para el cambio social la resistencia no violenta puede aparecer bajo diferentes apariencias y grados Wikipedia Encyclopedia on line 4-12- 2004

³ Ver Kloepfer, Rolf *Film als Dialog - Ostriche Semiotik* (Bachtin, Jakobson) und das aestheticsche Experiment (Rashomon de Kurosawa)

⁴ Jameson 1990:34

⁵ El Tercer cine es, en nuestra opinión, el cine que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación artística cultural y científica de nuestra época. Fernando Solanas y Osvaldo Getino *Hacia un Tercer cine* 1971 p35

⁶ Gutiérrez Alea y sus colegas consideran el cine como entretenimiento antes que como portador de mensajes

⁷ la realidad independiente de cualquier relación con el film Souriau Etienne *L'Univers filmique* Flammarion Paris 1953. Etienne Souriau define ocho niveles de realidad en relación al film: la afílmica, profílmica, filmográfica, filmofónica, pantállica, diegética, creativa y espectral

⁸ Cabrera en www.filmfestivals.com/academy/oscar_2000/3_foreing/foroscart1.htm

⁹ Díaz F Natally *Golpe de Estad(i)o Una feliz coincidencia por la paz* El Espacio miércoles 13 de enero 1999 p14

¹⁰ www.patriagrande.net/uruguay/eduardogaleano/chiapas/cronica.de.chiapas.htm 25-4-2004