

Imaginando dictaduras - Memoria histórica y narrativa en películas del cono sur.

Tzvi Tal - Universidad de Tel Aviv

Las décadas de los 60' a los 80' fueron un periodo de transición radical para Argentina, Chile y Brasil. Dictaduras militares guiadas por una nueva ideología gestada a partir de una concepción social conservadora y autoritaria vieron en la cruzada anticomunista la máxima expresión de su patriotismo. Sintetizada como "Doctrina de la Seguridad Nacional" y enunciada de acuerdo a las particularidades de cada sociedad, la ideología de los militares se manifestó en la desterritorialización del "Otro" y en la negación de su condición humana. Negando la humanidad y los derechos ciudadanos del enemigo ideológico se creó la legitimidad de su exterminio físico o su expulsión fuera de las fronteras nacionales. El caso argentino presentó un particular uso de la metáfora orgánica, según la cual la Nación sufría un cáncer, creando legitimidad ideológica para extirpar los miembros enfermos del organismo social. Esta patología era de origen "extraño", ajena a la tradición y la cultura argentina oligarquica-autoritaria, de modo que su expulsión constituiría un asunto de "profilaxis" cuya razón esta por encima de lo político o lo jurídico.

Si bien el proyecto histórico que los ejércitos pusieron en práctica en los tres países anulando la democracia constitucional y marginando a gran parte de la sociedad civil tenía características comunes, su concretización estaba supeditada a las posibilidades y las limitaciones que las peculiaridades de cada sociedad establecían. Las dictaduras militares fueron los agentes que neutralizaron el alza de los movimientos populares ejerciendo mecanismos de represión, intimidación, co-optación y eliminación física de la oposición. Los beneficiarios de esa etapa fueron los sectores oligárquicos y burgueses que se habían asociados a los intereses de las empresas multinacionales y los órganos financieros internacionales. Practicando una retórica nacionalista, los gobiernos militares permitían la conquista de más sectores de la economía nacional por el capital financiero internacional. Así comenzaba el proceso de la globalización y su correlativa estandarización cultural. Si bien a parte de los miembros de las cúpulas militares se les puede encontrar lazos personales con las oligarquías, los ejércitos actuaron como grupo de poder ideológicamente y políticamente autónomos, detentando el monopolio de la fuerza y promoviendo un proyecto propio, lo que marca la especificidad de esta etapa respecto a las frecuentes irrupciones de los militares en las políticas nacionales desde los años veinte, con la aparición de las burguesías medias y el proletariado en la escena política. El aspecto internacional de la Doctrina de la Seguridad Nacional los llevaba a una identificación militante con el Occidente Capitalista y Cristiano, mientras que el apoyo casi incondicional de la política exterior norteamericana embarcada en la Guerra Fría, les hacía creer no sólo en la justicia de su actuación sino también en lo factible de su política a largo plazo.

En este artículo analizo la representación de las dictaduras militares de Argentina, Brasil y Chile producida en films realizados durante la transición a la democracia o pocos años después, con el objeto de verificar el posible impacto común de esas etapas sobre sus imágenes cinematográficas. El cuadro continental permitiría suponer la existencia de características comunes del impacto de procesos históricos semejantes en películas ficticiales cuyos referentes son los regímenes militares. Efectos estéticos generalizados surgidos como reacción a las dictaduras se han detectado en la producción cinematográfica a nivel nacional, como por ejemplo una perceptible inclinación a la representación de la muerte y cuerpos humanos mutilados en el cine argentino en reacción a la “desaparición” de miles de personas o las alegorías no siempre comunicativas con que el cine brasilero reaccionó al golpe de 1964, hasta tal punto que el director “no recordaba que había querido decir”.

La mirada Eurocéntrica sobre la producción estética de las culturas latinoamericanas construye una imagen generalizadora y estereotipadora del cine latinoamericano, asignándole características de “Otro” del cine hegemónico. Esta misma mirada no se atrevería a analizar el cine norteamericano generalizando las variadas expresiones internas: chicano, negro, independiente, homosexual, feminista, hollywoodense. Los intentos de intercambiar ideas y conocer las creaciones de los vecinos, que comenzaron en los festivales de cine latinoamericano en los años sesenta permitieron a los cineastas desarrollar una cierta fraternidad continental, cuyo punto culminante sería la idea de construir una Internacional del Cine Político, paralela a la solidaridad revolucionaria que irradiaba la Revolución Cubana. Esta imagen de un Nuevo Cine Latinoamericano, actualizada hoy en un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano que sobrevivió las dictaduras y se enfrenta a la globalización, enmascara la ignorancia mutua entre las audiencias latinoamericanas: los públicos no logran ver el cine de sus vecinos. La balkanización de la cultura popular, correlato de la cometida por las oligarquias y las potencias imperialistas en las guerras de la independencia durante el siglo pasado, hace que cada audiencia nacional consuma mayormente lo que se produce en la industria cinematográfica hegemónica mundial mientras que la circulación de películas latinoamericanas entre países vecinos es mínima, pues contradice los intereses de los exhibidores, antiguos aliados de la colonización cultural. La imagen de un cine latinoamericano homogéneo es una estrategia colonizadora, mientras que el empuje local por un cine continental es una expresión de resistencia de los colonizados buscando crear en la coordinación y la solidaridad una frente de oposición a la globalización cultural actual. Intento en mi lectura de las películas elegidas rescatar lo particular conservando la visión de lo continental y sin caer en la trampa discursiva del punto de vista hegemónico eurocentrista.

Desintegrado el continente en estados nacionales dominados por las oligarquias locales asociadas a los intereses comerciales de potencias neocoloniales durante el siglo pasado, los procesos históricos en cada país se desarrollaron de acuerdo al balance de fuerzas interno específico, al avance de la industrialización y la urbanización, a la constitución de nuevas clases sociales, a la influencia que los diversos agentes históricos lograban, a las posibilidades y limitaciones que la inserción de sus productos en el mercado mundial creaba, a la capacidad hegemónica de los discursos dominantes y

su disposición a ejercer la violencia contra los subalternos, a la posibilidad de desarrollar discursos alternativos subversivos, a los intereses políticos y económicos de las potencias neo-coloniales.

La producción cinematográfica se desarrolló en trayectorias paralelas pero disímiles, siendo esas diferencias la expresión de lo específicamente nacional. En Argentina y Méjico lograron desarrollarse industrias cinematográficas según el modelo del gran estudio, en cambio en Brasil fracasó la iniciativa privada que construyó los estudios Veracruz, proveniendo la producción de pequeñas y medianas empresas o de aventureros.

En Argentina hubo distintos sistemas de apoyo económico a la producción nacional vigentes hasta el presente, pero la dictadura persiguió y empujó a los cineastas políticos al exilio, asesinando entre otros a Raymundo Glazer, “alma mater” del grupo peronista de izquierda clasista Cine de la Base. El cine entró en crisis bajo el régimen militar, se redujo el número de producciones y el público disminuyó notoriamente. En Brasil evitaron los distintos gobiernos anteriores al golpe financiar directamente la producción, limitándose a ejercer control ideológico y reglamentar el estímulo a la producción nacional a través de políticas impositivas o cuotas de pantalla. Sólo la dictadura financió formalmente la producción cinematográfica co-optando a los cineastas por medio de condicionamientos al contenido y la censura. El gobierno del Frente Popular chileno creó en 1938 estudios nacionales estatales que fracasaron y fueron cerrados en los años cincuenta, para ser reabiertos en los sesenta y llegar a su máxima productividad durante los tres años que gobernó Salvador Allende. La dictadura de Pinochet provocó el exilio masivo de los trabajadores del cine chileno y solo a fines de los años setenta comenzó un renacimiento cinematográfico. La simpatía que la experiencia chilena despertaba en Europa ayudó a los cineastas chilenos exilados a producir películas durante esa etapa de la cual algunos no volvieron, como Raul Ruiz que desarrolló una nueva carrera europea. Muy distinta fue la suerte de otros como el argentino Fernando Solanas, a quien el estigma de “peronista” le hizo casi imposible trabajar en cine durante los años del exilio en Francia.

Hacia el fin de las dictaduras contaban los tres países del cono sur con capacidad productiva cinematográfica notoria. Las prolongadas etapas de gobierno militar y la salida al exilio de cineastas comprometidos dieron lugar al desarrollo de nuevos directores que aportaron enfoques no enrolados en las posiciones políticas polarizadas anteriores. No así en Brasil donde la política de co-optación permitió a la mayoría de los cinemanovistas continuar trabajando y a ellos se iban agregando nuevos directores. Algunos, como Glauber Rocha, optaron por salir del país cuando la represión se agravó y comenzó a liquidar intelectuales, para luego retornar.

Un análisis de dos películas destacadas de cada uno de los tres países mencionados no permite arribar a conclusiones generalizantes respecto a características estéticas comunes en la representación de las dictaduras. Las películas elegidas presentan opciones que van desde el melodrama familiar al drama político, del realismo mágico al realismo pasando por el surrealismo, en algunas la narrativa es altamente cohesiva y en otras se la de-construye. Pocas se atreven a presentar militares uniformados de alto grado en forma crítica. Todas realzan cuestiones de memoria popular, reconstruyéndola en sus imágenes o invocando a su reconstrucción. Estos

films revelan *“un trabajo dentro de los límites inestables que ocultan la realidad objetiva, buscando el significado a través de los ecos de la violencia en la memoria. Memorias fragmentadas de los personajes son organizadas en narrativas basadas en la conjetura y la incertidumbre durante la tentativa de reencontrar y explicar el pasado político nacional”* (Amado, 1996, p. 77). El repudio generalizado a las dictaduras en sus finales y en la transición a la democracia crea una situación de rico potencial para la producción estética crítica, pero también crea limitaciones obvias de temor y cautela en la enunciación de esa crítica. El retorno de los militares a sus cuarteles fue un proceso generalizado pero particular en cada país. Las dictaduras llegaron a una pérdida de respaldo en la opinión pública que reclamaba la vuelta a la democracia, pero la situación de los militares no era de debilidad. La posibilidad que vuelvan a tomar el poder era tomada en cuenta por los ciudadanos en forma seria.

Los discursos emitidos en las películas aquí estudiadas aspiran a perturbar la construcción del sujeto conforme con la legitimidad del régimen militar que llega a su fin. Esto es posible tanto en el marco textual realista por medio de momentos que escapan al control del discurso dominante, como también por medio de la desarticulación de la narrativa o su uso como nexo entre momentos “liberados”. El potencial crítico o anti-hegemónico de la estética cinematográfica no acepta códigos normativos, razón por la cual cada texto debe ser visto en su especificidad. Se propone comprender esta generalización imposible como producto del carácter ambivalente y ambiguo de la expresión cinematográfica: universalista en sus medios de expresión, falta de códigos normativos pero asentada sobre tradiciones estéticas identificadas, localista en sus imágenes y portadora de versiones historiográficas que expresan discursos políticos.

Argentina.

“La historia oficial”, Puenzón, 1983.

Producción comenzada los últimos meses del régimen militar y estrenada al comienzo de la democracia, tuvo un singular éxito de audiencia y fue galardonada con el Oscar. Esto demuestra la capacidad de convocatoria popular que la película ejerce por intermedio de un lenguaje cinematográfico aparentemente hegemónico, hollywoodense, pero subversivamente alegórico y simbólico.

La película cuenta en forma lineal y sin interrupciones el proceso de Alicia, profesora de historia que aprende de sus alumnos las verdades históricas no contadas en los libros historiográficos del discurso hegemónico. En clara alusión intertextual a “Alicia en el país del espejo” de Lewis Carroll y a una canción infantil de la poetisa María Elena Walsh -también perseguida por la dictadura-, insistente motivo musical que plantea a Argentina como una sociedad tenebrosa y amenazante, la heroína comprende que ni la historia ni el presente son lo que había sido inducida a pensar, destruyendo su pequeño y sólido mundo burgués. Su marido resulta ser un oportunista que ha usufructuado haciendo negocios con miembros de la elite militar y ejerce contra Alicia una sorpresiva habilidad de torturador insospechada por esta. La hija que el marido trajo a casa una noche y han adoptada sin ningún inconveniente burocrático-legal resulta ser una bebé nacida a una “desaparecida” posteriormente eliminada. Al final de la película la heroína abandona a su marido, que representa una Argentina dictatorial y violenta

justificada por el engaño y la mentira histórica, para salir a enfrentar un futuro incierto que deberá construir sobre la dolorosa verdad descubierta. Construida sobre conceptos genéricos del melodrama familiar, la vida de Alicia gira en torno a su hogar, su hija, su marido, sus alumnos, su amiga de la juventud. La trama comienza con la ceremonia que da comienzo al año lectivo, cuya puesta en escena recalca ostensivamente la iconografía del Holocausto: trenes, alambres de púa, seres humanos en formación bajo la lluvia, altavoces que hacen escuchar una versión disonante del Himno Nacional Argentino. Esta escena, filmada en un auténtico colegio secundario en Buenos Aires, realza el realismo y crea una sensación de “verdad histórica”, corporizando la idea que los argentinos han sobrevivido a un genocidio. Simultáneamente recuerda también la imagen mitológica de los habitantes de Buenos Aires reunidos el 25 de mayo de 1810 bajo la lluvia para reclamar el fin del virreinato español, acto constitutivo de la voluntad política independiente en la versión oficial de la historia. El desarrollo de la trama es paralelo a los sucesos de 1983 en Argentina, durante los cuales aprenderá la profesora de sus alumnos que la historia oficial la escriben los asesinos eliminando a sus opositores. La película inserta en la narrativa la realidad histórica de la protesta popular y el derrumbe del sistema por medios estéticos diversos, desde la filmación testimonial de Alicia con las Madres de Plaza de Mayo en su manifestación semanal hasta una manifestación puesta en escena para enfrentar a Alicia con verdades que no quería ver, pasando por carteles y panfletos enfocados en forma tal que el espectador no los puede ignorar.

De acuerdo a la tradición melodramática, Alicia se ve llevada de crisis en crisis, pudiéndose percibir el momento exacto de su cambio, casi como si la película cumpliera los preceptos de un manual para argumentistas de cine. Este esquematismo genérico no logra neutralizar momentos estremecedores como el relato de las torturas que sufrió una amiga vuelta del exilio, puesto en escena con un minimalismo que lo transforma en un testimonio no falto de acompañamiento musical melódramático, o el conflicto entre el marido y el suegro de Alicia, viejo republicano español exilado, que dolorosamente condena a su hijo por contarse entre los pocos que se han enriquecido de la miseria popular causada por el régimen militar.

Los vínculos del marido de Alicia con el régimen militar son claros al espectador y a la protagonista desde un principio. El carácter terrorista del régimen es lo que Alicia “no veía”. Uno de sus socios es denominado “el General”, sus negocios son oscuros y conectados con norteamericanos, la fidelidad mutua y el silencio son una condición básica para el éxito. Todos demuestran solvencia cuando se trata de hacer callar a quien el próximo cambio de gobierno le hace perder el control sobre sí mismo, viajan en automóviles del modelo usado por los “servicios” y los grupos de exterminio, conduciéndolos como si estuviesen en pleno operativo para-policial. Esta representación no deja lugar a dudas: el marido de Alicia ha participado en acciones de exterminio junto con sus socios, y así ha conseguido el bebé que han adoptado. La esterilidad del matrimonio de Alicia es alegórica a lo que la unión entre la Nación, que Alicia simboliza, y la dictadura corrupta que su marido simboliza, pueden producir.

La aparentemente convencional estética de la película es de-construida no solo por esos mismos “momentos” de discurso opositor, sino también por la inclusión de actores que volvieron del exilio político en esa época. Ana, la amiga que cuenta las torturas sufridas, es “Chunchuna” Villafañe, conocida

modelo y actriz que había salido al exilio con su marido el director Fernando Solanas. Hector Alterio, que actúa como el marido, había estado exilado en España, donde actuó en diversas películas. El profesor de literatura “adorado por sus alumnos” y que intermedia entre Alicia y la verdad histórica -convención genérica hollywoodense- es el actor chileno exilado Patricio Contreras.

La película logra intercalar lo fictivo con lo auténtico construyendo una representación altamente estetizada y aparentemente “realista” de la que han desaparecido militares en uniforme. Un tabu discursivo permite mostrarlos vestidos de civil, hablar sobre ellos, sugerir, metaforizar, pero no representarlos visualmente con sus atributos identificatorios. La amenazante presencia militar en la sociedad argentina, que se manifestó en rebeliones durante los primeros años del gobierno democrático, crea una limitación que “La historia oficial” no se atreve a desafiar. Las razones de índole político, ideológico o económico pueden dar lugar a un artículo de por sí.

“Sur”, Fernando Solanas, 1989.

Producida seis años después del retorno a la democracia, “Sur” constituye una alegoría que convoca al reencuentro entre el pueblo argentino y el movimiento peronista con vistas a las elecciones presidenciales de 1989 que llevaron a Carlos Menem a la Casa Rosada. La narrativa está dividida en cuatro “actos” presentando un complejo de historias paralelas y distintas dimensiones que cuentan el Proceso de la dictadura argentina desde el punto de vista del peronismo “auténtico”: jóvenes obreros que se integraron al peronismo de izquierda en los años sesenta y principios de los setenta junto a los veteranos obreros peronistas que habían participado en la Resistencia de los años cincuenta, intelectuales de izquierda nacional y militares nacionalistas que habían confluído en el peronismo de la primera hora en los años cuarenta.

Floreal, joven obrero hijo de veteranos peronistas, se libera la primer noche de la democracia de la cárcel donde estuvo detenido durante años por protestar contra la represión asesina de la oposición. Su retorno al hogar y la familia es un dantesco viaje nocturno al infierno del pasado, recuerdos personales e historia reciente representados en estilos distintos con frecuentes “saltos” narrativos que destruyen la cronología lineal. Sólo luego de enfrentarse con las ilusiones y los fracasos llegará Floreal a la catarsis, saldrá de la noche hacia el nuevo día que amanece sobre Argentina, y se reencontrará con Rosi para comenzar la primavera nacional y social sugerida por sus nombres. “Sur” es claustrofóbica y oscura como la noche tenebrosa de la dictadura, pocos momentos de acción en exteriores hay en ella, y es destacable la imagen del nuevo día metafórico que surge en los viajes a la Patagonia, sur geográfico y sur imaginario cargado de significado alternativo al “norte” capitalista y opresor.

Si bien el retorno del ausente - el preso, el exilado, el combatiente - tiene un potencial dramático ya conocido desde la “Odisea” de Homero, la narrativa es alegórica y se la puede interpretar como el retorno de la nación argentina, simbolizada en Rosi, al “pacto matrimonial” con el movimiento nacional peronista, purificado de desviaciones foquistas y de sectores burocráticos o derechistas, que Floreal representa. Una convocatoria que respalda la candidatura peronista en 1989, aunque Menem simbolizara un neo-peronismo alejado de las fuentes que la película rescata.

La narrativa segmentada en cuatro actos -y no cinco, como en la tragedia griega que trataba la desgracia de Héroes, Principes y Reyes- es “rebajada” a ser “tragedia de la gente de pueblo”. Contrariamente a los preceptos aristotélicos, el final es optimista. El coro es reemplazado por el cantante de tangos. Lo “popular” funciona como lo “elevado”. La película ofrece un cuadro amplio de las diferentes “voces” e “idiomas” que constituyen la supuesta unidad popular peronista. Las organizaciones de la guerrilla montonera no tienen lugar en la vida de Floreal, aunque el fusilamiento de combatientes presos es representado. Los grupos exterminadores son parapoliciales o militares, visten de civil, no habiendo indicio de los grupos de la derecha sindical peronista ni de acciones de la guerrilla izquierdista. La narrativa fluye entre diversos tiempos, estados de conciencia y modos estéticos: el presente y el pasado narrativo, lo surrealista y lo real maravilloso, lo simbólico y la memoria subjetiva, lo testimonial y la parodia grotesca, lo poético y lo político. La odisea nocturna de Floreal se cumple entre diversas dimensiones de la memoria de variados personajes, guiado por un amigo que ha retornado de la muerte para conducirlo al enfrentamiento consigo mismo.

Los personajes viven el proceso histórico sin lograr modificarlo y la película no explica que es lo que produce el fin del gobierno militar, pero se reitera el llamado a la resistencia, a perseverar, a mantener las banderas del peronismo original, mientras que se ignora que con la vuelta a la democracia la mayoría eligió un presidente radical. El peronismo no es nombrado explícitamente, es una ausencia significativa. Es un intento de superar, creando un mito, el recuerdo del cisma entre la izquierda y derecha peronista en 1973, el desengaño histórico de Perón viejo y no revolucionario, el fracaso político-económico durante la presidencia de Isabel Perón, el desorden y la provocación que precedieron al golpe militar.

La imagen de la dictadura vuelve a la metáfora del matadero, parte de la narrativa maestra argentina enraizada en la situación neo-colonial argentina que hacía de la carne su principal producto de exportación pero también en una amplia tradición estética. Floreal trabajaba en el frigorífico municipal, como su padre y sus amigos, transcurriendo parte de la acción en el establecimiento mismo y en el barrio de los obreros. La película presenta una versión carnavalesca, cuyo carácter sugeridamente testimonial se obtiene descolorizando la fotografía, de la huelga de los frigoríficos en 1959, aplastada por la represión militar bajo un gobierno “democrático” que favorecía al capital extranjero y que marcó el fin de la mitológica Resistencia Peronista: John Wilian Cooke, delegado personal de Perón, proponía transformarla en huelga general revolucionaria pero la burocracia sindical y Perón lo desplazaron. La película presenta el supuesto triunfo simbólico proletario y se abstiene de recordar la negociación y la derrota.

La brutalidad ideológica de la dictadura es parodizada grotescamente en la visita a la sede del Proyecto Nacional Sur, alegoría del Proyecto peronista que el ejército “desinfecta” mientras la película reivindica anacronicamente obras del pensamiento moderno, algunas de ellas anteriormente repudiadas como “modelos extranjeros” por el nacionalismo cultural peronista. El general que comanda la depuración ideológica viste ropa civil. La confluencia ideológico-política en el peronismo “auténtico” es idealizada en “la mesa de los sueños” de los veteranos, en la personificación del historiador como luchador clandestino y su martirologio.

La imágenes del régimen militar recurren a una representación plástica del concepto “guerra interna” que sostenía la ideología de la Seguridad Nacional: un tanque olvidado en una esquina del barrio, recuerdo tragicómico de “la ocupación interna” que sucedió a los acontecimientos en que los generales “sacaban los tanques a la calle”. El discurso que emite el tanque concretiza la idea abstracta de “control ideológico”. Imágenes fictivas de tortura y ejecución de detenidos, en clara alusión al fusilamiento en 1972 de los guerrilleros presos en Trelew, o la inspección física que le hacen a Rosi de visita a Floreal en la cárcel, expresan la política de la fuerza que ve en el cuerpo humano el lugar del enfrentamiento con la resistencia de los sujetos. Practicamente no se ven militares uniformados en la película, salvo personajes secundarios de militares profesionales que cierran los ojos a los crímenes que el ejército comete. Casi seis años después del retorno a la democracia, la representación crítica de militares uniformados en el medio cinematográfico es todavía una limitación que “Sur” no traspasa, tal vez para no causar una provocación que perturbe el voto mayoritario a Menem o una acción militar contra la candidatura peronista. “Sur” reconstruye la memoria popular y la historia reciente acorde al interés de la reunificación peronista en 1989, lo que no le quita mérito estético. Fenómenos de surrealismo y realismo mágico, el primero manifestando procesos en el subconciencia social y el segundo expresando una fractura entre dos etapas históricas distintas crean imágenes de la complicada situación de la izquierda nacional peronista argentina trece años después de haber sido aplastada política y militarmente.

Brasil

“Memórias do Cárcere”, Nelson Pereira dos Santos, 1984.

Tres años de trabajo coincidentes con la última fase de la dictadura fueron necesarios para transformar la monumental novela de Graciliano Ramos en una película de más de tres horas y decenas de personajes en que se condensan los cientos existentes en el original. Hecha en un clima político de progresiva distensión que permitió la protesta popular exigiendo elecciones libres y directas del presidente de la Nación, basada en una obra consagrada de la literatura nacional y ubicada su narrativa en el pasado histórico, la película logró el apoyo económico de Embrafil, la empresa productora estatal creada por la dictadura y fué exhibida con gran éxito popular, logrando premios en festivales brasileros e internacionales. Realizada a bajos costos en relación a su envergadura (larga duración, decenas de actores, reconstrucción de época), la recepción entusiasta en el público indica la relevancia de una obra hecha con característica de cine “pobre en medios” pero “rico en humanidad y contenido”. La idea de convertir la ya clásica novela de Ramos en film había sido acariciada durante años por Pereira dos Santos. La coyuntura se tornó favorable sólo cuando la dictadura fijo la vuelta a la democracia como su objetivo. La lectura alegórica, a la que el cine brasiler se había adaptado desde el tropicalismo, veía en “Memoria do Carcere” un reflejo de la sociedad brasiler bajo la dictadura militar.

La larga duración que sólo las grandes producciones épicas se permiten, expresa la prolongada duración del régimen cuyo fin se acercaba. La inmensa galería de personajes refleja la multifacética composición de la sociedad brasiler en lo racial, lo social y lo político. Sin dividirlos en “buenos” y “malos” y sin construir “héroes de película”, se presenta en un estilo realista las diversas conductas humanas en situaciones límites de

desesperación y miseria, no faltando las expresiones de resistencia al poder junto a las manifestaciones de egocentrismo y sectarismo ideológico-político. La narrativa se desarrolla en forma lineal y convencional, salvo una escena en que Graciliano recibe la visita de su esposa y mientras habla con ella pasan por su mente frases dichas por compañeros de presidio creando un contrapunto con la conversación actual que acentúa el carácter ambivalente del protagonista. Si bien la novela original es un producto de la conciencia, la memoria y la percepción del Graciliano histórico, la película construye la personalidad del protagonista como observador y cronista cuya conciencia va siendo modificada por el transcurso de la historia, sobre la que no tiene poder ni influencia. En una escena hacia el final Graciliano se harta de la retórica comunista ortodoxa en la discusión por ocupar la cama desocupada de un compañero fallecido y proclama: soy burgues, soy propietario!. Si bien Graciliano es el protagonista, él no es más que un cronista, un sujeto histórico dotado de percepción y dominio de la escritura. El verdadero héroe de la película es el colectivo de los brasileños que soportan la cárcel, la humillación, los malos tratos y colaboran con el escritor que escribe la crónica de sus vidas en el encierro pidiendo ser registrados, o sea reclamando el derecho a la representación que los transforma en sujetos históricos, condición que la dictadura autoritaria privó a gran parte de la ciudadanía.

Las relaciones de Graciliano con las mujeres son problemáticas y tal vez patriarcales. Su esposa se queja al principio que Graciliano no le informa de lo que acontece, es egocéntrico y se preocupa por su amante. A Graciliano su hogar le parece un infierno. Durante la película Graciliano aprende que su mujer puede actuar independientemente y esto crea un conflicto entre los valores de conducta social que ella representa y los que los “camaradas” representan. La película crea otra disonancia en el tratamiento de las encarceladas: generalmente se las ve a través del agujero en la pared entre las celdas, convirtiéndose en una alegoría a la naturaleza escotofílica del cine, en la cual sujetos masculinos “espían” a objetos femeninos.

La narrativa se desarrolla casi totalmente en el espacio de los prisioneros, sin abandonar más que por unos momentos el espacio dominado o recibir por breves minutos visitas familiares. La película es claustrofóbica, pero logra hacer aflorar de esa limitación una visión profunda del pueblo brasileño sin estereotipos. Simultáneamente construye momentos de poética carnavalesca que satirizan no solo al régimen dictatorial sino también a la ingenuidad de la izquierda.

“Memorias do Cárcere” es excepcional entre el resto de las películas aquí estudiadas en la representación de militares y carceleros uniformados en forma desprejuiciada. Es evidente que puesta en marcha la distensión política, la regresión a la censura estricta ya no era una opción atractiva para el régimen. La época varguista y el populismo no despertaban simpatía entre los conductores del sistema dictatorial. Teniendo una narrativa ubicada en un pasado con el que no se identificaban los represores, respaldada por el prestigio canónico de la novela original y presentando una visión heterogénea de los militares uniformados, entre los que no faltan pequeños actos de ayuda y simpatía con Graciliano, la película se permite desnudar en forma alegórica el carácter opresivo del régimen militar y representar en forma directa la violencia de los hombres de carrera militar. Paradójicamente los militares no son contruidos como “el Otro”, el portador de la negación y lo reprochable, sino como miembros de la “brasilidad” que

actúan en el bando de la injusticia. Presentando el conflicto en términos políticos y no de identidades excluyentes, “Memoria do cárcere” favorece la pacificación y refuerza la distensión tan deseada en el contexto social de su producción. Lo que falta en forma llamativa son oficiales militares uniformados de alta graduación. Generales y coroneles fueron los que ejecutaron los golpes militares y sus subordinados acataron generalmente las órdenes.

“Lamarca” , Sergio Rezende, 1994.

Realizada nueve años después del retorno a la democracia, “Lamarca” es un drama político que reconstruye la memoria del oficial militar que cruzó las líneas para integrarse a la guerrilla de la Vanguardia Popular Revolucionaria, sin expresar el film apoyo a la idea de la lucha armada como opción positiva de cambio social. Su duración se aproxima a la de los films épicos, construyendo así el carácter heroico y trascendental del protagonista, una trascendencia que históricamente fue un fracaso. Una citación de Dickens al comienzo da a entender que las contradicciones sociales son tan agudas en el presente como en el pasado descrito en el film, estableciéndose la contradicción entre los objetivos justos de Lamarca y su camino fracasado.

Los últimos años en la vida del protagonista son reconstruidos en la estructura narrativa arquetípica del Via Crucis cristiano. A partir del momento de toma de conciencia, que según el film transcurre en el encuentro con la miseria de una tribu beduina durante su servicio con las fuerzas internacionales enviadas a Suez en 1956, Lamarca recorre las diversas estaciones donde va sacrificando la carrera militar, familia, amigos, compañeros de lucha y por último su vida misma. Su exterminio, abandonado, enfermo, agotado, es representado con su cuerpo agonizante en posición casi como crucificado, expresándose así la idea del martirologio incluida en la concepción foquista-guevarista de la lucha revolucionaria. Diversas metonimias de significado cristiano acompañan su permanente retirada: espinos -como la corona de Jesús -, un pez agonizante, sus treinta tres años cuando comienza la narrativa, como la edad de Cristo al ser crucificado.

Etapas anteriores de su vida son presentados como recuerdos que rompen la continuidad de la narrativa, aunque son correlativos cronológicamente. A medida que se cierra sobre Lamarca el cerco inexorable del exterminio, los espectadores van comprendiendo de esos recuerdos las causas que lo han traído a su posición actual. Hay un recuerdo que vuelve reiteradamente durante la narrativa: una mujer beduina y su hija caminan sobre las arenas blancas de Suez. Mientras que Lamarca cuenta la experiencia traumática del encuentro con la miseria de los beduinos, la película representa una mujer beduina sobre el fondo de un cielo azul límpido y arenas blancas escuchándose sonidos femeninos que nuestro oído occidental identifica como “orientales”. Esta representación hegemónica de lo “oriental” exótico construye a la mujer como “el otro” de la cultura patriarcal que Lamarca representa en el film. Lamarca dispone el destino de “sus” mujeres sin tomar en cuenta sus voluntades. Su esposa es enviada con sus hijos a Cuba, por la seguridad y por el bien de los hijos que serán educados libres, y su compañera guerrillera, cediendo a la presión de otros combatientes que la ven como un obstáculo, es enviada de retorno a la ciudad donde se suicidará para no caer en manos de los torturadores. En sus relaciones con las mujeres, Lamarca es casi un “astronauta”, imagen construido por la

metonimia en que rechaza el acercamiento íntimo con Clara mientras ven la transmisión televisiva del primer paso del hombre sobre la luna, para luego rendirse.

Si los sujetos femeninos son expulsados de la narrativa, los sujetos negros no tienen lugar en el conflicto social. La organización revolucionaria es netamente “blanca” aunque participan algunos mestizos de fisonomía india. La película incluye negros como soldados de las fuerzas represivas o como habitantes pasivos, faltos de iniciativa y de voluntad propia. El mito de la democracia racial pervade la película representando los diferentes grupos de la población brasilera pero conservando el carácter subalterno de la gente de color.

Los militares de alto grado son representados sólo al principio, en una reunión donde analizan la “carrera” de Lamarca y se resuelve no acceder a la liberación de prisioneros exigida a cambio del secuestro del embajador suizo. Desde la perspectiva actual de repudio generalizado al terrorismo político, es una representación que los espectadores de 1994 pueden aceptar como legítima y no problemática. Durante todo el resto de la película, en escenas de tortura, enfrentamiento entre la guerrilla y el ejército, o la persecución inexorable tras Lamarca en fuga, sólo se ven soldados y oficiales de bajo grado en uniformes, o agentes civiles de los grupos de tortura y exterminio. La motivación más importante para perseguir a Lamarca hasta la muerte mencionada al principio y al final, es su traición a la institución militar. El discurso revolucionario de Lamarca suena casi patético y en cambio la ideología militar de “la Seguridad Nacional” es casi imperceptible.

“Lamarca” reconstruye la memoria popular del combatiente presentando su retórica revolucionaria en una forma fatalista, resaltando el individual con conductas paternalistas sobre los sujetos femeninos, y dando una imagen de la dictadura donde faltan el empobrecimiento de las masas y la solidaridad entre los sujetos históricos. Lamarca es exterminado por segunda vez, convirtiendo su imagen en un martirologio trágico, estrategia retórica del film que neutraliza la memoria de las formas populares de la resistencia.

Chile.

“La frontera”, Ricardo Larraín, 1990.

Estrenada el mismo año en que el dictador Augusto Pinochet abandonó el palacio presidencial de “La moneda” para ocupar una banca vitalicia en el Congreso Nacional, esta película narra la aventura del profesor de matemática Ramiro -el actor Patricio Contreras vuelto del exilio argentino- confinado por la dictadura a un lejano pueblito en el sur de Chile, situado en la frontera entre lo real y lo maravilloso. El protagonista es una víctima de la represión a la ola de protesta popular contra el régimen que comenzó en 1983 y se prolongó durante 1984. La narrativa se desarrolla aparentemente durante 1984\5, como sugiere una página de diario que anuncia la suspensión de los confinamientos.

Los agentes que lo conducen al sur en un vehículo civil son ignorantes, insensibles y no visten uniformes. Al confinamiento forzado se suma la desintegración de su familia: su ex-mujer salió anteriormente al exilio llevándose a un hijo que casi no llegó a conocer. La solidaridad de sus amigos es ineficiente para liberarlo y Ramiro se siente abandonado. En un panorama simbólico desolado donde casi permanentemente llueve, el protagonista descubre las expresiones simples y espontáneas de solidaridad

humana entre la gente del pueblo, pero también las manifestaciones de la represión en su nivel más simple: la ignorancia brutal y el miedo a lo extraño, al “otro” encarnado en él. Los gendarmes han sido retirados del pueblo y en su lugar se desempeñan dos habitantes civiles “delegados” por las autoridades, ignorantes de las leyes e incapaces de interpretarlas. Los agentes locales de la represión y el Orden provocan sufrimiento sin ser capaces de comprender la supuesta amenaza que constituye Ramiro. Son la representación del Saber que se instituye por el monopolio de la fuerza. Paradójicamente estos personajes descargan de responsabilidad histórica a quienes actuaron en favor del régimen sin comprender lo terrible de su actuación.

El pueblo es la frontera entre lo verosímil y lo sobrenatural. Un veterano republicano español y su hija son la conexión con un pasado en el cual el conflicto era claro y se combatía contra la marea fascista que amenazaba inundar el mundo. Una curandera indígena que viaja en automóvil combina lo tecnológico y la magia. Un buzo con equipo mecánico busca el contacto entre el océano superior y un océano submarino misterioso que ha inundado en el pasado al pueblo y lo arrasará nuevamente al fin de la película.

La película funciona como frontera entre el pasado y el presente. Viajando hacia el pueblo el coche policial que traslada a Ramiro pasa por la esquina de las calles O’Higgins y Pratt, nombres del Héroe de la Independencia Chilena y del general legalista asesinado que había apoyado la gestión constitucional de Allende. Hacia el final de la película Ramiro y el buzo extraen del fondo del mar una estatua que representa “El abrazo de Maipú” entre O’Higgins y San Martín, símbolo de solidaridad continental militar en las guerras de liberación del siglo pasado, aquí contrapuesta a la colaboración represiva entre dictaduras. De este modo la etapa dictatorial queda marcada como un período no coherente con la “línea” histórica construida por la película. Esta supuesta actitud liberadora de los militares a lo largo de la historia chilena es una construcción ideológica que ejerce una memoria selectiva apropiada a la búsqueda de consenso en la sociedad chilena de 1990. O’Higgins fue un Director Supremo autocrático y San Martín se retiró de la escena latinoamericana luego del Encuentro de Guayaquil con Bolívar cuando comprendió que su proyecto, sospechadamente realista, no era posible. Chile independizada llevó a cabo una política expansionista e imperialista que le valió el apodo “la Prusia de Sudamérica”.

La dictadura de Pinochet es denominada fascista por el viejo republicano español y como una pérdida personal terrible por su hija Mayte. El viejo se pasea por el pueblo con una valija, como personaje de Buñuel o Kishlovsky, y en su delirio “viaja” cotidianamente al pasado republicano en la Madre Patria estando sus recuerdos presentes en los húmedos recortes de diarios de la Guerra Civil Española que nunca terminan de secarse. Estos personajes son un recurso aparentemente necesario para justificar la inversión de capital español en la producción, pero simultáneamente traen al narrativo el punto de vista éticamente superior de quienes lucharon contra el fascismo en 1936. La relación amorosa entre Ramiro y Mayte y la complicidad entre el viejo y Ramiro, otorgan al protagonista una herencia histórica ética y combativa que lo hacen moralmente superior.

Cuando Ramiro recibe la noticia que su confinamiento ha sido rebatido, la urgencia por volver a la gran ciudad ha desaparecido: ha encontrado un sistema de vida alternativo al neo-liberalismo que la dictadura ha impuesto, ha encontrado nuevas amistades alternativas a la ineficiente solidaridad de la izquierda y tiene un nuevo amor que no quiere perder, entonces busca una solución de compromiso imposible. El final llega cuando una nueva marejada cubre el pueblo y obliga a la población a evacuarse, en un final "abierto". La inundación deja a Ramiro frente al futuro incierto de Chile a construirse según las condiciones que impuso la dictadura antes de retirarse a los cuarteles. Esta nueva crisis es la que acompañará el retorno de Chile a la democracia, en un marco de limitaciones impuestas por la presencia amenazante del tirano ahora senador, el ejército y la derecha política que lo respalda.

Dos elementos señalan en forma clara la entrada de Chile a la post-modernidad que el neo-liberalismo y la globalización producen. El realismo maravilloso fruto de la fractura cultural que funciona como narrativa alternativa a la hegemónica, y la crisis de identidad que afronta Ramiro semiborracho cuando descubre que los hombres del pueblo, donde casi no hay mujeres, bailan entre ellos. Primero los denomina maricones y faltos de conciencia política pero luego pide bailar con uno de ellos. Ramiro descubre no la homosexualidad sino la confraternidad y la solidaridad humana que la izquierda política e intelectual representada en su personaje no lograría comprender. El conocido conflicto narrativo entre lo urbano y lo rural, producto de la industrialización, sirve aquí para extraer una enseñanza histórica post-moderna.

La película convoca a la resistencia cuando el sistema económico vigente entre la población rechaza el modo capitalista neo-liberal que la dictadura fomentó. El bar da crédito, a la curandera le pagan lo que pueden incluso en especies, el buzo no paga salario a su ayudante sino le ofrece repartirse lo que encuentren, el cura reparte consuelo espiritual y alimentos. Es una economía solidaria que surge de la realidad social que viven los personajes fictivos y no del mercado de bienes de consumo simbólicos que reifica a los seres humanos.

Absteniéndose de representar militares uniformados y manteniendo la crítica a la dictadura en el marco de la protesta legitimada por la oposición masiva desde 1983, "La frontera" logra producir una atmósfera muy cercana a la lograda por la novela latinoamericana en la tradición del realismo maravilloso mediante la cual manifiesta oposición política no sólo al régimen sino también a la nueva etapa económica y cultural que este ha producido.

"Los naufragos", Miguel Littin, 1994.

En esta película el retorno del exilado que busca recuperar la memoria y los hechos ocultos son presentados en una narrativa compleja, laberíntica y onírica donde coexisten diversos niveles: el presente, la infancia, el pasado juvenil durante el gobierno de Allende, desvarios febriles y realismo fantástico.

El protagonista vuelve a su pueblo natal donde se re-encuentra con personas del pasado intentando averiguar el destino de su hermano que se hizo combatiente contra la dictadura. En un ambiente sofocante y febril, claustrofóbico, con reminiscencias del Macondo mitológico, rescata del olvido el despertar del amor, el infantilismo revolucionario y descubre que la visión

dicotómica y maniquea del pasado es incorrecta. El patriarca del lugar, ahora agonizante, y otros personajes claves para la comprensión del fracaso popular, resultan ser personalidades polifacéticas y el hermano desaparecido confiesa haber negociado con la represión.

Poniendo en práctica estrategias estilísticas del “film noir”, “Los naufragos” representa la complejidad social del proceso histórico y lo fútil de la memoria humana, con su inclinación a la mitologización. La película deconstruye el mito heroico de Salvador Allende combatiendo hasta la muerte y expone su ahora confirmado suicidio. Tratando los aspectos desconocidos del hermano combatiente, la película apunta a los desacuerdos entre las diversas fracciones políticas de la izquierda chilena que asustaron a las clases medias y esterilizaron la posible resistencia al golpe.

La búsqueda de los otros implica la búsqueda de uno mismo. Al final de su búsqueda el protagonista queda en posesión de un saber más amplio, pero más contradictorio del pasado. Es un final abierto, donde el futuro deberá construirse en base a un pasado que debe ser rescatado en su complejidad, de héroes menos heroicos y villanos menos demoníacos. Entre esos villanos es notoria la ausencia de militares uniformados.

En “Los naufragos”, vencedores y vencidos deben reconstruir sus vidas, al igual que los habitantes de “La frontera” después de la inundación. Ambas películas chilenas presentan como característica común la narrativa que transcurre en pueblos periféricos donde la vida cotidiana se entremezcla con lo maravilloso. “La frontera” presenta una unidad narrativa convencional en la que irrumpe lo maravilloso, mientras “Los naufragos” tiene una narrativa compleja que deconstruye la unidad temporal. Una recupera la memoria histórica haciéndola referente a la vida cotidiana de los personajes, la otra busca en el pasado local reciente la clave del fracaso de un proyecto histórico y la esperanza para el futuro. Los protagonistas no son héroes cinematográficos sino que sus acciones van develando el proceso histórico en que están inmersos y sobre el cual difícilmente logran influir. En ambos films está presente el conflicto familiar inherente al género melodramático pero las películas no son melodramáticas. El proceso chileno no necesita estrategias estéticas que ejercen la manipulación de los sentidos para despertar emociones: el rescate de la memoria histórica por intermedio de la representación cinematográfica es un proceso tortuoso, cargado de emociones y contradictorio de por sí.

Conclusión

Las seis películas analizadas constituyen un cuerpo con méritos estéticos. Casi todas han tenido una amplia recepción en la audiencia. Todas ellas recuperan la memoria popular de las dictaduras empleando estrategias discursivas y recursos estéticos variados.

“La historia oficial”, “Lamarca” y “Sur” ofrecen una visión casi maniquea que divide entre “buenos” y “malos”. La profesora Alicia es “buena” como consecuencia de su inocencia que se va transformando en conocimiento. Lamarca es “bueno” porque sus motivaciones son justas pero los crímenes cometidos en pro de la causa deben ser pagados con el martirologio. Floreal y Rosi son “buenos” pues los motiva un sentido espontáneo de justicia y una cercanía familiar al movimiento nacional y social peronista. Sus contrincantes son “malvados” que actúan por la violencia, la omnipotencia y la mentira. “La frontera”, “Los naufragos” y “Memoria do Cárcere” presentan

protagonistas con personalidad compleja y profundidad psicológica pero igualmente positivos. Sus contrincantes son paralelamente ricos en facetas humanas.

Los protagonistas de “La historia oficial” y “Los náufragos” son agentes dinámicos que intentan descubrir la verdad oculta y llegan a una nueva conciencia de la situación histórica en la cual deben construir su futuro. Lamarca es el único que lucha por cambiar el curso de la historia pero fracasa, siendo el árido paisaje del noroeste metafórico a la esterilidad del proyecto guerrillero. Graciliano, Floreal y Ramiro logran sobrevivir la represión y la limitación a las libertades, testimoniando las prácticas cotidianas de resistencia que los sujetos históricos pueden ejercer. En ambas películas argentinas se produce una imagen alegórica feminizada del pueblo aunque significativamente opuestas: Alicia de “La historia oficial” abandona el hogar burgés repudiando la dictadura y planteando un maniqueísmo en el cual está reproducido el esquema ideológico autoritario: se está en contra o se está a favor. Rosi en “Sur” reconstruye el matrimonio con el peronismo “auténtico” encarnado en Floreal, cuya imagen ha sido depurada de algunos recuerdos históricos molestos en el presente. En ambos films chilenos los protagonistas masculinos ansían descubrir la personalidad femenina cuya objetivización es aparentemente una clave genderizada para la comprensión de la situación. En los films brasileños se revela la posición patriarcal y hay un proceso de exclusión del “otro femenino” de la narrativa durante el film. Salvo “Lamarca” y “Los náufragos”, todas incluyen personajes extranjeros que funcionan como reflejos de la problemática del exilio interno o externo. Entre estos resaltan los viejos exilados españoles republicanos, portadores de la tradición de lucha frente a la derecha en “La historia oficial” y “La frontera”. En “Memoria do cárcere” son remarcados el viejo revolucionario comunista húngaro y el joven argentino. En “Sur” es importante el francés que en forma reflexiva decide poner fin a su propio exilio y retornar a su patria.

Las narrativas presentan diversas estructuras sin poder fijarse un criterio común: lineal y convencional en “La historia oficial” y “La frontera”, épica con interrupciones de recuerdos y final sabido de antemano en “Memoria do cárcere” y “Lamarca”, de-construida en “Los náufragos” aunque conservando el carácter ilusionista, fragmentada y de-construida en “Sur”. Esta última es la única comprometida políticamente con una alternativa precisa en la situación argentina: la elección de Carlos Menem como presidente. Las otras plantean posiciones críticas sin tomar partido en la coyuntura política institucionalizada. Salvo “Lamarca”, todas tienen un final “abierto” que convoca a la reflexión y despierta un cauteloso optimismo.

El tratamiento de la memoria popular y la historia es específico en cada una de las películas: todas mencionan acontecimientos y fechas históricas, algunas en forma explícita incluyendo escenas de resistencia popular, fotografía de documentos y diarios o mediante titulares extra-diegéticos, otras suponen que el espectador reconoce la ubicación temporal implícita en la narrativa y su conflicto.

Los modos estéticos varían desde lo melodramático cargado de simbolismo en “La historia oficial” hasta la complejidad en “Sur” que puede ser definida “montaje” de estilos o “brechtiana”. “Lamarca” y “Memoria do cárcere” tienden al realismo representacional que intenta provocar una nueva comprensión de la realidad social, en la tradición sustentada por Luckasz y

opuesta al realismo mimético reaccionario. En “Memoria do cárcere” es también perceptible la dimensión alegórica y la carnavalización que expresan la crítica al status quo. “La frontera” y “Los naufragos” tienden en forma notable al realismo fantástico.

La característica común a todas las narrativas es la ausencia de altos oficiales de los ejércitos y la no-representación de su complicidad en la tortura y el exterminio físico de la oposición. Los altos mandos militares de los distintos países tenían relaciones personales e identidad ideológica desarrollada en el marco de la “cooperación” y la “ayuda” que brindaba la política exterior norteamericana. Históricamente fueron el agente que articuló la “ola” de dictaduras en el continente latino-americano, neutralizando el alza de los movimientos populares que amenazaba al dominio de las élites oligarquicas y burguesas. La falta de representación de los altos militares, la no mención de sus nombres y sus grados, es una ausencia significativa y elocuente, más amenazante y aterradora precisamente por su no-visualización, que expresa la negociación entre las sociedades civiles reclamando los derechos constitucionales y las instituciones militares imponiendo la auto-amnistía, las leyes del “punto final” o toda denominación local de ese proceso.

El efecto de la vuelta a la democracia sobre la estética de los casos revisados no admite la generalización. El carácter ambivalente y ambiguo de la expresión cinematográfica no acepta encasillamientos y definiciones absolutas. El cine es universalista en sus medios de expresión y falta de códigos normativos, pero sus estéticas tienen tradiciones identificables. Las imágenes cinematográficas son denotativamente locales y connotativamente portadoras de versiones historiográficas que expresan discursos ideológico-políticos. Los procesos sociales son objeto de la historia como disciplina y marco omnipresente en la vida cotidiana de los sujetos. Las representaciones estéticas son intermediarios que permiten a los sujetos tomar noción de lo ocurrido y construir sus memorias. Estas memorias rescatan las especificidades de los grupos sociales y contribuyen a la cristalización de sus identidades.

Siendo bienes simbólicos producidos por un aparato económico complejo, limitadas por costos de producción a cubrir y la consecuente necesidad de atraer grandes audiencias compitiendo con los productos hegemónicos de las grandes compañías multinacionales, las películas latinoamericanas “negocian” las representaciones desde una posición mucho menos sostenible que la producción simbólica literaria. El poeta, el novelista, el escritor ejercen una libertad creativa basada tanto en su individualidad como en los relativamente bajos costos de la edición impresa. Es de suponer que pasará mucho más tiempo hasta que las imágenes filmicas se liberen del tabú representacional actual y logren construir imágenes de los responsables últimos.

-o -o - O - o - o -

Agradezco a los colegas y amigos: Miriam Mandel en Tel Aviv, Luis Fernando Cerri y André Joaquin en Brasil, productivas observaciones que contribuyeron a concretar este artículo.

Bibliografía citada.

Amado, Ana; “*Histoire, mémoire et leur site dans le film*”, **Semiotica**, No. 112, 1\2 (1996), pp. 77-91.

- "Valores ideológicos de la representación y violencia política: secuestros y desaparecidos en el cine argentino de la democracia", Ponencia en el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Científicas.
- Avellaneda, Andrés; **Censura, autoritarismo y cultura - Argentina 1960-1983**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986.
- Avellar, José Carlos; **A Ponte Clandestina - Teorias de Cinema na América Latina**, EDUSP, São Paulo, 1995.
- Bhabha, Homi (ed.); **Nation and Narration**, Routledge, London, 1990.
- **The Location of Culture**, Routledge, London, 1994.
- Brinker, Menahem; **A través de lo imaginario**, Instituto Israelí de Semiótica y Poética y Hakibutz Hameujad, Tel Aviv, 1980 (en hebreo únicamente).
- Caetano, Maria do Rosario; **Cineastas latinoamericanos - entrevistas e filmes**, Estacao Liberdade, São Paulo, 1997.
- Corradi, Juan E.; **The Fitful Republic - Economy, Society and Politics in Argentina**, Westview Press, Boulder and London, 1985.
- Foster, David William; **Contemporary Argentine Cinema**, University of Missouri Press, Columbia and London, 1992.
- Garretón, Manuel Antonio; "La redemocratización política en Chile: transición, inauguración y evolución", **E.I.A.L.**, Vol. 4, No. 1 (1993), pp. 5-26.
- Getino, Octavio; **Cine argentino: entre lo posible y lo deseable**, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 1998
- Gomes, João Carlos Texeira; **Glauber Rocha, esse vulcão**, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.
- Halperín Donghi, Tulio; "Argentina's Unmastered Past", **Latin American Research Review**, Vol. XXIII, No. 2, 1988, pp. 3-23. 1995.
- Hunter, Wendy; **Eroding Military Influence in Brazil - Politicians Against Soldiers**, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1997.
- Jameson, Frederick; "Posmodernismo o el racional cultural del capitalismo tardío", traducciones varias, publicado originalmente en **New Left Review**, No.146, July-August 1984.
- "On Magic Realism and Film", **Critical Inquiry**, No. 12, Winter 1986, pp. 301-326.
- "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", **Social Text** 15, (1986), pp. 65-88.
- Knigh, Alan, "Pueblo, política y Nación - siglos XIX y XX", en **Revista de Historia**, Universidad Nacional de Costa Rica, No. 34, Julio-Diciembre 1996, pp. 45-74.
- MacCabe, Colin; **Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature**, Manchester University Press, Manchester, 1985, pp. 33-57
- MacMichael, Philip; "Globalization: Myths and Realities", **Rural Sociology**, 61(1), 1996, pp. 25-55.
- Newman, Kathleen; **La violencia del discurso - El Estado Autoritario y la novela política argentina**; Catálogos Editorial, Buenos Aires, 1991;
- Norden, Deborah; **Military Rebellions in Argentina**, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1996.
- Ortiz, Renato; **A Moderna Tradicao Brasileira - Cultura Brasileira e Industria Cultural**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1995 (1a. ed. 1988).
- Pines, Jim and Willeman, Paul (ed.); **Questions of Third Cinema**, British Film Institute, London, 1989.
- Polan, Dana B.; **The Political Language of Film and the Avant Garde**, U.M.I. Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1981, pp. 79-99.

- Ramos, Joseph; **Neoconservative Economics in Southern Corner of Latin American**, John Hopkins University Press, London, 1986.
- Reis Filho, Daniel Aarão; **A Revolução Faltou ao Encontro - Os Comunistas no Brasil**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1990 (1a. ed. 1989).
- Schumann, Peter; **Historia del cine latinoamericano**, Legasa, Buenos Aires, 1987.
- Simis, Anita; **Estado e Cinema no Brasil**, Annablume, São Paulo, 1996.
- Skidmore, Thomas E. and Smith, Peter H.; **Modern Latin America**, Oxford University Press, 1997 (1st. 1984).
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio; **Cine, Cultura y Descolonización**, Editorial Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1973.
- Sosnowski, Saul e Schwartz, Jorge (org.); **Brasil, o Trãnsito da Memória**, Edusp, São Paulo, 1994.
- Spooner, Mary Helen; **Soldiers in a Narrow Land - The Pinochet Regime**, University of California Press, Berkeley, 1994.
- Stam, Robert; **Subversive Pleasures - Bakhtin, Cultural Criticism and Film**, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, pp. 57-84.
- Stevens, Donald (ed.); **Based on a True Story - Latin America History at the Movies**, SR Books, Wilmington, 1997, pp. 173-200.
- Sznajder, Mario; *“Legitimidad y poder políticos frente a las herencias autoritarias: transición y consolidación democrática en América Latina”*, **E.I.A.L.**, Vol. 4, No.1(1993), pp. 27-56.
- White, Hayden, *“The Historical Text as a Literary Artifact”*, **Clio**, Vol. 3, No.3, 1974, pp. 277-303.
- Wolf, Sergio (comp.); **Cine argentino - La otra historia**, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994.
- “El cine del proceso: la sombra de una duda”*, **Film**, Dossier sobre Cine Político en Argentina, Buenos Aires, 1994, pp. 38-46.
- Xavier, Ismail; Bernardet, Jean Claude e Pereira, Miguel; **O Desafio do Cinema - A politica do Estado e a Política dos Autores**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.
- Xavier, Ismail; **Alegorias do Subdesenvolvimento**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1993.
- Zamora, Lois Parkinson and Faris, Wendy B. (eds.); **Magical Realism - Theory, History, Community**, Duke University Press, Durnham and London, 1995.
- Zizek, Slavoj; *“Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinacional Capitalism”*, **New Left Review**, No. 225, Sep-Oct. 1997, pp. 28-51.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:

<http://www.archivo-chile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.) Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores.

© CEME web productions 2005

