



Cine latinoamericano: La progresiva pérdida de la memoria colectiva

JORGE MAJFUD :: 06/10/2007

Parte fundamental de cualquier ideología dominante consiste en asociar al *margen* con descalificativos éticos, como pueden serlo de orden social, sexual o de producción.

Es decir, el *margen* es improductivo, desordenado, peligroso para el orden y la seguridad, sexualmente desviado o contra natura, inmaduro, etc. En las películas de Hollywood el *margen* finalmente se integra al *centro* (en la realidad también, como ejemplo basta recordar un hippie llamado Tony Blair). El hippie, el bohemio, el contestatario, la mujer libertina terminan fracasando o integrándose a la estructura capitalista.

En ocasiones -según Mas'ud Zavarzaeh-, el *margen* aparece como una forma inocente que cumplirá una función "reparadora" de algunos elementos disfuncionales del *centro* (la misma función de personajes inocentes como los sobrinos del pato Donald o el hijo del Lobo, según Ariel Dorfman). En otros momentos, el margen crítico aparece reconociéndose a sí mismo como incapaz de cambios serios y debido a su natural inmadurez psicológica, ideológica, productiva y moral.

Por el contrario, en películas latinoamericanas como *El crimen del padre Amaro* (México, 2002) el *centro* triunfa finalmente en la trama pero este triunfo significa una mayor derrota ética en las lecturas del espectador. El *centro* se revela, esta vez, como inmoral, corrupto. También en esta película se da una paradoja que, aunque pueda sorprender, no es para nada propiedad de la posmodernidad, sino de los orígenes del cristianismo: el *centro* representa la fuerza y el poder social, la dominación, al mismo tiempo que la disfuncionalidad moral. El *centro* se encuentra deslegitimizado. Desde este punto de vista, este discurso es marginal. Sólo el poder del dominante puede imponer una censura de expresión; pero el censor es, históricamente, el que ha perdido la batalla por la legitimación ética, porque su acción y discurso contradicen el paradigma del Humanismo.

El personaje del padre Natalio representa al típico marginado: se encuentra en la clandestinidad política y eclesiástica. También se encuentra marginado por el poder político, civil, representado por el periódico del pueblo. Sin embargo, es el único "héroe-ético" que sobrevive en la aniquilación dialéctica de la película. Su derrota, la excomunión -la separación definitiva de la corrupción y del poder- como la de Jesús, es la única forma efectiva de triunfo moral.

Como afirma el profesor de la Universidad de Berkeley Mas'ud Zavarzaeh, el disentimiento es parte de la tradición del actual sistema hegemónico. La tradición integra y resuelve dos tópicos fundamentales de las sociedades capitalistas -lo nuevo y lo permanente- operando una "deshistorización" de los hechos sociales y políticos. Integra en su propio discurso al "disidente", al rebelde, como resultados necesarios de una sociedad dinámica, moderna y pluralista -democrática.

En el caso de América Latina, el rebelde, el subversivo, cuando no logró en un gran movimiento revolucionario destruir la estructura de dominio social -lo cual constituye la regla general-, cumplió la función de justificar una reacción violenta a favor del *status quo*.

Si bien encontraremos en el cine de las últimas décadas una tradición intermedia donde la memoria se convierte en la denuncia, en la reescritura de la historia olvidada, también tendremos un género "documental" más reciente, en el amplio sentido de la palabra, donde se recoge el presente y se lo convierte en memoria futura, como son los casos de las películas colombianas *La vendedora de rosas* (1998) y *La virgen de los sicarios* (2000).

Dentro del primer grupo podríamos ubicar, como ejemplos, a *Tiempo de revancha* (1981), *La historia oficial* (1983), *Amanecer Rojo* (1989), *Garage Olimpo* (1999), *Botín de Guerra*. (...) 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 sólo aquella memoria enterrada por el poder sino aquella otra deformada por el mismo (podríamos incluir *Yo, la peor de todas*, 1990, si no considerásemos su referencia al siglo XVII).

Tanto *La virgen de los sicarios* como *La vendedora de rosas*, desafían la tradicional estructura del cine hollywoodense y revierten el precepto de arte como medio de diversión o de belleza, del arte como objeto puramente estético. Ambas películas no sólo 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 del presente de las sociedades marginales de América Latina. Aquí ya no tenemos la denuncia con el objetivo de una reescritura de la historia. Ya no se busca "recuperar" una memoria perdida, sino exponer la tragedia del olvido más desgarrador y absoluto.

Mucho menos relación tiene con la memoria de la Utopía. No sólo no se busca alcanzar la sociedad perfecta, sino que ni siquiera se pretende la resistencia de una sociedad derrotada: un profundo y oscuro nihilismo, a veces autocomplaciente y destructivo, recorre estas propuestas cinematográficas. Una violenta concordancia con la realidad, la degradación de la vida y de la muerte. Aquí el presente contrasta violentamente: nos recuerda el viejo género de ciencia-ficción-catástrofe, donde el mundo ha sucumbido al caos y la gente -una clase sumergida, lejos de los poderosos, como siempre- busca desesperadamente sobrevivir entre la peor miseria y abandono, entre la violencia y la alineación.

La vendedora de rosas nos dice que ese futuro ya llegó, que el caos es ahora, que el mundo ya se ha perdido. La destrucción, la decadencia -moral y material- conviven en un basural con elementos de la modernidad, con símbolos de un lejano mundo desarrollado, con el recuerdo fragmentado de objetos que alguna vez fueron útiles, que alguna vez formaron parte de un orden lleno de memoria. Sólo que aquí, a diferencia de Hollywood, no hay promesas de redención, no hay héroes organizando la resistencia, incubando la rebelión. No hay esperanza, sino la muerte. La muerte para alcanzar la liberación virginal; la muerte infantil -como de hecho sucede en la película y con la pequeña y ocasional actriz en la vida real- para volver a los brazos de la madre.

Para los personajes de *La vendedora de Rosas*, los símbolos -la memoria colectiva- han

perdido su significado; el texto, su memoria. El hecho de la “pérdida de la memoria colectiva”, está acentuada no sólo por las drogas que todo lo borran, sino también por la edad de sus protagonistas principales y por la pobreza del lenguaje que es, en suma, memoria colectiva y que, en este caso, ha dejado de comunicar o sólo comunica sonidos guturales, propios de un ser humano que casi ha dejado de serlo.

No hay ficción, en el sentido tradicional del término; los actores no son profesionales y su papel es representarse a sí mismos. O, más aún, no representan nada, sino que continúan su vida como si la cámara no estuviese presente. Ya no se trata del neorrealismo nacido de los barrios pobres de Italia y de América Latina: es crudo hiperrealismo, desechos humanos, supuestamente vivos aún, excretados a las cloacas de la ciudad moderna. (...)

Como los huesos de un hombre primitivo sirven hoy para recordar al resto de los hombres y mujeres que lo rodearon, sin que alguno de ellos se lo haya propuesto nunca, así servirán estas memorias del olvido, para recordar lo que fuimos alguna vez -si algún día tenemos la suerte de dejar de ser eso que también somos.

Argenpress

https://www.lahaine.org/mundo.php/cine_latinoamericano_la_progresiva_perdi