



Imagen: Alla Kondratova

La buena vecindad de los múltiples fragmentos del cine latinoamericano

PhD Andréa C. Scansani

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil.

PhD Yanet Aguilera

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil.

El presente monográfico surge como resultado de los debates políticos y estéticos propuestos en los *Coloquios de Cine y Arte de América Latina* (COCAAL). Es un monográfico organizado desde Brasil, que manifiesta, sin descuidar textos y películas de otras regiones de América Latina, los pensamientos forjados en este país. Consideramos que las nociones estéticas, y por lo tanto políticas, son componentes fundamentales de cualquier película y que, en el cine de América Latina, ellas son aún más urgentes. Esto no es un tema; es un enfoque que nos permite buscar y presentar en nuestros cines aquello que nos concierne y que está en nuestras vivencias más íntimas y colectivas. La historia ya nos enseñó que el investigador de cualquier área siempre aporta en sus análisis lo que le interesa, y que la neutralidad es apenas un epíteto colonial impuesto para callarnos. Las investigaciones, que imponen un diálogo intenso entre lo que se estudia y el estudioso, son fundamentalmente políticas y estéticas, porque esta relación, como cualquier otra, es de poder y está siempre inscrita dentro de una forma. Esa perspectiva nos aparta un poco de las clasificaciones tradicionales -documentales, ficciones, ensayos, archivos, historias, formalismos- puesto que no queremos categorizar.

Deseamos la aproximación, en el sentido de la buena vecindad; esto es, juntar aquello que nos une en nuestra experiencia histórica que, como ya sabemos hace mucho tiempo, está hecha de retazos que difícilmente formarán un todo cohesivo. Toda película es, en cierto sentido, una falsa colcha: no hay montaje que oculte sus fragmentos. Y nuestro cine, un espejo poderoso, nos devuelve reflejos que muestran que somos sobras dispersas y contradictorias, que se debaten violentamente. Caminamos como ciegos apenas aferrados al fragmento, los que nos trae mucho desconsuelo y dolor, pero ese caminar también puede permitir que emparejemos los despojos de manera inusitada.

Apropiarnos del fragmento es una forma de despojarse de la falsa idea de que América Latina, su cine, su arte pueden ser pensados como un organismo monolítico. Nuestros fragmentos, engendrados por una historia común, son disímiles, discordantes y albergan contradicciones internas razonablemente complejas. Al mismo tiempo, los parches multifacéticos que nos configuran son nuestra gran fortuna, nuestra fuerza múltiple, nuestra diversidad creativa que resiste al desvanecimiento de los análisis que agrupan nuestras artes en moldes que no nos calzan. Considerar el fragmento como concepto principal del monográfico es tanto respetar nuestra historia, hecha de silencios e invisibilidades, cuanto pensar en nuestra capacidad de que nuestro trabajo nos devuelva imágenes y discursos de nosotros mismos que de hecho nos afecten.

La diversidad de los textos del monográfico es intencional. Queríamos abandonar la formación monolítica con la cual fuimos disciplinados y que, por costumbre o pura desatención, por veces reiteramos. Acreditamos, como ya mencionado, que los hilos sueltos son más interesantes y valiosos de varios puntos de vista: en lugar

de un conjunto sistemático, una buena vecindad coherente; en lugar de una estructura rígida, el flujo continuo que implica diálogos que atraviesan los textos, sus pensadores y las pequeñas (o no tan pequeñas) afinidades entre ellos. Así, la propuesta de este conjunto diverso de autores e ideas es presentar al público de América Latina algunos pensamientos contemporáneos provenientes del Brasil que nos ayuden a reflexionar sobre temas urgentes para nuestro subcontinente. Una de esas pistas sueltas imprescindibles, que circunscribe las próximas páginas, es la noción de un tiempo en que la linealidad histórica no nos interesa, justamente por ser una ficción facilitadora y perezosa de abordar la gran complejidad de un relato sobre nosotros mismos. En ese sentido, los textos y las películas que son analizados crean imágenes temporales y espaciales diversas. Su coexistencia imprime la tensión de tiempos históricos remotos, contenidos en el presente e intrínsecamente relacionados con la problemática espacial, tal y como Silvia Rivera Cusicanqui nos enseña. Recuerdos de un antaño lejano, de larga duración, tornan visibles asuntos que nunca fueron resueltos y reaparecen en la actualidad como refriegas violentas.

Es el caso de la relación que Ismail Xavier establece entre la actualidad y los tiempos arcaicos, en *O som ao redor*, en que la solución del retorno del recalque del pasado es puesta, por él, como una “jugada valiente y bien concebida” que nos habla de justicia y de “la victoria de la astucia de los oprimidos”, a pesar de reponer el mundo arcaico. Ese juego temporal se materializa en la puesta en escena de la cuestión espacial, que coloca en cuestionamiento la vieja antítesis entre ciudad y campo, y que puede ser también entre las capitales y el interior, o entre el centro y las periferias de una ciudad o de un continente. Los males urbanos no son apenas resultados de la “urbanización salvaje”, son también consecuencias, según Ismail, de ese tiempo arcaico, de la relación “señorial-familiar” que se perpetúa en nuestros países. De modo que la imagen temporal nos remite a aquella que Silvia apunta como siendo paradigmática para pensar un tiempo inquieto y peligroso del *Pachakuti*. En *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés, el protagonista camina retornando a su aldea llevando la máscara de la muerte en las espaldas, de modo que, a pesar de caminar para el futuro, la máscara, que ya es parte intrínseca de él, mira para atrás, para el pasado, siendo ella también el futuro y su presente (la muerte). De manera hasta cierto punto similar, podemos pensar en la imagen creada por Walter Benjamin, en la “IX Tesis sobre el concepto de historia”, en la que el pasado es la imagen vivificada de las ruinas, de la Recife anterior a su violenta verticalización, dada por el “viento huracanado” que sopla desde el paraíso y a lo cual Benjamin llama de progreso. ¿Fantasmas que no pueden partir, porque el presente casi inexorablemente repite el pasado?

Decimos “casi”, porque en el texto de Antonio Amancio sobre la película, *Ana sem título*, la relación conflictiva y tensa entre presente y pasado se juega de otra manera. Adaptación de la pieza teatral *Hay más futuro que pasado*, esta cinta nos coloca en otra imagen del *Pachakuti* de los pueblos andinos: el tiempo de los riesgos de los procesos emancipatorios. Este es el caso de la “XIV Tesis sobre el concepto de historia” del autor alemán citado - donde el pasado, cargado de ahora, interrumpe el continuum de la historia en el momento de peligro del salto del tigre. Y así se mueve el arte de América Latina como un tiempo de lucha que nos ayuda a respirar en tiempos que nos causan claustrofobia mortal. Como el título de la pieza indica, el texto de Amancio recoloca las tensiones del pasado en un relato capaz de crear futuros posibles y no apenas con relación al objeto estudiado. Así como Ana de la película rompe fronteras en América Latina, Amancio quiebra con el ayuno de hombres escribiendo sobre películas de América Latina hechas por mujeres sobre mujeres, y no por mera solidaridad. ¿Bosquejo e invitación de una participación menos desigual entre los

intelectuales hombres y mujeres que dibujan un futuro posible en este sentido? ¿Inicio del salto del tigre de nuestros compañeros?

A continuación, el tiempo de la obra de Adirley Queirós, de acuerdo con Esther Hamburger, es una inversión irónica de este breñal temporal con el que estamos lidiando. El futuro en la ficción científica de *Branco sai, preto fica* coloca el pasado como la cosa más fundamental del presente. Ante la ausencia de registro, se hace urgente recrear imágenes e informaciones sobre un evento traumático del pasado, para escenificar, no sin cierta ironía, la posibilidad de un acto de reparación por parte del Estado. Al destacar el espacio inventivo del barrio periférico, y el sumo interés de su conglomerado urbano para pensar los espacios ciudadanos, Hamburger viste la ropa del desagravio, principalmente porque invierte la lógica común del ambiente académico y de la manera como fuimos disciplinados a considerar estos lugares. Es genial la contraposición que la película propone, destacada por Hamburger, entre la inhumana verticalización y amplitud del espacio de la mentada Brasilia moderna/futurista y la ciudad satélite de la Ceilandia, con sus auto-construcciones “llenas de imaginación”.

Tiempos y lugares revisitados que nos enseñan a reconsiderar otros modos de mirar el pasado, presente y futuro que cargamos en nuestros cuerpos y reproducimos como narradores supuestamente autorizados que somos. Este sentido de problematización del tiempo del cual nos apropiamos, nosotros los académicos, es parte de los otros dos textos del monográfico que tienen en común una reflexión sobre el cine militante y la militancia en el cine. Rubens Machado realiza un osado viaje proustiano, atrevimiento bienvenido como contrapunto del empeño editorial que invade la fortuna crítica del cine en América Latina, y que nos obliga a seguir reglas simplificadoras y castradoras del ímpetu literario de nuestros escritos. Un texto con introducción, desarrollo y conclusión, como nos exigen la mayoría de nuestras revistas académicas, no garantiza su calidad y su pertinencia, que son atributos incontestables de las reflexiones de Machado, a partir de las películas *Libelu-Abaixo a Ditadura!* y *O apito da panela de pressão*. Con él, nos sumergimos en un lenguaje que intenta mimetizar ese tiempo del cual las películas hablan. Son usados profusamente términos parnasianos que yacen en el pasado y están en cierto desuso y que, siendo de difícil traducción para el español, pierden su sabor exquisito (por suerte, tendremos una versión bilingüe), pero que son fundamentales para que sintamos un extrañamiento que debería ser una condición *sine qua non* para abordar con respeto el pasado. Memoria que, al constatar que el buen humor es fundamental para tratar de la militancia, se esfuerza por devolvernos una experiencia empática, con la cual cualquier militante del cine de América Latina con certeza se identificará. A su turno, el breve texto de Silvia Oroz hace de los fragmentos de memoria su vigor reflexivo. Son retazos afectivos que configuran la militancia artístico-política desde un punto de vista próximo y conmovedor, donde el miedo es la fuerza motriz. Este tema está de varias formas e intensidades en todos los artículos (no sería diferente en una América Latina assolada por narco-Estados y sus respectivas necro-políticas). Sin embargo, fue el aspecto político afectivo lo que nos movió, a las autoras de esta Presentación, a hacer una lectura muy particular del texto de Silvia Oroz; una lectura a la que nominamos *Hablemos del miedo*. Allá va.

Las páginas escritas por Silvia, que trazan un sucinto recorrido sobre el cine militante en Argentina, aunque breves, van más allá de los dos movimientos cinematográficos de la militancia en el cine argentino más conocidos por el público de América Latina: Cine Liberación y Cine de la Base. Ella nos habla de un tercer movimiento en paralelo, el de los profesores de Cinematografía de la Universidad de La Plata. Sin embargo, su gran contribución está en otro lugar. Silvia, en el comienzo de su ensayo, destaca el lema de los “dos demonios”,

una teoría que fue formulada en Argentina que fue adoptada para hablar de las dictaduras que asolaron América Latina y de la resistencia, armada o no, que provocaron estos regímenes autoritarios. La originalidad del texto estriba en que, más allá del absurdo evidente de relacionar dos fuerzas de una desigualdad atroz, desarrolla una cuestión muy poco utilizada para tratar de estos temas: el miedo. Silvia comienza hablando de “el miedo de asumir esa historia” que acosa a las fuerzas represivas de los gobiernos dictatoriales, en general, antes y después de sus acciones terroristas. También realza, en varios momentos, diferentes maneras de sentir y hablar del miedo.

Este enfoque se debe, fundamentalmente, a las reflexiones que hace a partir de las declaraciones hechas por el tercer grupo, aquel de los profesores de la Universidad de la Plata. En una de las sentencias leemos que “los filmes de los grupos de izquierda fueron filmados clandestinamente, con pocos recursos y fundamentalmente con miedo”. Este sentimiento, a pesar de poco comentado, aparece en diversos testimonios del cine militante (que parece también alcanzar la experiencia personal de Silvia, ya que Alfredo Oroz, su compañero, formaba parte del grupo de La Plata). El miedo es aún la sensación que se señala como uno de los principales “resortes” que movilizaron al citado grupo. El pánico producido por el toque del timbre en medio de la noche, el terror a la tortura, que no se limitaba al sufrimiento físico y psicológico, sino al miedo de traicionar a los compañeros ante la posibilidad de no poder resistir a los torturadores. Esa insistencia nos hace pensar en una circunstancia extrema e intensamente vivida por los militantes e sus familiares. ¿Cuál es la relación entre el miedo y la militancia? ¿Hasta qué punto el miedo impulsa la militancia? ¿El miedo a todo lo que implica la militancia hace que los militantes sean pocos? Muchas preguntas que nos llevan para más allá de la cuestión existencial de los militantes que sufrieron, bien porque fueron efectivamente sometidos a tortura, bien porque vivieron esa angustia en su militancia diaria. Silvia nos lanza así a la convulsa relación que existe entre el miedo y la política, central en el pensamiento occidental que se ha dedicado a la política y a lo político.

Al mirar hacia la cinefilia de Wim Wenders, por ejemplo, nos topamos con este sentimiento en el nombre de una de sus películas: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (El miedo del golero delante del penalti, 1972)*. Pero lo que sorprende aún más son algunas palabras que uno de sus personajes profiere en *Falsche Bewegung (Movimiento en Falso, 1975)*. El miedo del miedo en un anticipo en cine de lo que cantará en verso Lenine treinta años después: miedo que da miedo del miedo que da. Es curioso y genial. Poco después, al curso de la investigación vemos que se trataba de una sentencia de Michel de Montaigne, que un siglo después incitará el pensamiento de Thomas Hobbes sobre la relación entre la política y el Estado.

Todo lo cual nos lleva de nuevo al ensayo de Silvia y sus pensamientos sobre el cine militante de América Latina que, de hecho, no se puede pensar sin la problemática que relaciona la política y el poder del Estado. En general, hay poca reflexión en los estudios e investigaciones cinematográficas sobre ese entretreído particular entre el miedo y la política. Una vez más, Silvia nos enseña a mirar el cine de una manera insólita y estimulante. Así fue con el melodrama del cine de América Latina que, al recuperar un género cinematográfico desprestigiado por la crítica, nos enseña a ver, en el cine mexicano, una tradición de mujeres fuertes y dueñas de su propia nariz, a pesar del enfoque patriarcal de sus historias, gracias al legado de actrices maravillosas; y con ello, a no pensar el tiempo pretérito en una historia lineal, en la que el presente siempre está más desarrollado y sapiente que el pasado.

La desconfianza en tratar del miedo no es sólo del cine. Según Renato Janine Ribeiro, este tema es considerado mezquino y, por lo tanto, mal visto y poco tratado por los filósofos o pensadores de la cultura occidental. Sin embargo, los pocos que se ocuparon de ello no ocultan su admiración por el tema. Roland Barthes, según Ribeiro, llegó a afirmar que “merece más elogios –quién sabe– el que tiene el valor de ocuparse de lo insignificante que el que se ocupa fácilmente de los expedientes grandiosos y nobles”¹.

En general, en el análisis de las películas militantes que hablan de la tortura, se destacan los procesos violentos y arbitrarios de las fuerzas del Estado. Así, las vemos como películas que denuncian esta violencia arbitraria e ilegítima perpetrada por el Estado. La máxima institución política y social, en estos casos, es pensada como un Estado de Derecho, por tanto, como garante del bienestar político y social de la comunidad. Sin embargo, para la filosofía política, la figura del Estado moderno es mucho más compleja, y la idea de un Estado de Derecho puede ser una versión un poco ingenua sobre el Estado. Al fin y al cabo, como nos muestra Hobbes, el Estado es ante todo el Leviatán, el soberano. Para Giorgio Agamben,² en la política contemporánea tenemos de un lado el Estado, sus agentes que aplican la ley, que se colocan fuera de ella, a diferencia del otro, el *Homo sacer*, o la población, que se encuentra bajo los mandatos violentos de la ley sin disfrutar de sus presuntos beneficios. El caso de las cámaras de gas improvisadas en carros de la policía brasileña, tortura aplicada por estos agentes del Estado y que asesinó a Genivaldo de Jesus Santos, nos hacen pensar en algo: ¿cómo la tortura se banalizó en América Latina y cómo estamos distantes de un Estado de Derecho!

Marcelo Zelic, vicepresidente del grupo Tortura Nunca Mais (Tortura Nunca Más), al ser preguntado sobre la banalización de la tortura en Brasil, afirma que es un “hecho cultural, heredado de la terrible experiencia de la esclavitud”. Al mismo tiempo, el audiovisual también nos disciplina a mirar la tortura como si fuera un procedimiento natural y necesario. Solo hay que ver, hoy en día, cómo la gente “buena”, en varias series audiovisuales alrededor del mundo, es capaz de torturar al “malvado” para que confiese su crimen y así evitar una tragedia peor. La prisión establecida por los Estados Unidos en Guantánamo, nuestro paladino de la libertad y de los derechos humanos, está ahí, para que no olvidemos esta naturalización; el caso Assange también es paradigmático para entender cómo la tortura se banalizó, y el Estado de Derecho está desapareciendo hasta en los países que se venden como civilizados. En la contemporaneidad ya no podemos pensar que se tratan sólo de acciones y situaciones que suceden en países “atrasados” que no consiguieron constituir un Estado de Derecho en que se respetan los derechos humanos.

Si la tortura está naturalizada y acogida por el mundo y por tanto por la población de América Latina, ¿cuál es la función de las películas del cine militante que muestran la tortura? No puede ser más el de la simple denuncia, ya que a la mayoría de la población no le parece gran cosa esta horrible acción del Estado. Ni, tampoco, de la apología a los hechos heroicos de cineastas intrépidos que están dispuestos a morir empuñando sus intrépidas cámaras, como Leonardo Henrichsen, que filma su propia muerte en las cercanías del Palacio de la Moneda en el notorio 1973 chileno. Silvia parece haber intuido una respuesta muy original

1 Ribeiro, R. J. (2003). Medo e Esperança em Hobbes. En *Arte e Pensamento*. Disponible en [https://artepensamento.ims.com.br/item/medo-e-esperanca-em-hobbes/? sf s=medo](https://artepensamento.ims.com.br/item/medo-e-esperanca-em-hobbes/?sf_s=medo)

2 Agamben, G. (2010). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

3 Zelic, M. (2014). Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. En *Portal do Governo Brasileiro*. Disponible en: <https://cemdp.mdh.gov.br/modules/news/article.php?storyid=28>

en su forma de abordar estas películas: en su insistencia de hablar sobre el miedo, acaba proponiendo una reflexión sobre este sentimiento. Ella diserta sobre el miedo. En primer lugar, el de los agentes del Estado torturador, de modo que este sentimiento no se manifiesta únicamente en la víctima, lo que es común. Nicolás Maquiavelo, en *El Príncipe*, ya había alertado sobre el temor del príncipe (el soberano); de igual modo Hobbes con el *Leviatán*. Gran parte de la acción violenta del Estado es también producto del miedo que sienten sus agentes por lo que están haciendo. ¿A dónde nos lleva la consideración del miedo de los torturadores? Es otra cuestión que debería ser estudiada más a fondo. Lo que sí se puede decir es que estos datos pueden ser fundamentales para empezar a pensar en acercarse a estas películas de manera quizás menos inocua. Silvia lo sabe. Es necesario ultrapasarse la visión de que se trata simplemente de visibilizar o denunciar la práctica de la tortura por el Estado. Un despliegue interesante de la idea de pensar el cine dentro desde este amplio espectro del miedo es considerar también el temor del público. Sabemos que, a pesar de la naturalización de la tortura, un porcentaje altísimo de la población teme sufrir tortura por parte de los agentes del Estado. Según la revista *Exame*, el 80% de los brasileños tiene miedo de ser torturado en la cárcel⁴. Esto implica que, por su amplia propagación, se están reconociendo como violentos e inaceptables estos actos del Estado y que, si la tortura aplicada a los “otros” no provoca empatía o compasión, al menos infunde el temor de que ese “otro torturado” no esté tan lejos de nosotros y que, por lo tanto, podemos convertirnos en la próxima víctima. Esta percepción cambia la forma de ver esta práctica terrible.

Otro aspecto de sumo interés, y que también se insinúa en el texto de Silvia, es la relación entre el miedo y la comunidad. En el caso del cine militante, se trata de la comunidad formada por los militantes. Obras “divertidas”, como el cortometraje de Cine Liberación, citado por Silvia, en la que se prepara un cóctel molotov parodiando las recetas culinarias exhibidas en la televisión, atestiguan de cómo los militantes buscaban un entorno en el que pudieran convivir de forma menos tensa, a pesar de la realidad violenta y peligrosa en la que vivían. Esta obra, así como otras historias contadas por Silvia –como la del coche viejo– señalan un momento en el que se respiraba un ambiente comunitario.

La relación entre el miedo y la comunidad, o la disolución del sentido de comunidad, es también uno de los “resortes” del pensamiento político de la llamada modernidad. Para José Eisenberg⁵, el valor de tener miedo es lo que nos lleva a otra pasión emancipadora: la de la sociabilidad reflexiva. En la teoría política clásica, el miedo es lo que nos hace reflexionar y darnos cuenta de que para “superar el miedo a la servidumbre” (el principal miedo o sentimiento que moviliza al militante), es necesario comunicarse y coordinar “con otros seres humanos”. Es decir, la sociabilidad reflexiva sería algo que el ser humano “inventa y reinventa” como forma de resolver “sus miedos”. A través de sus fragmentos de memoria, es hasta allí que Silvia nos conduce.

Después de este necesario momento de reflexión, poco ortodoxo para una presentación, creemos que podemos adentrarnos en la buena vecindad planteada por las pizcas dispuestas en este monográfico. Y que la lectura de ellas pueda reverberar en los cuerpos y en las mentes (por ser unos) de los residentes avocados de este continente.

4 Por Da Redação (publicado em 13/05/2014). “80% dos brasileiros têm medo de tortura em prisão”. In *Revista Exame*. Disponible en: <https://exame.com/brasil/80-dos-brasileiros-tem-medo-de-tortura-em-prisao/>

5 Eisenberg, J. (2005). O político do medo e o medo da política. *Lua Nova. Revista de Cultura e Política*, 64, 49-60.



Imagen: Gabriel Calero