



Entre la inocencia y la rebeldía

FRANCISCO JAVIER MILLAN

Infancia y juventud en el cine latinoamericano



Entre la inocencia y la rebeldía

Infancia y juventud en el cine latinoamericano

FRANCISCO JAVIER MILLÁN

Entre la inocencia y la rebeldía, infancia y juventud en el cine latinoamericano.

Es un gran honor para la Fundación Expresión en Corto A.C., dar el primer paso al terreno editorial de la mano del prestigiado investigador Javier Millán, que, generoso como siempre, nos ha dado su tiempo y su talento para ofrecer esta pieza que pretende brindar una herramienta más para entender nuestro cine latinoamericano, para entendernos nosotros mismos.

Javier Millán nos lleva de la mano por los pequeños y grandes infiernos que ha vivido nuestro continente, del Bravo hacia la Patagonia, de la Patagonia al Bravo. A veces físico, a veces más profundo, el dolor que han sufrido nuestros niños y jóvenes queda registrado por el cine, una poderosa membrana que atiza nuestra memoria, que cuestiona y que incomoda.

El cine latinoamericano tiene poco tiempo para la ficción, a cada paso se encuentra con cine-verdad, cine que supera nuestros peores miedos, cine que nos trae a la comodidad de nuestro asiento los rostros de los niños guerrilleros, niños de la calle, huérfanos, abandonados, víctimas todos de una sociedad canivalesca, una sociedad que devora por igual a sus hijos que a sus hombres y mujeres.

Millán, con un trabajo de investigación impecable, pasa lista a los principales creadores latinoamericanos que han registrado por medio del largometraje, cortometraje y documental nuestra historia más reciente. Un recorrido que podría acabar con lo que nos queda de inocencia e incitarnos a la rebeldía.

Ernesto Herrera

Presidente

Fundación Expresión en Corto A.C.

Ernesto Herrera

PRESIDENTE FUNDACIÓN EXPRESIÓN EN CORTO A.C.

Juan Carlos Romero Hicks

GOBERNADOR DEL ESTADO DE GUANAJUATO

Héctor López Santillana

SECRETARIO DE DESARROLLO ECONÓMICO SUSTENTABLE

María del Refugio Ruiz Velázco

SUBSECRETARIA DE DESARROLLO TURÍSTICO

Sarah Hoch DeLong

FUNDADORA Y DIRECTORA GENERAL

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EXPRESIÓN EN CORTO

FOTOGRAFÍAS

LAS IMÁGENES QUE ACOMPAÑAN EL TEXTO SON FOTOGRAMAS
QUE PERTENECEN Y DISTRIBUYEN LAS CASAS PRODUCTORAS
PARA SU DIFUSIÓN EN MEDIOS Y PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS.

PORTADA

“DIARIOS DE MOTOCICLETA”

ARGENTINA-ESTADOS UNIDOS, 2003

DIR. WALTER SALLES

Gael García Bernal

Rodrigo de la Serna

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

ZONAGRÁFICA

HÉCTOR ALEJANDRO LOZANO DÁVILA

IMPRESIÓN

IMPRESORA MARVEL,S.A. DE C.V

TIRAJE: 1,000 EJEMPLARES.

IMPRESO EN LEÓN, GUANAJUATO, MÉXICO. JULIO, 2006



FUNDACIÓN

expresión corto®

más cine, por favor!



Guanajuato
GOBIERNO DEL ESTADO

Índice

Ser o no ser

8

Aprender a ser

*Profesores que hacen de guías. Conocer las señas de identidad.
Niños necesitados de afecto. Referentes de vida y libertad.*

14

Dejar de ser

*Un género para América Latina. La expansión de las maras.
Miradas que brotan del infierno. Los niños de la calle.
Penetrar en los guetos de la marginación.*

54

Buscar ser

*Heredar la sabiduría de los mayores. La búsqueda de la identidad.
Rutinas y conflictos juveniles.*

96

Querer ser

Bajo el yugo del machismo. Querer escapar de la rutina.

118

Volver a ser

Retorno al pasado. Tlatelolco no se olvida.

136

Bibliografía

156

Ser o no ser

"Para ser sabio no hace falta ser viejo"

Proverbio yoruba

El niño apareció menudo entre la bruma matinal. El amanecer en las montañas de Chalatenango era solemne. Sólo el ruidoso motor del camión compitiendo con el canto de los gallos rompía el silencio del despertar del nuevo día. La luz abrazaba con parsimonia las últimas sombras de la noche y allí estaba Efraín, un "bicho" de 12 años que abultaba poco más que el fusil de asalto M-16 que colgaba de su cuerpo diminuto. "Bicho" es como llaman en El Salvador a los niños. Pero aquel muchacho armado que velaba todavía el sueño de los habitantes del pueblo al que habíamos llegado tenía poco de "bicho". Era un hombre prematuro atrapado en un cuerpo de niño. Presumía de que el sombrero que llevaba se lo había arrebatado de la cabeza a un soldado gubernamental durante el asalto a un puesto militar. A él le habían arrebatado la infancia.

Antes de que brotaran los primeros rayos de sol, las calles polvorientas se llenaron de mujeres y niños que salían a recibirnos. Llevábamos para ellos alimentos y productos de primera necesidad comprados con el dinero enviado desde Europa por grupos de solidaridad con El Salvador, un pueblo muy castigado por la guerra civil en la década de los 80. Agradecían la ayuda, pero lo que más valoraban era que al otro lado del Atlántico se conociera la situación del país, porque no querían caer en el olvido como ocurre con tantos conflictos armados.



El chacotero sentimental / Chile / 2003 / Director: *Cristian Galaz*

Los ojos de los niños salvadoreños son grandes y hermosos como si quisieran salirse de sus órbitas. Su sonrisa, todavía legañosa, era el mejor pago que podíamos recibir después de la travesía nocturna por caminos de tierra que habíamos tenido que hacer para evitar los controles militares. Estábamos en territorio liberado por la guerrilla del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN). Cuando nos quisimos dar cuenta, Efraín y otro niño guerrillero que le acompañaba habían desaparecido. Sentíamos su mirada desde los cerros boscosos que rodeaban el pueblo, pero se habían mimetizado con el paisaje. Se habían hecho invisibles y así permanecerían varios días sin dar señales de vida.

Convivimos con la comunidad, que compartió con nosotros lo poco que tenía. Acababan de llegar hacía pocos meses a esa repoblación, nombre como se llamaba a finales de los 80 a los pueblos que volvían a habitarse después de haber sido destruidos años atrás durante la política gubernamental de tierra arrasada, que había obligado a sus habitantes a huir a los campos de refugiados en la frontera con Honduras. El Salvador comenzaba de nuevo a repoblarse y su savia eran mujeres, niños y hombres mayores, porque ni allí ni en otras repoblaciones que visitamos había jóvenes varones.

Al tercer día reapareció Efraín. Llegó acompañado de un dirigente del FMLN y una docena de rebeldes armados, todos jóvenes, entre ellos dos mujeres. Comprendimos entonces, y lo ratificaríamos días después cuando nos tropezamos con varios controles militares del ejército salvadoreño, dónde estaba la juventud: haciendo la guerra. Mientras hablábamos con el jefe guerrillero, los insurgentes que lo escoltaban se pusieron a jugar al fútbol, sin abandonar sus fusiles, con los balones que habíamos regalado a los niños de la repoblación. El alboroto era tal que parecía el patio de una escuela a la hora del recreo. Por unos instantes, Efraín y sus compañeros de guerrilla recobraron su infancia.

Viví esta experiencia en El Salvador en diciembre de 1988, a la que siguieron otras en Guatemala con jóvenes de la Universidad de San Carlos, víctimas de los escuadrones de la muerte que negaban el de-

recho de vivir a una juventud que sólo pretendía ser libre, tener las mismas oportunidades y poder reír como lo hacía en otras partes del mundo. Casi dos décadas después el cineasta mexicano Luis Mandoki ha recuperado en la película *Voces inocentes* la historia de esos niños salvadoreños que dejaron de ser niños, rescatando su memoria del olvido para que nunca más vuelva a repetirse aquello en ningún lugar del planeta. En todo este tiempo cayó el Muro de Berlín, terminó la guerra fría, se restablecieron las democracias en prácticamente toda América Latina, y los movimientos guerrilleros de El Salvador y Guatemala firmaron la paz mientras que en Chiapas estallaba un nuevo foco insurgente con una estrategia diferente, más mediática y acorde con el mundo actual, donde las batallas ideológicas no se disputan ya cuerpo a cuerpo sino de forma dialéctica en los medios de comunicación y el ciberespacio.

Los niños y jóvenes se libraron así de la guerra, pero otros conflictos la han suplantado o se mantienen, como las maras, el narcotráfico, la explotación infantil, la violencia urbana y el maltrato, la prostitución de menores... La infancia y la juventud son el patrimonio más valioso que tiene cualquier país. Se les considera el futuro pero son también el presente, y de los mayores depende que hereden un mundo más equitativo y solidario, donde la violencia sea arrinconada y el reparto injusto de la riqueza no genere las desigualdades que provoca hoy, y que se convierten en foco de desequilibrios, conflictos y tensiones cuyas principales víctimas siempre son los niños y los jóvenes.

En 1950, Luis Buñuel rodó en México *Los olvidados*, la primera película hecha en América Latina sobre el tema de los niños de la calle. En aquella ocasión molestó e incomodó ver retratada en la pantalla esa realidad sobre la que era mejor desviar la mirada hacia otro lado. Ahora la película es Patrimonio de la Humanidad después de que la UNESCO la declarara Memoria del Mundo en 2003. Buñuel introdujo en el prólogo del film la siguiente reflexión: “Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria y albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La

sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal. Por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad". Medio siglo después poco han cambiado las cosas y esta misma reflexión sigue vigente.

Este libro pretende saldar una deuda con esos niños que no fueron niños en El Salvador, y con esos otros muchachos en toda América Latina a los que se niega la infancia y el derecho a ser jóvenes, con la esperanza de que seamos capaces entre todos de hacer que sus hijos sí lo sean. La comunidad internacional es consciente ya de la importancia de proteger a los menores y la Asamblea General de las Naciones Unidas así lo estableció en 1989 con la aprobación de la Convención sobre los Derechos del Niño. No es casual por ello que en los últimos años el cine latinoamericano esté prestando una atención mayor a la temática de la infancia y la juventud, tanto en el terreno del largometraje de ficción como del documental, y sobre todo en el cortometraje. El grueso de películas que lo abordan es enorme, si bien en este ensayo nos hemos centrado básicamente en las más recientes y significativas de los últimos treinta años, aunque también recordaremos algunos títulos de décadas anteriores que fueron pioneras por su tratamiento. Buena parte de los filmes que se citan son coproducciones, aunque para facilitar la lectura se referencia en el texto únicamente el principal país productor, que suele coincidir con el del lugar de rodaje.

Hemos querido abarcar toda América Latina y no discriminar géneros como el documental o el cortometraje, que con frecuencia son arrinconados e ignorados en este tipo de trabajos. Además, hemos integrado algunas producciones de temática hispana hechas en Estados Unidos, porque su identidad es más de acá que de allá. A través de estas películas proponemos una reflexión sobre el ser o no ser de la juventud latinoamericana al sur y al norte de río Grande. Incitamos al lector a que complete la filmografía citada con su pro-

pia memoria cinéfila durante la lectura del texto, aportando otros títulos y enriqueciendo así la reflexión que sobre la infancia y la juventud pretende estimular este libro.

El primer capítulo lo dedicamos a la infancia y el aprendizaje de la vida en esa edad crucial para la formación del individuo, mientras que el segundo se centra en la negación de la niñez, cuando se arroja a los menores a las calles o a una marginación que les impide ser niños. Son los dos capítulos más amplios por la especial importancia de sus contenidos. En los dos apartados siguientes exploraremos las búsquedas y los deseos de la juventud tal como los ve el cine: el buscar y el querer ser. Por último, cerraremos el ensayo con una reflexión sobre la recuperación de la infancia y la juventud a través de la memoria, cuando se les ha negado el derecho a existir y el cine permite “volver a ser” a estos muchachos para conocer sus ideales, sus sueños, sus proyectos frustrados y las ganas de vivir que tuvieron. El “ser o no ser” de la juventud latinoamericana va a ser por tanto nuestro dilema a lo largo de las siguientes páginas.

Francisco Javier Millán Agudo

f.javiermillan@terra.es

Guanajuato, julio de 2006

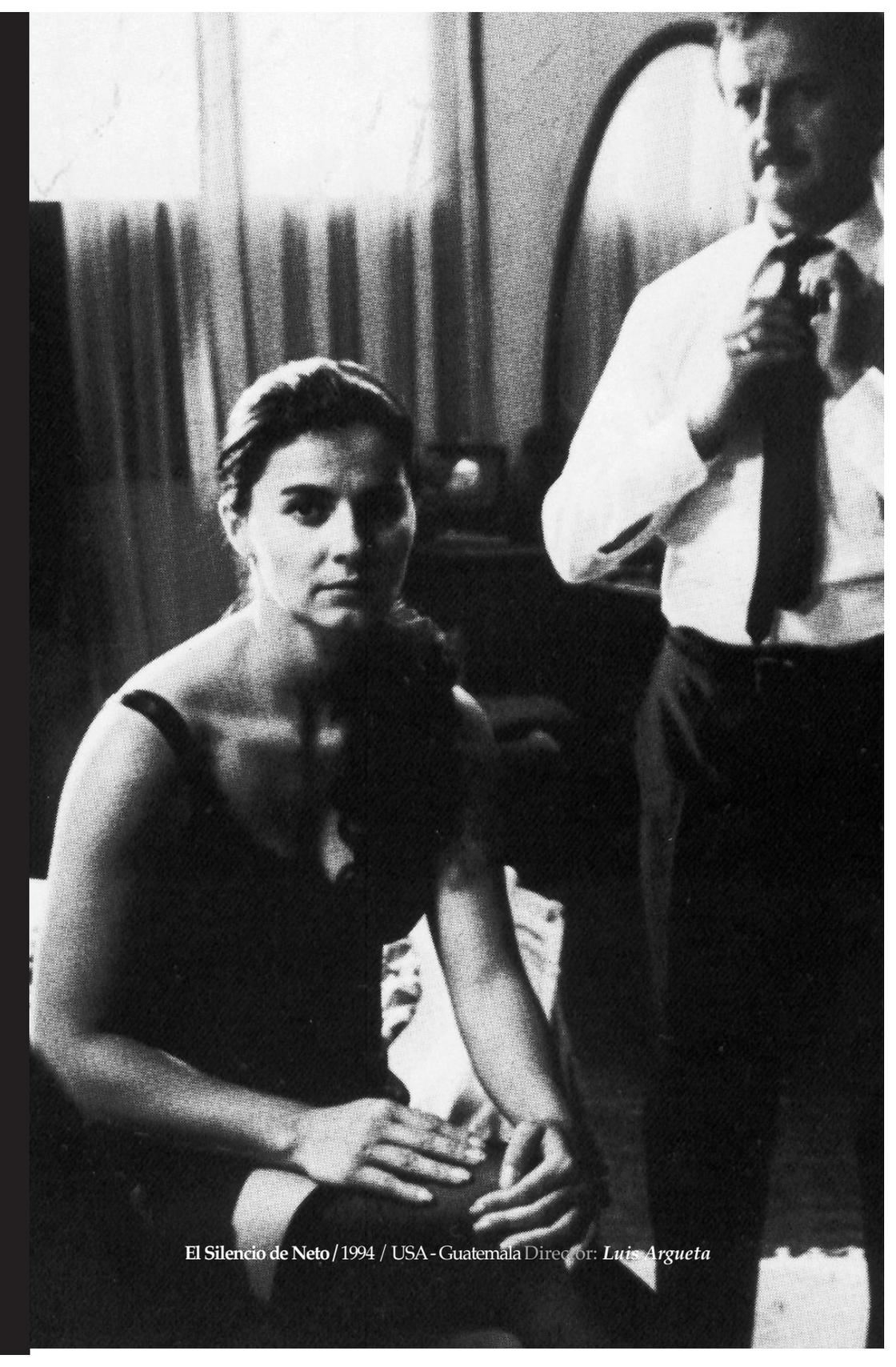
Aprender a ser

“Los Estados reconocen que todo niño tiene el derecho intrínseco a la vida, y garantizarán en la máxima medida posible la supervivencia y el desarrollo del mismo”

Artículo 6 de la Convención sobre los Derechos del Niño

“CÓMO te pareces a tu mamá, tan callado como ella, tan callado como todo este país. Neto, ese silencio no es bueno, nos lo metieron adentro desde que nacemos pero hay que luchar hasta sacarlo por completo. Entonces podremos respirar”, le dice el tío Ernesto a su sobrino de 12 años en *El silencio de Neto* (1994), una película guatemalteca de Luis Argueta sobre el aprendizaje durante la infancia, en la que el protagonista, un niño llamado Neto, se abre al conocimiento, los sentimientos, los afectos, los ideales y los retos personales desde la curiosidad y la rebeldía propia de esa edad. Es su tío quien le orienta en ese descubrimiento de la vida, e incluso una vez muerto, le alienta para que afronte con valor su destino como un espíritu libre. Un ideal, el de la libertad, inherente a la infancia, que el mexicano Carlos Salces nos muestra de manera brillante en *En el espejo del cielo* (1997) a través de un muchachito que intenta atrapar el reflejo de un avión en una charca de agua, sin duda uno de los cortometrajes de mayor éxito y proyección internacional de esta cinematografía.

Los protagonistas de *El silencio de Neto* y *En el espejo del cielo* no nacen, sino que se hacen, como cualquier ser humano. Somos un producto de nuestro tiempo y del entorno en el que vivimos. Formamos nuestra identidad desde nuestra más tierna infancia a partir de los estímulos que recibimos. La familia, el barrio, el país, la cultura,



El Silencio de Neto / 1994 / USA - Guatemala Director: *Luis Argueta*

el territorio, los credos, las tradiciones, los medios de comunicación y la educación van forjando poco a poco nuestra manera de ser, de existir en este mundo, aunque por desgracia no siempre con las mismas oportunidades para todos los niños y jóvenes.

Decía el académico de la Lengua Española Pedro Laín Entralgo, al referirse a la niñez del Premio Nobel de Medicina Santiago Ramón y Cajal, que la infancia es “como una forma de vida *sui generis* o como un estado deficiente y preparatorio respecto de la edad adulta”. Una forma de ser en gestación, todavía no domesticada, plébrica de libertad, utopía y rebeldía, como lo es el célebre personaje literario de Tom Sawyer creado por Mark Twain. Para Laín Entralgo, “Tom Sawyer fue –y por muchos años seguirá siendo- monumento y pábulo de la espontaneidad rebelde y animosa del joven frente a las convenciones del mundo de sus padres. El pequeño Tom se mueve siempre a merced de impulsos libres y espontáneos nacidos en su briosa intimidad infantil o adolescente; y el norte de esos impulsos se halla siempre constituido por la rebeldía contra los hábitos y las estimaciones consuetos en su aldea natal” (Laín Entralgo, 1952).

La Convención sobre los Derechos del Niño, aprobada por las Naciones Unidas en 1989, reconoce el estatuto especial de la infancia y establece el deber de garantizar la calidad en la vida de un niño durante su tránsito hacia la edad adulta, por parte de la familia, la sociedad y los gobiernos. Un camino de aprendizaje y formación que dará lugar a la personalidad del individuo, en un recorrido vital donde se buscarán respuestas y donde la fantasía y la imaginación colisionarán a veces con el pragmatismo de los adultos y la cruda realidad que cercena las alas de los espíritus libres.

El niño protagonista de *En el espejo del cielo* es uno de esos espíritus libres. Se llama Luis, es hijo de campesinos y vive en el campo, en plena libertad, pero quiere capturar un “pájaro de hierro”, un avión, que vuela libre por el cielo. Todos los días al pasar lo ve reflejado en una charca e intenta capturar ese reflejo de diferentes maneras. Al principio salta sobre el agua y después le arroja una manta por encima sin éxito. Finalmente fabrica una trampa con un cajón de madera



En el espejo del cielo / 1998 / México
Director: *Carlos Salcés*

y consigue capturarlo. Se siente feliz hasta que descubre que su acción le puede ocasionar más de un problema en su casa. Por la noche, el arcón empleado como trampa comienza a hacer ruido y lo sepulta bajo una montaña de maíz antes de que despierte a su madre. Cuando al día siguiente lo desentierra ya no hace ruido, como si su contenido se estuviera muriendo. Agita la caja sin éxito y desesperado acude corriendo a la charca para liberarlo. Sobre el agua, y tras unos intentos fallidos, se proyecta de nuevo el reflejo del avión que surca los cielos para alegría del muchacho, que deja volar otra vez su imaginación.

Carlos Salces no recurre a diálogos en este cortometraje. Le basta con la imagen y la expresividad del actor infantil que da vida al personaje, Malcom Vargas, para construir una metáfora visual excepcional sobre el espíritu libre que representa la imaginación de la infancia y la imposibilidad de atraparla y encerrarla, a riesgo de acabar con ella y con los sueños que entraña. El vuelo del avión en libertad surcando los cielos se transforma en un globo de papel durante el entierro de su tío para Neto Yepes, el muchacho de 12 años de *El silencio de Neto*, en el que asistimos al salto a la adolescencia bajo la guía de un adulto.

El recurso dramático del mentor que conduce a su epígono hacia la madurez desde la infancia nos lo encontraremos en diversos títulos del cine latinoamericano reciente. En este film guatemalteco el crecimiento del menor es mostrado de forma paralela a la evolución del país en la primera mitad de los años 50, cuando Guatemala vivía un tiempo de esperanza y libertad que se vio abocado al fracaso por el intervencionismo de Estados Unidos en defensa de la United Fruit Company, la Tropical Bananera de las novelas de Miguel Ángel Asturias.

La acción de *El silencio de Neto* arranca el 19 de octubre de 1954, poco antes de que asumiera el poder Carlos Castillo Armas. Un *flash back* nos traslada seis meses antes para asistir a la lenta agonía del régimen de Jacobo Arbenz acosado por los rebeldes comandados por Castillo Armas con el amparo de la CIA norteamericana. Neto vivirá durante ese tiempo un proceso hacia la madurez en el que se debatirá entre la severidad y el proteccionismo de su padre Eduardo, y la excentricidad y libertad de su tío Ernesto.

En medio de los cambios políticos del país, se enfrentará a sus confusiones, sus sueños y sus anhelos en el despertar de la adolescencia. El padre coartará su crecimiento, protegiéndole en exceso en escenas como la del globo de papel que le regala el tío para su cumpleaños, y que no le dejará hacer volar por temor a que se haga daño con el fuego, siendo los mayores quienes lo hagan. El tío Ernesto, en cambio, le incitará a que se rebele, a que no guarde silencio como el resto de su familia, en una alegoría de todo el país ante la situación política que se vive. “Eso sería lo más fácil, ¿verdad Neto? Pero no, cuando hay que hablar, hay que hablar”, le inculca el tío.

Neto pertenece a una familia de clase media alta en declive durante el gobierno reformista de Arbenz. Su madre vive en silencio su infelicidad al lado de Eduardo y reprocha a Ernesto, el cuñado, del que está enamorada, que “siempre esté huyendo”. El tío Ernesto es el espíritu libre de la familia en el que se fija Neto y que toma como guía y referente en su tránsito hacia la edad adulta. Ha viajado por el mundo y su bagaje de conocimientos y experiencias entusiasma al pequeño. “No perdás nunca tu capacidad de sorprenderte, y no

te aburrás”, le aconsejará el tío. Animado por el mismo, hará frente a su enfermedad crónica -es asmático- y subirá con dos amigos al volcán de Agua, cercano a Antigua Guatemala, superando con no poco esfuerzo las inclinadas pendientes, para disgusto de su padre cuando se entera. Estará a punto de claudicar, pero llegará a la cima para sentirse libre como su tío tras desafiar la autoridad del padre.

En el viaje por la adolescencia al que asistimos veremos a Neto descubrir el mundo de los adultos: la sexualidad, el amor, la hipocresía, la muerte, el conformismo y la resignación, pero también la rebeldía, el compromiso y el espíritu de lucha. “Dejá de decir que no podés”, le recriminará el tío, en su regreso fantasmal como guía una vez muerto, cuando con sus amiguitos Neto intente volar el globo de papel mientras sale la comitiva fúnebre de la iglesia durante el entierro de Ernesto.

El muchacho aprenderá la lección de su mentor. “Mi tío Ernesto decía que el silencio no era bueno”, recordará al final de la película, y cuando se despida de Lidia, la nana indígena que le cuidaba, y que se marcha a la aldea para que nazca su bebé después de que su compañero haya desaparecido a causa del conflicto político, le recomendará: “A tu hijo dejalo hablar”. Algo que, no hay que olvidar, recomienda la Convención sobre los Derechos del Niño, que defiende los derechos de los menores a ser escuchados y consultados en las cuestiones que les afectan, en función de su edad y desarrollo, lo mismo que a tener acceso a una educación basada en un espíritu de paz, dignidad, tolerancia, libertad, igualdad y solidaridad.

Mario Dominici, el padre de Ernesto, otro niño de 12 años como Neto -aunque de clase humilde y en la Argentina de la segunda mitad de los años 80, después de las dictaduras militares-, se esforzará en inculcarle esos valores de tolerancia, libertad e igualdad a su hijo, consciente de que es imposible ganar la guerra a las desigualdades sociales, pero esperanzado todavía en poder ganar al menos alguna batalla a la injusticia. Nos referimos al utópico profesor y cooperativista ganadero del film argentino *Un lugar en el mundo* (1992), de Adolfo Aristarain, que está narrado desde la mirada del menor. Al lado de Ernesto asistimos al descubrimiento de un modelo de convivencia solidario en un entorno

familiar adecuado, en el que el muchacho se adentra en la edad adulta guiado por el compromiso social de sus padres y de Nelda, la religiosa rebelde de Villa Bermejo, donde una cooperativa de pequeños ganaderos hace frente a los intereses de Andrada, un cacique local que quiere apropiarse de todas las tierras del lugar para especular con su precio ante la construcción de una presa, una información que oculta a los demás propietarios para poder adquirirlas por debajo de su valor real.

Un lugar en el mundo se convirtió a principios de los años 90 en uno de los mayores éxitos internacionales del cine argentino porque lo que cuenta traspasa fronteras y es universal. Aborda una historia sobre la dignidad y la importancia de la solidaridad para hacer frente al oprobio de los poderosos, por supuesto sin final feliz, ya que ganan estos últimos como sucede en el mundo real. Como le ocurría al niño de *El silencio de Neto*, Ernesto moldeará su personalidad tomando como referencia a los adultos que le rodean, y al igual que el muchacho guatemalteco, se marcará retos. No se trata ya de hacer volar globos de papel, sino de competir con su carruaje de caballos



Un lugar en el mundo / 1992 / Argentina - España - Uruguay
Director: *Adolfo Aristarain*

contra una locomotora y superarla en velocidad, hasta llegar a cruzarse por delante del tren en un paso a nivel sin barreras en una arriesgada maniobra. La escena, que se repetirá al final, nos sugiere el afán de lucha y de superación del muchacho, por supuesto guiado por el temperamento rebelde de su padre.

En *Un lugar en el mundo*, el paisaje connota libertad con sus amplias llanuras, al igual que sucede en los *western*, donde el territorio es un espacio de conquista. En el caso de la familia Dominici y de Nelda, un espacio para construir un proyecto de vida basado en la solidaridad. Para el cacique local, para dominar el lugar sometiendo a los pequeños ganaderos con el fin de controlar los recursos del territorio. Como en todo *western*, además de trenes, ranchos, y caballos, nos encontramos con la figura del forastero, del visitante que llega de fuera y que despierta curiosidad lo mismo que recelos. Es el caso de Hans, un anarquista pragmático no atado al territorio y a los proyectos utópicos como lo es Mario, que mostrará a Ernesto otra forma de vivir, o más bien de huir hacia delante, como ocurría con el tío de Neto.

La narración es abordada desde el punto de vista subjetivo del adolescente Ernesto, que nos lo muestra a modo de *flash back*, es decir, como una recapitulación de unos hechos pasados a partir de la mirada de una persona que busca su identidad y su lugar en el mundo, como hizo su padre. El film arranca con una visita de Ernesto, de sólo un día, al lugar donde se desarrollará la acción. Es un joven estudiante de Medicina que se plantea muchas cuestiones todavía sobre la vida. A partir de sus recuerdos asistiremos a su aprendizaje y presenciaremos la evolución de esa mirada inocente, característica de la infancia, hacia el desconcierto y la confusión propia del paso a la edad adulta, que se materializará en la escena en que su padre prende fuego al galpón donde la cooperativa almacena la lana del ganado. “No tengas miedo, Erni. No estoy loco. Algún día lo vas a entender...”, le asegura tras provocar el incendio para impedir que los ganaderos se sometan a los intereses de Andrada.

La relación entre padre e hijo es uno de los ejes sobre los que se construye este film. Ernesto sigue los pasos de su progenitor, aunque al final optará por la profesión de su madre. Mario organiza una cooperativa en el valle para que los pequeños ganaderos estén unidos y evitar que Andrada abuse de ellos comprándoles la lana a precios bajos. A la vez que atiende su propio ganado, Mario regenta una escuela rural para los hijos de los cooperativistas, donde les enseña a leer y escribir para que nadie el día de mañana les pueda engañar; un derecho de la infancia amparado por las Naciones Unidas, pero que se conculca en incontables ocasiones. La hija del capataz de Andrada, Luciana, quiere aprender también, pero su padre se lo impide. Considera que, al igual que su madre, nunca necesitará saber leer y escribir porque el patrón le dará trabajo cuando tenga edad. El utópico profesor le recrimina su actitud: “Algún día se van a tener que defender solos (los hijos), van a tener que pelear para ganarse un mango y ahí se van a acordar de usted. Cualquiera puede conseguir mejor trabajo que un analfabeto”.

Será Ernesto quien acabe enseñando a la hija del capataz a escondidas, siguiendo los pasos de su padre, quien le aconsejará cómo hacerlo. “Lo más importante es tratar de que el alumno no se aburra, tu alumna en este caso”, le recomienda. Es el mismo consejo que recibe Neto de su tío en el film guatemalteco, e idéntica estrategia sigue el padre McEnroe en la película chilena *Machuca* (2004), de Andrés Wood, ambientada en un colegio religioso progresista de principios de los años 70 en el Chile de Salvador Allende. La acción se localiza en este caso en Santiago de Chile, en un centro educativo de elite al que asisten muchachos procedentes de la burguesía, de las clases acomodadas del país. En sintonía con el momento político y social que vive la nación, el cura irlandés abre las puertas del colegio a chicos humildes procedentes de los barrios marginales del extrarradio. Son muchachos sin recursos que van a tener la oportunidad de acceder a la misma educación que quienes en un futuro ocuparán las estructuras de poder y decisión en Chile.

Al principio se producirá el choque por el contraste cultural entre unos y otros, pero la convivencia no tardará en surgir hasta conver-

tirse en camaradería. El proyecto del padre McEnroe, también utópico como el del protagonista de *Un lugar en el mundo* y el ideario político de la Unidad Popular, se verá frustrado por el sangriento golpe militar de Augusto Pinochet en septiembre de 1973. *Machuca* nos muestra todo ese proceso a través de la mirada de dos niños, Gonzalo Infante y Pedro Machuca, ambos de once años. El primero de ellos procede de una familia acomodada de Santiago de Chile, aunque de ideas progresistas. Ideas, no obstante, que se quedan en el terreno de la teoría y no de la praxis, como pone de manifiesto su padre al asegurar que “el socialismo es lo mejor para Chile, pero para nosotros no”.

Machuca pertenece en cambio a una familia humilde sin recursos que vive en una barriada pobre. Son mundos diametralmente opuestos e incluso enfrentados en una lucha de clases que emerge constantemente en las calles del convulso Chile de comienzos de los 70.

La relación entre los dos niños no podrá ser ajena al momento que les ha tocado vivir y terminará por igual en tragedia.



Machuca / 2004 / Chile - España
Director: *Andrés Wood*

Quien hará posible el encuentro y la convivencia entre Gonzalo Infante y Pedro Machuca, a pesar de proceder de clases diferentes, será el padre McEnroe al abrir las puertas del colegio a quienes carecen de recursos para que tengan la misma oportunidad de recibir una buena educación. El cura irlandés es consciente de que la enseñanza es fundamental para acabar con una sociedad clasista y poner fin a los enfrentamientos.

Es así como los dos niños atraviesan las barreras que separan sus respectivos mundos, se conocen, se comprenden y se ayudan, un paso previo para poder construir una sociedad diferente, a pesar del escepticismo del padre de Machuca, que reprocha a su hijo su ingenuidad por hacer amistad con un muchacho de clase acomodada. “¿Acaso no ves que tú siempre limpiarás baños?”, le inquiriere. En el film asistiremos a ese proceso de aprendizaje basado en la tolerancia, la convivencia y la solidaridad que les inculca el padre McEnroe a los muchachos, para desagrado y disgusto de algunos padres que retiran a sus hijos del colegio cuando llegan los chicos pobres porque consideran que eso va a perjudicar la calidad de la enseñanza que imparte el centro.

A partir de esa convivencia en las aulas, los protagonistas de *Machuca* descubrirán sus respectivos mundos en la calle forjando una amistad sólida que les llevará a emprender un aprendizaje de la vida en común, como juntos vivirán sus primeros escarceos amorosos con Silvana, la adolescente del poblado marginal que les obsequia con esos besos dulces y surrealistas después de untarse los labios con leche condensada. El silencio que deben guardar los alumnos cuando los militares toman el colegio y expulsan a los niños sin recursos, así como al padre McEnroe y a sus colaboradores, los convierte en cómplices de una traición, según ha reconocido el propio director del film, que vivió una experiencia similar en el colegio en el que estudiaba cuando se produjo el golpe militar.

Esas enseñanzas y esa convivencia con los niños de las barriadas pobres forjó en el realizador, no obstante, un espíritu diferente, de libertad, de tolerancia y solidaridad que en la edad adulta se manifiesta a través de filmes como éste que agitan la memoria para reconstruir la historia y recuperarla tras el secuestro que de la misma hicieron los militares, y no sólo en Chile sino también en otros países como Argentina, donde se desarrolla *La deuda interna* (1988), de Miguel Pereira.

La película de Pereira también centra su discurso en la importancia que la enseñanza tiene en la formación de los individuos, y cómo

los profesores con compromiso social son fundamentales en ese proceso de “aprender a ser” que experimentan los niños, aunque sus esfuerzos acaben siendo inútiles frente a la iniquidad y el oprobio de los poderosos. *La deuda interna* es la historia de un niño, Verónico Cruz, y el maestro rural que llega a su pueblo, Chorcán, para alfabetizar a la población. El paisaje del lugar, un pequeño municipio desértico en las tierras altas próximas a la cordillera de los Andes, en la puna argentina, nos indica ya las dificultades para vivir que tienen sus habitantes. Dificultad que obliga al padre de Verónico a emigrar a la ciudad en busca de trabajo, teniendo que quedarse el pequeño con su abuela ya que su madre falleció después de nacer él.

La vida en Chorcán es monótona. Sus habitantes se dedican a criar ganado y a sobrevivir en medio de un clima hostil, prácticamente incomunicados. Sólo uno de los vecinos posee un receptor de radio que los mantiene en contacto con lo que ocurre en el resto del mundo. La rutina se acaba el día que llega un maestro para reabrir la escuela rural, a la que acude Verónico a pesar de la oposición de su abuela.

Al lado del maestro, el aplicado alumno descubrirá todo un mundo que le animará a soñar y ser niño, hasta proyectar en la figura del docente la imagen del padre ausente, vínculo que se acrecentará cuando fallezca la abuela. El maestro asume ese papel afectivo, e incluso intentará que liberen al padre cuando éste es acusado de actividades subversivas en la ciudad. En el viaje que realice a la capital le acompañará Verónico, y así nacerá en el muchacho la curiosidad por conocer y aprender, y sobre todo por ir al mar, para él un referente de libertad, con el que soñará junto a su amiga Juanita.

Cuando se produzca el golpe de Estado de 1976, los militares cerrarán la escuela y el maestro será enviado a otro destino. En su ausencia, el profesor mantiene la comunicación con su epígono a través de la correspondencia, hasta que un día deja de recibir cartas. Pasa el tiempo y acude a Chorcán para averiguar qué ha sido de su alumno. Allí descubrirá, al leer la última carta que envió al pueblo, que se alistó en la Marina para conocer el mar y fue destinado al crucero General Belgrano, la embarcación que fue hundida por el

ejército británico durante la guerra de las Malvinas en 1982, falleciendo la mayor parte de sus ocupantes. Antes de marcharse verá que Juanita, la amiga de la infancia de Verónico, está embarazada, sin lugar a duda del muchacho, con lo que la historia vuelve a repetirse y la deuda interna argentina se mantiene.

Profesores que hacen de guías

La figura del profesor aparece como la de un guía comprometido, como lo era el protagonista de *Un lugar en el mundo*. La enseñanza para ellos es una vocación, y eso les lleva a levantar escuelas en los lugares donde más se necesitan, en los que se carece de infraestructuras y la población infantil está sin escolarizar. El cine revolucionario cubano, al igual que el nicaragüense, han mostrado ejemplos reales a partir de sus campañas de alfabetización, con maestros que combaten la falta de medios para trasladar sus enseñanzas a todos los rincones.

En la cinematografía nicaragüense tenemos el ejemplo de *Esbozo de Daniel* (1985), de Mariano Marín, mediometrage con guión de Ramiro Lacayo que alude al nombre de un niño que experimenta la llegada de un maestro rural y la construcción de la primera escuela en su comunidad. El docente logrará poner en marcha su proyecto con ilusión y empeño, pero sobre todo gracias a la implicación de todos los habitantes. Por su parte, el cine cubano nos aporta el cortometraje documental *Mientras el río pasa* (1986), de Guillermo Centeno, en el que un joven profesor cubano de una aldea rural en las montañas de Baracoa, en el oriente de la isla, se esfuerza por acabar con el subdesarrollo del lugar debido a su aislamiento.

La deuda interna ofrece una mirada pausada e intimista sobre ese periodo de la infancia en el que vivimos sometidos a esos estímulos que forjan nuestro temperamento y forma de ser. El film comparte con *Machuca* la credibilidad con que están narradas las historias, la precisión de sus planteamientos, y el contraste de la lucha de clases; en la película argentina entre el campo y la ciudad, y en la producción chilena entre la urbe cosmopolita y la barriada marginal a la que

son confinados los desplazados que buscan una mejor vida. El destino para ellos es el mismo, ejemplificado en la detención del padre de Verónico por reivindicar justicia social o en la muerte de Silvana en *Machuca*, acribillada a balazos por los militares que ocupan la villa miseria para negarles el derecho a una vida digna. Pero el caso más desgarrador es el del propio Verónico, que desde niño sueña con ver el mar porque lo imagina como un espacio de libertad y crecimiento personal, si bien acaba convirtiéndose en su tumba lejos de los mortecinos paisajes, aunque llenos de vida, de su Chorcán natal.

Verónico es un niño indígena que vive en un lugar agreste y al que la pobreza le limitará su crecimiento y desarrollo, algo común a la niña chipaya de *Vuelve Sebastiana* (1953), un clásico del documental boliviano realizado por Jorge Ruiz. La niña protagonista de este cortometraje se funde con el territorio, como lo hacía el protagonista de *La deuda interna*, en otra deuda interna, la de Bolivia con la cultura chipaya, arrinconada por los aymaras en unas tierras estériles. Estamos ante un film etnológico de una belleza que sólo se consigue desde la humildad de la mirada de su realizador. Con sencillez y honestidad, Jorge Ruiz presenta ante el público en este documental dramatizado rodado en 16 mm y en blanco y negro, la historia de Sebastiana, una niña chipaya que se reafirma en la identidad cultural de su pueblo. La muchacha viaja a un poblado aymara vecino invitada por un niño, donde dispondrá de más alimentos y comodidades que en su pueblo. El abuelo irá a por ella y la convencerá de que regresa a su casa. A través de los ojos de la menor asistiremos a un discurso muy didáctico sobre la forma de vida de los chipaya, su arraigo al territorio, y sus ritos y costumbres que los mantienen con los pies pegados a la tierra.

Ese aprendizaje y reafirmación durante la infancia en la cultura y la defensa de la cultura indígena sería planteado cuatro décadas después por la también boliviana Marisol Barragán en *Paulina y el condor* (1994), mediante un hermoso cortometraje de animación, en nada convencional, sobre una niña de siete años que bebe de la sabiduría de sus antepasados para mantener vivas sus tradiciones. La riqueza de la cultura indígena, y de su cosmovisión del mundo y la existencia, la

aprenderá un niño de la ciudad a través de un muchacho indígena de la sierra Tarahumara mexicana en *En el país de los pies ligeros* (México, 1980), un largometraje de Marcela Fernández Violante en el que le irá descubriendo las leyendas y las supersticiones de su pueblo en un proceso de aprendizaje basado en la convivencia y el respeto. Son los mayores y sus ancestros los que transmiten a los niños indígenas los valores de la comunidad y su cultura, como muestra el documental *Zazil ha, agua clara* (México, 2003), de Olimpia Corona, que documenta la ceremonia maya de iniciación, a modo de bautismo, que todavía se practica con bebés entre tres y cuatro meses en Yucatán y Chiapas.

La pobreza y la represión arroja a los niños a la desolación y el abandono, negándoles no sólo la infancia sino también el derecho a ser libres. Verónico lo padece en su propia carne en *La deuda interna* cuando se alista en el ejército ilusionado por conocer el mar y alcanzar la libertad. Una libertad que se traduce en poder volar en el caso de Alsino, el adolescente de *Alsino y el cóndor* (1982), un film nicaragüense de Miguel Littin. El muchacho está convencido de que “para soñar hay que mirar a lo lejos”, pero la guerra civil que asola Nicaragua en los años 70 le impide hacerlo. En medio de la violencia y la represión irá tomando conciencia de la realidad de su país y aprenderá que para poder hacer volar sus sueños es preciso liberarse primero de la opresión. El conflicto nicaragüense de los años 80 subyace en el cortometraje de Frank Pineda *Betún y sangre* (Nicaragua, 1990), en el que un niño limpiabotas, Periquín, descubre los horrores de la guerra al seguir por curiosidad a unos soldados que se adentran en las montañas.

Ya hemos visto cómo, a pesar de incidir en las consecuencias para la infancia de los regímenes autoritarios, no hay un ánimo beligerante por parte de Miguel Pereira en *La deuda interna*, sino una propuesta de corte humanista de denunciar el olvido existente con una parte de Argentina que parece invisible a los ojos de los gobernantes, al igual que ocurre con la población negra de origen africano en la Martinica, lugar donde se desarrolla *Rue cases negres* (1983), de Euzhan Palcy, una de las escasas muestras de la cinematografía martiniqueña. El personaje del maestro en este film tiene un peso

importante en la formación del protagonista, José, un niño negro a quien su abuela quiere dar una buena educación para que pueda escapar de la miseria a la que están condenados los de su condición. “La instrucción es la llave que abre la segunda puerta de nuestra libertad”, escribe el muchacho negro en su cuaderno por indicación del profesor.

Conocer las señas de identidad

La historia de *Rue cases negres* se desarrolla en los años 30 del pasado siglo en la ciudad martiniqueña de Rivière-Salée, donde los negros han dejado de ser esclavos pero siguen siendo explotados, ahora como asalariados mal pagados, en los campos de caña. Ese es el caso de M’Man Tine, la abuela de José, que no quiere que su nieto tenga que ganarse la vida de igual forma, por lo que se esfuerza en darle la mejor educación posible. Un aprendizaje que el muchacho realizará no sólo en la escuela de los blancos, sino bajo la tutela del viejo Médouze, un sabio de la comunidad que es la conciencia de los antillanos, y de su abuela, que le enseñarán sus orígenes y su cultura ancestral, la de los africanos que fueron esclavizados y llevados a América en contra de su voluntad. Lo harán a través de esa tradición oral en peligro de desaparecer por la presión del colonialismo.

Será así como José descubrirá su identidad y hará frente al tránsito de la infancia a la edad adulta en esta cuidada adaptación al cine de la obra literaria homónima de Joseph Zobel, publicada inicialmente en 1950 y que estuvo prohibida durante dos décadas en la Martinica mientras se convertía en un *best seller* en varios países africanos. La película, como la novela, ahonda desde la ternura de su tratamiento en el aprendizaje de un niño que se abre a la vida guiado por seres que le quieren, y que le enseñan a reconocer sus señas de identidad sin resentimientos, desde el amor y la amistad para hacer frente a las adversidades. Idéntico planteamiento tenía el anterior trabajo de la realizadora, el cortometraje *L’atelier du diable* (1982), sobre la relación de amistad que entabla un niño de la Martinica con un pintor que ha quedado marginado por la sociedad.

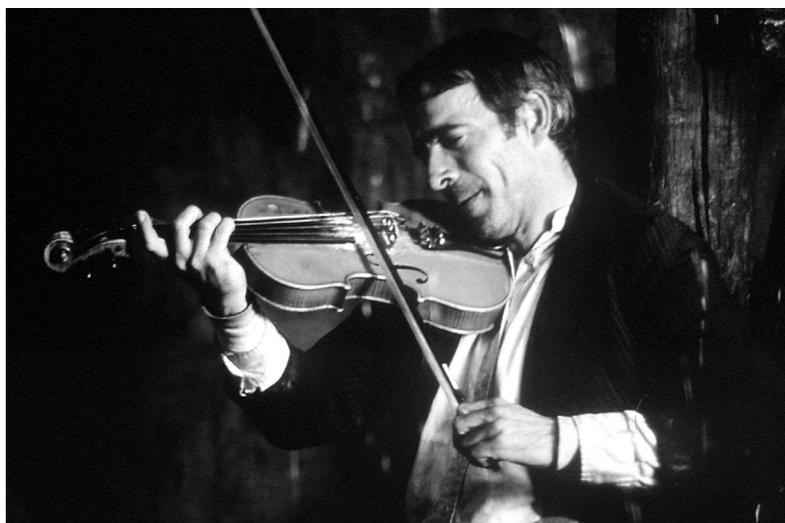
El protagonista de *Rue cases negres* aprende la cultura de los blancos, pero sin renunciar a la suya propia, desde ese principio básico que marca la Convención sobre los Derechos del Niño en su artículo 29 y que hace referencia a inculcar en el niño el respeto hacia su propia identidad, hacia su idioma y sus valores, así como los del país en que vive, del que procede y de las civilizaciones distintas de la suya. Unos valores basados en el respeto a la pluralidad que transmitía a sus sobrinos el tío Ernesto de *El silencio de Neto* y el padre McEnroe de *Machuca*, pero que cuando se producen cambios bruscos e ilegítimos del poder político se convierten en imposiciones: en la película guatemalteca a través del maestro que enseña las capitales de Estados Unidos a los alumnos en un gesto de negación de la cultura autóctona, y en el film chileno de los nuevos docentes impuestos por los militares que expulsan del centro a los niños de las barriadas pobres.

Son muchachos que buscan su identidad y que viven tensiones y conflictos con sus padres, a veces porque se sienten incomprendidos o porque no entienden la sumisión y el pragmatismo de sus progenitores, hasta que éstos se liberan mediante finales trágicos en los que se redimen ante sus vástagos, como ocurre en *La última siembra* (1990), de Miguel Pereira, y *Una casa con vistas al mar* (2001), de Alberto Arvelo. La primera es una producción argentina del mismo autor de *La deuda interna* que muestra tres conflictos generacionales entre padres e hijos pertenecientes a diferentes estratos sociales. En realidad, en el caso del indígena Chauqui no dará lugar a tal conflicto porque el hijo morirá en la mina donde ambos trabajan. Sí surgirán esas tensiones entre el capataz de la hacienda y su descendiente, aunque ambos volverán a encontrarse y el vástago heredará con orgullo la cultura gaucha de su progenitor; y entre el propietario de las tierras y su primogénito, que regresará de estudiar en Estados Unidos resentido por el abandono familiar que ha vivido durante tantos años de internado, y dejará morir los sueños de su padre.

Los hijos se fijan en los padres e intentan emularles, a la vez que no comprenden en ocasiones sus comportamientos. Así le sucedía al protagonista de *Un lugar en el mundo* y lo mismo ocurre con Santiago, el niño de edad similar que protagoniza *Una casa con vistas al*

mar, una producción venezolana en la que Alberto Arvelo se adentra en el mundo cerrado de los campesinos del altiplano, donde el tiempo no existe y todo tiene otro ritmo, hasta la forma de hablar. Se trata de un film minimalista en el que un modesto campesino, Tomás Alonso, intenta educar en la humildad y el respeto a los demás a su hijo tras la muerte de la madre. A consecuencia de una pelea entre su muchacho, Santiago, y los hijos de un cacique, don Homero, éste exigirá a Tomás que le devuelva las botas que lleva su hijo, que se las dio como pago por tocar el violín en una fiesta y haberle prestado sus bueyes para un trabajo. Tomás se debatirá entre la indecisión y la cobardía, y entre el arrojo y la determinación de hacerse respetar como persona por don Homero, aunque eso le cueste la vida para salvar su dignidad y la de su hijo, ante el que no puede quedar como un cobarde y un miserable.

Una casa con vistas al mar es una película sencilla con final abierto que incita al espectador a implicarse en la construcción dramática de una historia sobre un padre y un hijo que aspiran a lo más elemental de la existencia, a vivir en paz, y cuya obsesión no es otra que tener algún día una casa con vistas al mar, como indica el título,



Una casa con vistas al mar / 2003 / Venezuela - Canadá - España
Director: *Alberto Arvelo*

metáfora de esa libertad que anhelan. Libertad que es conculcada por la represión y la injusticia de las dictaduras militares, como hemos visto con *Machuca* y *La deuda interna*, y sobre lo que incidiremos en el último capítulo de este ensayo.

Sí nos vamos a fijar de momento en una producción argentina ambientada en esa época, *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro, porque es una magnífica muestra de lo que representa la figura de los padres en la formación de los hijos. Se desarrolla en 1976, nada más producirse el golpe de Estado en Argentina, pero las referencias directas al mismo son escasas: un control policial en la calle ante el que la madre pasa con sus dos hijos pequeños aterrada mientras los niños no son conscientes del peligro, y poco más. No obstante, la situación de peligro que viven subyace en la atmósfera de todo el relato. Lo magistral de este sublime trabajo de Piñeyro es que está narrado desde la mirada de un niño de diez años que recuerda de adulto lo ocurrido. Conoceremos al niño como Harry, un nombre falso que se pone él mismo a petición de sus padres y que alude a Houdini, el mago escapista. Esa es la primera decisión que toman los padres cuando ven que a su alrededor comienzan a desaparecer y ser asesinados sus amigos, de profesiones liberales como ellos, él abogado y ella trabajadora de la Universidad. La siguiente será dejar Buenos Aires y esconderse en un pueblo del extrarradio, lo que supone cambiar de colegio y dejar de ver a los amigos de siempre.

En esa fuga, cuyo sentido no llega a comprender Harry hasta que abandona la infancia, todos deberán adoptar nuevas personalidades. En tan dramática situación, los padres optan por el juego para implicar a los hijos sin que sean conscientes del peligro que corren, como en la escena en la que el papá se pone el nombre de David Vicente y Harry descubre que se refiere a David Vincent, el protagonista de *Los invasores*, la serie de televisión que está de moda en ese momento y que tanto le fascina. Los pequeños aguantarán estoicamente esta situación hasta que el mayor, inconsciente del riesgo que entraña su comportamiento, se ausenta de clase un día, toma el tren y regresa a Buenos Aires para ir a ver a su mejor amigo, del que no ha sabido nada desde que se marchó. En su escondite, la

familia intentará llevar una vida cotidiana al menos de cara a los pequeños, aunque adoptarán todo tipo de medidas preventivas para evitar llamar la atención y facilitar su huida en caso de emergencia. Los preparativos de esa fuga son planteados a los dos niños como un entretenimiento, igual que la estancia de Lucas en la casa, un adolescente que escapa también de la represión, pero cuyo motivo no llegarán a conocer nunca los menores, que convierten pronto al visitante en otro compañero de juegos y aventuras.

Durante el tiempo que la familia permanezca unida, antes de que tengan que separarse y quedarse los pequeños con los abuelos cuando el círculo de la represión se estrecha y con ello el riesgo de ser capturados, los padres ilustrarán a los hijos en valores solidarios y de justicia a través del juego, sin discursos doctrinarios. Entre las escenas más hermosas del film destaca el juego de estrategia sobre un mapamundi que disputan padre e hijo todas las noches, y cuyas partidas gana siempre el primero hasta que un día Harry tiene un golpe de suerte. Acorrala a su padre en un pequeño país junto a China llamado Kamchatka. Replegado allí, remontará la partida y evitará la derrota. Cuando se despida del hijo al dejarlo con los abuelos, le confesará al oído que “Kamchatka es el lugar desde donde resistir”. Y esa será la principal lección que aprenda Harry de su padre, la importancia de resistir, de no doblegarse ante nada ni nadie. En ausencia de sus padres dará el paso a la adolescencia, aunque con esa maravillosa lección aprendida que le inculcará un espíritu libre y un compromiso social con su tiempo, gracias al cual la muerte de sus padres no habrá sido en vano.

La ausencia de la figura paterna, y la desorientación y frustración que eso provoca en los menores, la encontramos en largometrajes como *Central do Brasil* (1998), *Valentín* (2003) y *Al otro lado* (2005). En todos ellos, los niños protagonistas buscan un sustituto de esa figura patriarcal, idealizando la imagen de su progenitor, y emprendiendo viajes iniciáticos hacia el encuentro con la madurez guiados por otras personas que asumen el papel de guías emocionales de los menores, ya sean las madres, las abuelas, los amigos, o incluso algún desconocido que se cruza en sus vidas, como sucede con la brasileña

Central do Brasil, de Walter Salles. El título hace referencia a la principal estación de tren de Río de Janeiro, un universo poblado por todo tipo de individuos en el que la violencia, la intolerancia, o la solidaridad y la convivencia pueden sorprendernos en cualquier momento. Así ocurre con Josué, un niño de 9 años que se queda solo cuando un vehículo atropella a su madre y la mata. No conoce a su padre, con quien la mamá intentaba reconciliarse, y vagabundea por la estación de tren varios días hasta que Dora, una antigua maestra que ahora se gana la vida escribiendo cartas para analfabetos, lo acoge en su casa.

Ella vive sola, amargada por la soledad, y en la primera oportunidad que se le presenta se desprende del niño vendiéndolo a una organización donde le aseguran que se encargarán de buscarle una familia adoptiva. Cuando se entera de que esa gente en realidad trafica con los órganos de los menores, acudirá a rescatarlo y tendrá que huir de la ciudad. Así emprenderán ambos un viaje hacia el interior del país en un periplo en el que acabarán encontrándose a sí mismos, así como la identidad del Brasil perdido por la crisis económica de principios de los años 90.

Central do Brasil es un emotivo trabajo que recupera el neorealismo brasileño del Cinema Novo de la década de los 60, aquel que mostraba el éxodo de los hombres y mujeres del campo hacia la ciudad. En esta ocasión el viaje será a la inversa, en una búsqueda de la identidad de los protagonistas y de la colectiva del país, en ese retorno a las raíces rurales a causa de la superpoblación y la crisis de las grandes megalópolis brasileñas. Con la ayuda de Dora, Josué encuentra a sus hermanos mayores Isaías y Moisés, con quienes se quedará a vivir a la espera de que regrese el padre. Josué personifica el presente y futuro de un país que quiere reencontrarse consigo mismo, mientras que la veterana maestra, devenida en escritora de cartas por la crisis económica, simboliza ese pasado nefasto y de autodestrucción de un Brasil sumido en la violencia y la corrupción.

Al igual que el niño encuentra su destino en ese viaje de búsqueda, Dora reencontrará el suyo enfrentándose a su amargo pasado, dejando de lado su nihilismo para emprender un nuevo proyecto de



Estación central de Brasil / Brasil - Francia / 1997 / Director: *Walter Salles*

vida. *Central do Brasil* es una hermosa película de ritmos cadenciosos y duros contrastes, tan tierna como cruel en el retrato que ofrece de la infancia y la adolescencia brasileñas, lo mismo que del otoño de la vida. Josué se salva y encuentra el amor de una familia a pesar de la ausencia del padre, mientras que Dora se redime de sus mezquindades. No sucederá lo mismo con los niños que aguardan a ser vendidos para traficar con sus órganos vitales, ni con el joven delincuente que es ejecutado por la policía en la playa de vías de la estación por robar un pequeño aparato de radio en un puesto ambulante.

Josué se refugia en Dora. Es un ser desvalido que no tiene a dónde ir, pero que busca y aguarda el afecto de un padre que espera encontrar algún día. Esa ausencia del padre y de la madre deviene en un sentimiento melancólico, a veces angustioso y en ocasiones hasta metafísico, en *Valentín*, la película argentina de Alejandro Agresti sobre un niño de 9 años que vive con su abuela en el Buenos Aires de los años 60. Su papá es un sinvergüenza, un bruto que se desentiende del pequeño, quien sueña con llegar a ser astronauta -tal vez para evadirse de este mundo-, reencontrarse con su mamá y tener una familia normal. La película es un ajuste de cuentas del director con su propio padre, como ha reconocido, cuyo papel interpreta él en las dos apariciones miserables que tiene en el relato.

Niños necesitados de afecto

Valentín es un niño necesitado de afecto, al que da vida de forma magistral el pequeño Rodrigo Noya. Esa necesidad lo convierte en un adulto prematuro, como corroboran esos monólogos inteligentes propios de una persona mayor con los que nos obsequia a lo largo de todo el metraje, en una voz en *off* prácticamente constante que nos guía por los sentimientos del pequeño. “Hay gente que parece como que no viviera; no le da uso a la vida”, reflexiona con ingenio Valentín, un chico despierto pero introvertido, que no juega con otros niños, y que busca la compañía de personas mayores. En ausencia de sus padres, lo hace con su amigo músico Rufo y con la ex novia de su papá, Leticia, a los que prepara una cita para que se conozcan, formando con ellos una familia feliz dentro de su fantasía infantil.

Valentín se fija en la soledad de un niño abandonado por un padre egoísta, que aprende por su cuenta el camino de la madurez y se sumerge en el desencanto, como les ocurre a los adultos que le rodean. *Al otro lado* habla de otro tipo de ausencias, la del cabeza de familia que emigra por motivos económicos y no vuelve, dejando abandonados a la mujer y los hijos. Este film del mexicano Gustavo Loza se estructura a partir de tres historias que suceden en países distintos pero que tienen nexos en común. Abordan el drama de la inmigración no desde el lado de quienes se van, sino de quienes se quedan y, además, desde el punto de vista de la infancia, de los hijos que sufren las consecuencias de la ausencia de la figura paterna.

Uno de esos relatos, el que se desarrolla en Cuba, se exhibió de forma independiente como un corto titulado *Silencio profundo* (2003) antes de que se armara el largometraje con las tres historias bajo el título común de *Al otro lado*. La primera de ellas tiene lugar en México. Un niño campesino llamado Prisciliano ve partir a su padre hacia el norte y no comprende los motivos de ese viaje cuando dentro de pocos días va a ser su cumpleaños. Los días pasan y en su ausencia decide salir en su busca porque le explican que cruzó al otro lado, y él imagina que es del lago que hay junto a la comunidad donde vive en el Estado de Michoacán. Al intentar cruzarlo naufraga la barca y cae al agua junto con el amiguito con el que ha emprendido la aventura, que consigue llegar a la orilla. El espíritu de una indígena que vive en el lago rescata al muchacho y permite que celebre un nuevo cumpleaños, aunque sin la presencia de su padre y ante la mirada perdida y de incompreensión del menor.

La segunda historia se desarrolla en Cuba y el protagonista es Ángel, un niño que no conoce a su padre y del que su madre le asegura que vive en Estados Unidos. Con su amigo Walter emprenden la travesía hacia las costas de Florida, en un neumático hinchado que emplean como balsa, hasta que una ola los arroja al mar. Walter no sabe nadar y muere ahogado, mientras que Ángel logra alcanzar la costa pero guarda silencio sobre lo ocurrido, atormentándole en sus pesadillas la imagen del amigo desaparecido. Las familias de los dos muchachos no se enterarán de lo sucedido hasta que aparezca

la policía para notificar el hallazgo del cadáver. El último relato ocurre entre Marruecos y España, donde una niña marroquí llamada Fátima consigue encontrar a su padre y convencerle de que regrese a casa con la familia, después de que la menor haya estado a punto de caer en una red de trata de blancas y cruzado ilegalmente el Estrecho de Gibraltar.

Las tres historias de *Al otro lado* se nos muestran entrelazadas y con un desarrollo paralelo. Son niños que sufren la ausencia de sus respectivos padres y que emprenden un viaje para reencontrarlos, y con ellos su infancia, pero lo que encuentran y experimentan es el drama de la inmigración ilegal en su propia piel. Gustavo Loza ofrece una mirada honesta sobre este asunto, desgarradora a veces como sucede con la parte que se desarrolla en Cuba, y que nos permite observar las repercusiones que tiene la inmigración irregular en la población infantil. Tal vez la última parte, la que corresponde a la historia de Fátima, sea la que más desentone por su tono optimista, al recuperar la identidad del padre y regresar con la hija a Marruecos, un final demasiado complaciente que contrasta con la realidad.



Victoria para Chino / 2004 / Mexico - USA Director: *Cary Fukunaga*

Las secuelas que la emigración ilegal hacia Estados Unidos tiene en la infancia y la juventud, en busca de una “tierra prometida” que no siempre se alcanza, la encontramos en numerosos títulos, como los cortometrajes mexicanos *El otro sueño americano* (México, 2004), de Enrique Arroyo, y *Victoria para Chino* (México, 2005), de Cary Fukunaga, basados en hechos reales; o los largometrajes *Alambrista!*, *the Illegal* (USA, 1977), de Robert M. Young; *The North* (USA, 1983) y *My Family* (USA, 1994), ambas de Gregory Nava; *¡Manhattan Merengue!* (Puerto Rico, 1995), de Joseph B. Vasquez; *The City* (USA, 1998), de David Riker; y *No Turning Back* (USA-España, 2001), de Julia Montejo y Jesús Nebot, entre otros muchos.

En *No Turning Back*, una niña hondureña y su padre huyen de la policía en Estados Unidos por carecer de papeles. La emigración que va del sur hacia el norte cambia de sentido en *Gringuito* (1998), una producción chilena de Sergio Castilla en la que un niño de 8 años nacido en Norteamérica regresa a Chile con sus padres exiliados para emprender una nueva vida. El muchacho se considera un inadaptado y siente celos ante el próximo nacimiento de un hermanito. Mientras su padre busca en Chile sus recuerdos de la infancia, él añora los suyos de su país natal. Iván, que es como se llama el niño, vive sobreprotegido en una colonia residencial hasta que se escapa solo para hacer una excursión a un cerro próximo y se pierde, viviendo múltiples aventuras: roba alimentos para comer, conoce a un vendedor ambulante y solicita su protección a cambio de darle dinero para que lo cuide, encandila a unas prostitutas en un burdel cantándoles ópera, y termina metido en una banda de delincuentes callejeros de su misma edad. En esa escapada conocerá el Chile real y se verá forzado a tener que hablar en castellano, algo a lo que se negaba, reencontrándose con su identidad cultural como chileno que es aunque naciera en el exilio.

El protagonista de *Gringuito* regresa feliz con sus padres tras vivir una aventura en la jungla de asfalto, lo que resulta imposible para los niños de *Bandidos* y *Viva Cuba*. El filme cubano, dirigido por Juan Carlos Cremata en 2005, ha sido una de las grandes revelaciones de esta cinematografía en los últimos años. Acaparadora

de una gran cantidad de premios, entre ellos el Grand Prix Ecrans Juniors del Festival de Cannes, refleja a través de dos menores el conflicto político que vive Cuba, convirtiéndose ellos en las víctimas de esta situación e intentando buscar una alternativa en una desesperada huida de punta a punta de la isla.

Los protagonistas son un niño y una niña, Jorgito y Malú, que se prometen amistad eterna, a pesar de que sus familias no comparten el mismo sentimiento. Los padres de Jorgito son revolucionarios convencidos, mientras que la madre de Malú está harta del régimen cubano y toma la decisión de emigrar con su hija al morir la abuela. A los niños no se les ocurrirá otra cosa que escapar por toda la isla, en una *road movie* dinámica y entretenida, que nos muestra una visión de la Cuba interior, más allá de La Habana, no exenta de ciertas concesiones hacia un país que es observado por la cámara con bastante complacencia. No obstante, el final que propone Cremata volverá a colocar las cosas en su lugar, así como el tratamiento que hace de los respectivos padres de los niños.

Ninguno de los padres que aparecen en *Viva Cuba* escucha a sus hijos. Son intolerantes y la película acaba convirtiéndose en un grito por la tolerancia y la búsqueda de alternativas a manos de las nuevas generaciones. De ellos es el futuro y a ellos se les niega, algo que resulta magistralmente expuesto con ese final desconcertante y abierto en el que Malú y Jorgito llegan hasta el extremo más oriental de la isla, conocido como la Punta de Maisí, y no pueden continuar su huida porque la tierra se acaba, sintiéndose atrapados. Allí acaba todo, con dos únicas opciones posibles: lanzarse al mar o regresar sometiéndose a la intolerancia de esas dos Cubas enfrentadas. Hay frescura y vigor en esta película cubana como la hay en *Bandidos* (México, 1990), de Luis Estrada, que se desarrolla en otro proceso revolucionario, el mexicano, a comienzos del siglo XX.

Conflictos diferentes pero tensiones similares son las que viven los niños protagonistas de ambas películas. En la producción mexicana a causa de la violencia desatada por el conflicto armado, que lleva a un niño de clase acomodada, Luis, a sumarse a una banda de bando-



Viva Cuba / Cuba - Francia / 2005 / Director: *Juan Carlos Cremata*

leros infantiles después de que el ejército asalte el internado religioso donde estudia. Todo ello expuesto mediante una narración muy ágil, deudora de los *western* épicos de John Ford y Raoul Walsh, y muy influenciada en el tratamiento de la violencia por directores como Sam Peckinpah, Sergio Leone y Walter Hill. Juntos perderán la inocencia en medio de tiroteos, asaltos, crímenes y una permanente lucha por la supervivencia en tiempos convulsos, durante los que vivirán el tránsito de la infancia a la adolescencia a través de un duro aprendizaje. *Bandidos*, pese a su tono dramático, opta por un tratamiento desenfadado y épico que lo sitúa en el género de aventuras y de descubrimiento de la vida para un grupo de niños, eso sí, en medio de una sociedad caótica y violenta. Tal vez hubiera que hacer de la película una lectura intemporal a tenor de la evolución de los acontecimientos.

El salto de niño a adolescente es vivido en medio de la confusión y las contradicciones. Son momentos de descubrir la sexualidad, de los desajustes hormonales, de expresar la rebeldía, el inconformismo y el desconcierto al conocer la hipocresía del mundo de los adultos. Es una etapa de transición hacia la madurez, bastante indefinida y conflictiva, durante la que terminamos forjando nuestra personalidad. Los protagonistas de *Buenos Aires 100 km* (2004), del argentino Pablo José Meza, lo experimentan durante las vacaciones de verano en un municipio pequeño y apacible a cien kilómetros de la capital, donde el tiempo transcurre a otro ritmo y cada día supone una vivencia nueva camino de la madurez.

Vivencias que afectan a la amistad de los cinco protagonistas, que a sus 13 años empiezan a sentir atracción hacia las mujeres, se rebelan contra la voluntad de sus padres, y se cuestionan el sentido de la vida. Todos se enamoran de la misma muchacha que llega de visita al pueblo, y su amistad se tambaleará cuando comiencen a hacer lo mismo que los mayores, criticar a los demás. Será así como surgirán los celos y las sospechas de que la madre de uno de ellos tiene un amante, hasta constatarlo en una incursión nocturna al lugar de los hechos, lo que hará tambalear el vínculo inquebrantable que los unía.

La monotonía del paso de los días al llegar a una edad en la que consideran que son demasiado adultos para jugar, las discusiones con los padres, sus conflictos con otros muchachos, sus deseos frente a las imposiciones familiares, y el aprendizaje a través de la literatura, en ese homenaje explícito que hay a la novela *La guerra de los botones*, de Louis Pergaud, forman el cuerpo de *Buenos Aires 100 km*. Un trabajo que brilla por la humildad de su propuesta, al mostrar sin discursos pretenciosos el tránsito de la niñez a la adolescencia desde lo cotidiano, a partir de pequeños detalles que forman un todo, con un desarrollo preciso apoyado en un excelente guión que conoció diez versiones antes de ser filmado, y que fue merecedor del premio al mejor guión inédito en la 23 edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

Títulos que abordan igualmente el tránsito de la infancia a la adolescencia, y los conflictos derivados de ello, son *Espérame mucho* (1983), de Juan José Jusid; *Te amo, made in Chile* (2001), de Sergio Castilla; y *A la salida nos vemos* (1986), de Carlos Palau. *Espérame mucho* es una producción argentina ambientada a mediados del siglo pasado en la que asistimos a los miedos de un niño, Juan, en ese paso tan decisivo hacia la adolescencia, con todos los falsos mitos que existen sobre esa etapa crucial en la vida de los menores, y en un marcado contexto político, el que vivía a principios de los años 50 el país. La película del chileno Sergio Castilla, el mismo autor de *Gringuito*, nos traslada a un microcosmos en el que se ve reflejado el Chile del nuevo milenio, donde la crisis de la institución familiar es patente en las clases más favorecidas económicamente de la sociedad, y donde la globalización desdibuja las señas de identidad de un pueblo.

Cuatro son los adolescentes que protagonizan *Te amo, made in Chile*, cada uno de ellos con un problema que ha arrastrado durante toda su infancia, y que ahora, a las puertas de la madurez, entra en erupción en el momento de forjarse su personalidad de adultos. Los cuatro muchachos encuentran en una casa abandonada un refugio donde realizar ese tránsito. Allí se hacen hombres y mujeres reproduciendo las mismas pautas y consignas que han vivido con sus

familias, y haciendo aflorar esos fantasmas del mundo de los adultos que los acosan: el pragmatismo, la infelicidad, las frustraciones, las ilusiones perdidas, o la violencia. Cuando vuelvan a la escuela no serán los mismos, habrán perdido la inocencia y con ello habrán entrado al conflictivo mundo de los mayores.

Un colegio de enseñanza religioso es el marco donde se desarrolla *A la salida nos vemos*, en la que el colombiano Carlos Palau entreteje una amena historia infantil a lo largo de la cual los menores irán descubriendo el sexo, la importancia de tener principios, y la rebeldía. Otro colombiano, Lisandro Duque, hará lo propio con *Los niños invisibles* (2001), en la que tres adolescentes se adentran en los secretos de la vida en una pequeña ciudad del interior. Desde la ingenuidad de su corta experiencia vital descubrirán la sexualidad. Para superar sus miedos y poder acercarse al mundo de los adultos y a las chicas que les gustan, se apropiarán de una poción mágica que les permita convertirse en invisibles, una fantasía con la que todos los niños han soñado en alguna ocasión. Las fantasías infantiles envuelven las historias de *Zurdo* (México, 2003), de Carlos Salces; *Micaela* (Argentina, 2001), de Rosanna Manfredi; y *Bahía mágica* (Argentina, 2002), de Marina Valentini. Son relatos sobre niños que habitan en mundos donde la magia forma parte de sus vidas, como en los dos filmes argentinos, o se desarrollan en el universo de la imaginación infantil, como sucede con el largometraje de Salces, autor de *En el espejo del cielo*. Se trata de filmes en los que los menores afrontan retos y aprenden lecciones de vida, pero ninguno de ellos es comparable con *O menino malunquinho* (Brasil, 1994), de Helvécio Ratton, todo un fenómeno mediático en este país. La traducción al castellano sería “el niño travieso” y la película cuenta eso, las inimaginables aventuras y travesuras de un menor y sus amigos que viven una infancia feliz, capaces de volver locos a los adultos que les rodean con sus ocurrencias. El personaje saltó al cine en 1994 pero su origen es literario y data de principios de los años 80. Fue creado por Ziraldo Alves Pinto y ha sido adaptado a diferentes medios. La película tuvo una secuela en 1998, titulada *O menino maluquinho 2: A aventura*, bajo la dirección de Fabrizia Pinto y Fernando Meirelles, y en 2005 conoció su adaptación como serie de televisión.

El despertar sexual era uno de los múltiples aspectos que tocaba *Buenos Aires 100 km*, un tema que está muy presente en la cinematografía latinoamericana de finales de siglo. En Argentina tenemos el ejemplo de *Una noche con Sabrina Love* (2000), de Alejandro Agresti, sobre un muchacho de pueblo que gana un concurso televisivo cuyo premio es conocer a la estrella porno del título de la película. A sus 17 años, el protagonista, Daniel Montero, tendrá la oportunidad de sumergirse en el mundo nocturno de Buenos Aires, tan fascinante como alejado de su rutinaria vida, en un viaje iniciático en el que conocerá a una serie de personajes que le ayudarán a crecer personalmente. Crecimiento personal que experimentarán Mati y Yolanda, las adolescentes de la mexicana *Un año perdido* (1992), de Gerardo Lara. Las dos se enamoran de un hombre mayor que les mostrará los placeres de la vida ante la fugacidad de ésta. Con él descubrirán la sexualidad, cada una por su cuenta y ajenas a que la otra también es su amante, y madurarán como mujeres independientes que se liberan del destino que sus familias, y el mundo rural y machista del que proceden, les tenía deparado en el México de los años 70.

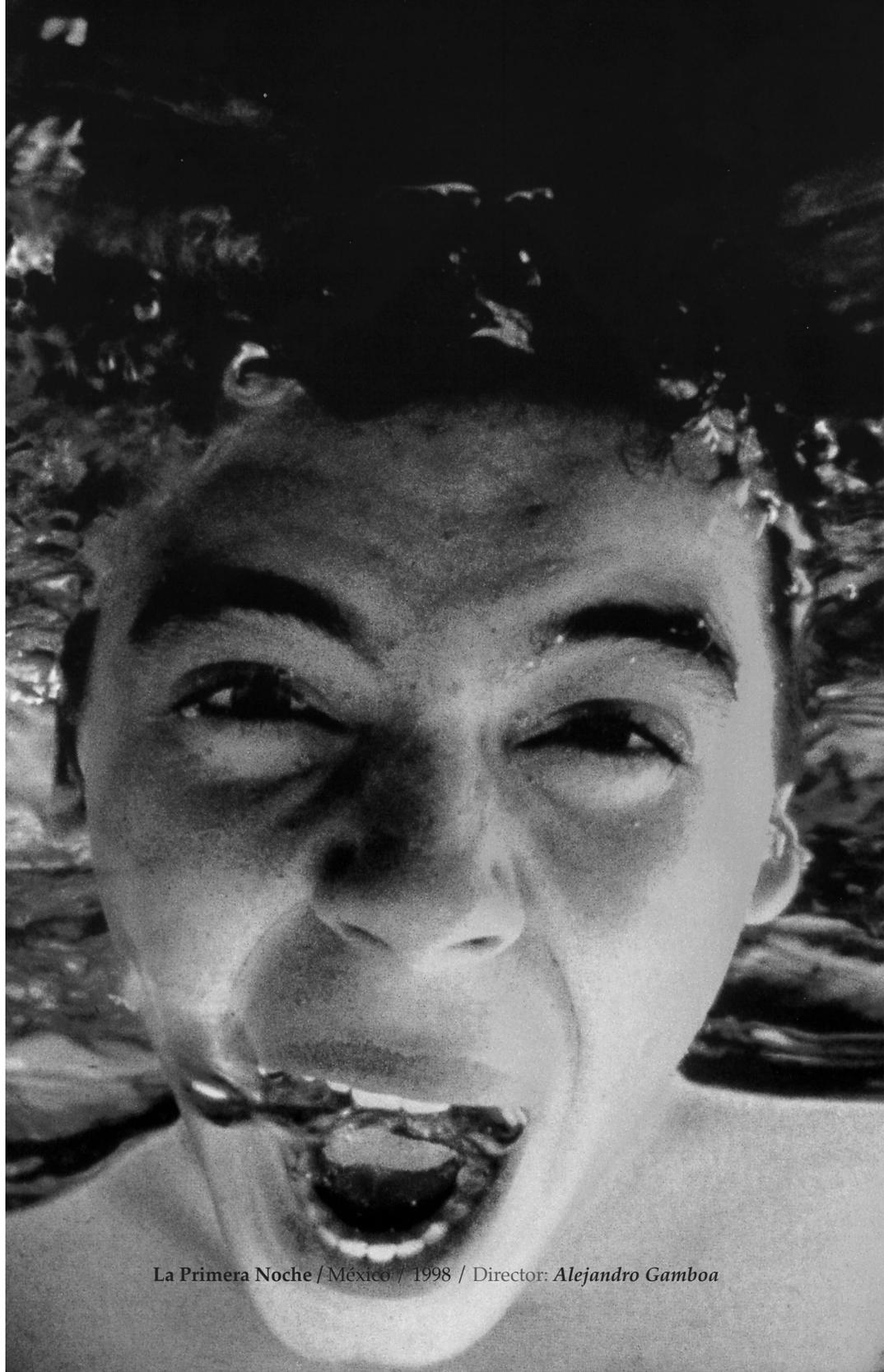


Buenos Aires100 km / 2004/ Argentina - Francia
Director: *Pablo José Meza*

La forma que dos adolescentes tienen de afrontar su primera experiencia sexual con una prostituta, convertida para ellos en una obsesión, llevaría al mexicano Antonio Urrutia a las puertas del Oscar de Hollywood con el cortometraje *De tripas corazón* (1995), propuesta que una década antes ya había abordado Rolando Santos en Argentina con el corto *Revelación* (1986), sobre un niño que se inicia también en la educación afectiva y sexual en una villa miseria. Pero los títulos de mayor éxito de público sobre la iniciación sexual de los adolescentes son sin duda la trilogía del mexicano Alejandro Gamboa formada por los largometrajes *La primera noche* (1997), *La segunda noche* (1999), y *La última noche* (2005). El primero de ellos, que batió récords de taquilla en México en 1998, se centra en el descubrimiento de la sexualidad por parte de un grupo de adolescentes de clase media que desean tener su primera experiencia sexual sin traumas ni sorpresas, fracasando todos ellos en ese intento y provocando situaciones ciertamente absurdas debido a las decepciones y el nerviosismo con que afrontan ese momento tan decisivo en sus vidas.

El propio Gamboa ha definido estas tres películas, que no son continuación una de la otra sino que funcionan de manera independiente, como dramas narrados en tono de comedia. A nadie se le escapa que el tema es difícil, pero el cineasta mexicano acierta en su tratamiento porque recurre a situaciones reales en las que muchos espectadores, adolescentes y adultos pueden sentirse identificados con los personajes. En las historias que cuentan no fallan sólo los muchachos, sino también las familias y la sociedad. Hay más información sobre la sexualidad pero menos conocimiento, lo que lleva a Bruno y Mariana en *La primera noche* a preparar con excesivo celo su primera vez, que se ve frustrada por la aparición de los padres. No mejor suerte corren el resto de los protagonistas, que se estrenan de pensamiento, a través de fantasías y sueños, pero no de obra, como les sucede al Gordo y a Sergio.

Junto a la vida sexual de los adolescentes, el film indaga en sus sentimientos, dudas, desengaños, y problemas como el de la autoestima y la relación con los padres, algo en lo que incidirá *La segunda noche*, en esta ocasión fijándose exclusivamente en la percepción



La Primera Noche / México / 1998 / Director: *Alejandro Gamboa*

que las chicas tienen de las relaciones amorosas a través de cuatro jovencitas, cuya elaboración del guión llevó a Gamboa a entrevistarse con alrededor de 40 mujeres de edades comprendidas entre 16 y 20 años. Prueba del interés que suscitaron estos dos títulos ha sido su utilización en las aulas de enseñanza como material de apoyo para la educación sentimental, una formación afectiva en la que incide *La última noche*, con la que el cineasta cerró en 2005 la trilogía. En esta ocasión el abanico se abre más allá de la sexualidad adolescente para abarcar la historia de tres parejas pertenecientes a una misma familia, y tocar temas como la insatisfacción sexual, la baja autoestima, la infidelidad y el conocimiento del propio cuerpo.

Uno de los adolescentes de *La primera noche*, Sergio, se enamora perdidamente de Fanny, una prostituta con la que fantasea en sueños y que acabará decepcionándole cuando la encuentre haciendo el amor con su padre, al que odia. Será otra prostituta, María, la que introduce en la sexualidad a Julito, el quinceañero protagonista de *Julio comienza en julio* (1979), de Silvio Caiozzi, una de las mejores películas del cine chileno de todos los tiempos. Como sucede con Sergio, Julito se enfrentará a su padre cuando descubra a éste haciendo el amor con María en este film sobre la decadencia de los rancios valores de la aristocracia y la alta burguesía en un Chile que, desde principios del siglo XX, clamaba por abolir el feudalismo en sus tierras del interior.

Julio comienza en julio es un sugerente trabajo sobre el descubrimiento de la sexualidad de un adolescente educado en la hipocresía de los de su clase, lo que provoca un conflicto en el menor, entre deseo y pecado, hasta que se libera de sus miedos y sigue los pasos de su padre, un déspota cuyo temperamento heredará. Es don Julio precisamente, el padre, el que lleva al prostíbulo a Julito para que se “estrene” sexualmente, igual que hace el progenitor del niño judío del cortometraje uruguayo *Bregman, el siguiente* (2004), de Federico Veiroj, después de haberse iniciado en el rito hebreo del paso a la edad adulta, la Bar Mitzvá. Igualmente hará el padre del adolescente de *Lição de amor* (1975), un largometraje brasileño de Eduardo Escorel en el que un muchacho de familia adinerada se inicia en el amor y el sexo a través de la institutriz que le da clases de alemán y piano.

Referentes de vida y libertad

La maestra de *Un embrujo* (México, 1998), de Carlos Carrera, un film cuyo tratamiento visual y el equilibrio que mantiene su director entre lo real y lo fantástico es digno de destacar, introduce en la edad adulta a su joven alumno Eliseo, de 13 años, mostrándole el mundo de los afectos, los valores de la libertad, e iniciándole en la sexualidad. A través de ella vivirá la pubertad, pero también descubrirá la tragedia de ser adulto y el dolor de la soledad. La acción se inicia en 1928 en Progreso, un pueblo de la costa yucateca. La maestra se convierte en un referente de vida y libertad para sus alumnos. Eliseo quedará prendado de ella, fascinado, y le ayudará a conseguir una prenda con la que la maestra pueda hacer un embrujo para que vuelva a sus brazos su amante. Lo consigue, pero el amante regresa muerto.

La maestra y el muchacho, que sueña con un futuro mejor que el de su padre, estibador del puerto, compartirán su soledad, y de ahí surgirá una relación prohibida por la comunidad. Ella lo iniciará en el amor y descubrirá el sexo. Carlos Carrera es muy sensible y sugerente en la forma de mostrarnos esa relación, haciéndolo desde la ternura de una mirada respetuosa con los personajes y el espectador. Cuando el pueblo se entere, la maestra deberá marcharse, para regresar años después y retomar aquella relación. *Un embrujo* es la historia del crecimiento personal de un muchacho, y de la soledad de una mujer pasional y adelantada a su tiempo que se hace respetar como tal, y cuyo mayor embrujo no es otro que el amor en tiempos de cambio.

Si bien la introducción de los adolescentes en el sexo parece haberse convertido en una temática recurrente hoy día en el cine latinoamericano, no sucedía lo mismo hace unos años. De hecho, el guión de *La primera noche* data de 1990, pero tardó más de un lustro en poder rodarse, y antes de que se estrenara esta película Erwin Neumaier había filmado también en México *Un hilito de sangre* (1994), sobre la iniciación sexual de un niño de 14 años en un burdel, cuya exhibición se demoró durante cuatro años. El protagonista de este

film es León, un muchacho que se escapa de casa y despierta como adolescente. El papel está interpretado por un jovencísimo Diego Luna, un actor que ya había obsequiado al público con su sorprendente naturalidad en el cortometraje *El último fin de año* (1992), de Javier Bourges, en el que la celebración del Año Nuevo coincide con el paso de la infancia a la adolescencia de un muchacho de 12 años.

Diego Luna es el protagonista igualmente de *El cometa* (1997), de Maryse Sistach y José Buil, un drama ambientado en tiempos de la revolución mexicana en el que asistimos al tránsito de la adolescencia a la madurez de un muchacho que busca su propio espacio en el circo ambulante de su padre, y que encontrará su futuro al lado del cinematógrafo, el nuevo invento llegado de Europa que le muestra el francés Guy y por el que siente fascinación. La incorporación del cinematógrafo al circo enfrenta a padre e hijo. El primero no cree en las posibilidades de ese invento, mientras que el muchacho considera que es la “memoria del pueblo” y por ese motivo atraerá al público.

El cometa plantea un conflicto generacional entre lo viejo y lo nuevo, lo mismo que ocurre en *El dedo en la llaga* (1996), la ópera prima como realizador de Alberto Lecchi, autor del guión de *Un lugar en el mundo*. Dos actores españoles llegan a Argentina con el paso cambiado y acaban perdidos en una remota ciudad de provincias. A sus cuarenta años son unos desencantados, después de haber luchado cuando tenían la mitad de edad por una sociedad mejor, pero los jóvenes de ahora “nacen ya desencantados”, comentan entre ellos. No obstante, su arrojo y el de un profesor de secundaria, viejo conocido de ellos, conseguirá despertar la rebeldía entre los indiferentes alumnos del instituto, que se movilizarán para reabrir un teatro e interpretar una obra crítica contra los poderes políticos. Este film argentino nos habla del compromiso que debe existir con las nuevas generaciones, de la importancia de mantener encendida la llama de la resistencia contra el oprobio y los abusos de los poderosos, pero lo hace de manera esquemática, acudiendo a lugares comunes y frases hechas y artificiosas que le restan interés y credibilidad.

Seres desorientados son los protagonistas de *El faro*, *Escrito en el agua* y *Yepeto*, tres largometrajes argentinos sobre adolescentes que buscan su identidad. Personajes que quieren dar sentido a su existencia y que, en ausencia de los padres, encuentran en adultos que toman como mentores los guías hacia su maduración personal, estallando de por medio conflictos generacionales. En *El faro* (1998), de Eduardo Mignogna, se trata de dos hermanas, de 19 y 10 años, las que deberán hacer frente a la soledad tras la muerte de los padres en un accidente. La mayor servirá de guía a la pequeña hasta que ésta crezca, y sólo entonces podrá liberarse de su angustia existencial.

Quien se angustia por una cuestión de celos es Antonio, el joven atleta de *Yepeto* (1999), el drama de Eduardo Calcagno que pone en escena una relación afectiva a tres bandas: la del viejo profesor y escritor que se percata de que el tiempo se le escapa de las manos, la de su atractiva alumna de 17 años enamorada de sus novelas, y la del novio impulsivo y confundido de ésta. A Calcagno le interesa sobre todo el personaje del adulto, pero concede a Antonio, el novio de la muchacha, el beneficio de convertirse en el epígono díscolo del veterano escritor. Un discípulo que se acercará al profesor por celos, y por celos se alejará de él, pero no sin antes aprender que en las palabras puede haber más fogosidad y pasión que en el contacto físico entre los cuerpos desnudos de los amantes.

Sensualidad que descubre Manuel al conocer a Clara en *Escrito en el agua* (1997), el segundo largometraje del boliviano Marcos Loayza, aunque se trata de una producción argentina que se desarrolla en este país. Clara introduce al muchacho en el amor y despierta su interés por el mundo real en el pueblo donde vive su abuelo, frente a la desidia que mostraba en Buenos Aires pegado las 24 horas del día a Internet. En medio del conflicto social que se vive en el pueblo, del que su padre es responsable, y de la mano de su abuelo, por el que siente un gran aprecio, Manuel aprenderá que el mundo de los adultos en el que está ingresando no es un juego de niños, sino un complejo entramado de relaciones humanas basadas en el oportunismo, la mentira, la hipocresía y el desencanto. Accederá a la madurez y se buscará a sí mismo reflejado en el agua, como le enseña el abuelo, es decir, desde la reflexión del ser adulto en que se ha convertido.

Llegados a este punto no podemos cerrar el capítulo sin referirnos, aunque de forma muy escueta, a aquellos títulos en los que aparecen niños y adolescentes cuyo aprendizaje de la vida es la negación de su propia existencia. Negación de la infancia y del derecho a descubrir el mundo, atrapados como están por el integrismo religioso, madres y familias castradoras, o tabúes atávicos, para quienes no hay opción de aprender a ser sino que son abocados directamente a dejar de existir. En ese breve recorrido es preciso citar al realizador mexicano Arturo Ripstein, cuyas transgresoras historias nos sumergen en la decadencia de familias desestructuradas y sumidas en la miseria más absoluta, en melodramas pasionales llevados al límite de la irracionalidad como *El evangelio de las maravillas* (1998), en el que Tomasa, una adolescente atrapada por la secta que lideran Mamá Dorita y Papá Basilio, sucumbe a la locura de la sinrazón de la Iglesia de la Nueva Jerusalén.

Tomasa es una menor condenada a crecer sin infancia ni adolescencia y a construir a su alrededor un mundo imaginario sin futuro, encerrado en sí mismo. Así lo hacen las madres castradoras con sus hijos en *Santa Sangre* (1989), de Alejandro Jodorowsky, y *Ángel de fuego* (1992), de Dana Rotberg, otros dos títulos mexicanos en los que los adolescentes son obligados a llevar una vida de pureza, virtud y celibato, que los empuja hacia la autodestrucción. De familias castradoras e integristas religiosos que niegan a los menores la posibilidad de descubrir el mundo desde la mirada de la infancia está poblado el cine latinoamericano. Infancias que resultan difíciles y traumáticas para los niños protagonistas del medimetraje *Laudate pueri* (México, 1983), de Víctor Saca, y el largometraje *Carpión milagrero* (Venezuela, 1986), de Michael Katz, ya que padecen la opresión y explotación de los adultos en sociedades profundamente conservadoras y supersticiosas. Pero la mayor negación del derecho de los menores a ser niños y a tener una infancia digna es su exclusión y marginación hasta ser empujados a vagabundear en el infierno de las junglas urbanas. Es entonces cuando se les conculca por completo la posibilidad de “aprender a ser” y dejan de existir.



El evangelio de las maravillas / México - Argentina - España - Francia / 1998
Director: *Arturo Ripstein*

Dejar de ser

“Sólo quise ser un niño, ellos no me dejaron”

Epitafio de Nahaman Carmona López, un niño de la calle guatemalteco de 13 años, en la lápida conmemorativa del lugar donde fue golpeado por cuatro policías, a causa de cuyas lesiones falleció días después.

“**P**ara qué zapatos si no hay casa?” La pregunta la plantea un niño de la calle que inhala pegamento en *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria. Este film colombiano muestra con una crudeza a medio camino entre la ficción, el documental y el surrealismo, como pocas veces lo ha hecho el cine, la lacra de la infancia marginada, excluida y arrojada a delinquir y morir en las calles de las grandes ciudades de América Latina. En otra producción brasileña, *Cidade de Deus* (2003), de Fernando Meirelles, un adolescente exclama, al ingresar en una banda de narcotraficantes: “Quiero matar, robar y ser respetado”. Son películas que trascienden lo artístico y lo comercial para ingresar en el terreno del “cine verdad” y de denuncia, hasta tal punto que sus actores son los protagonistas reales de las vidas al límite que ellos mismos representan en la pantalla.

El joven actor no profesional Geovanni Quiroz, que encarna a Zarco en *La vendedora de rosas*, murió en las calles de Medellín víctima de la violencia que asola a esta ciudad colombiana, al igual que otros niños y adolescentes que aparecen en la película. Su compañera de reparto y protagonista, Leidy Tabares, acabó en prisión en 2002, acusada de un robo y de estar implicada en la muerte de una persona, después de haber presenciado el asesinato de su pareja sentimental en un ajuste de cuentas entre delinquentes. Pocos años antes había triunfado en festivales de cine de todo el mundo con el largometraje de Gaviria, entre ellos el de Cannes. Se había pasea-



La vendedora de rosas / Colombia / 1998 / Director: Víctor Gaviria

do por el lujo y la opulencia de los países del Norte exhibiendo las miserias de los países del Sur tras abandonar las calles de Medellín gracias a la película. Su fama fue efímera. Tras el éxito, llegó a participar en la telenovela *Guerra de las rosas*, para regresar de nuevo a ese submundo de violencia y muerte del que procedía e ingresar poco tiempo después en la cárcel.

Los mismos pasos que Leidy Tabares siguió Rubens Sabino da Silva, uno de los secundarios de *Cidade de Deus*. Lo detuvieron en junio de 2003 en Río de Janeiro tras robar a una mujer. Al ser apresado por la policía confesó que llevaba días sin comer y tenía hambre. Nada más se supo de él mientras la película triunfaba por todo el mundo hasta llegar a Hollywood. Tabares y Sabino da Silva son ejemplos de la dura realidad de los niños de la calle en Latinoamérica, arrancada a dentelladas por los cineastas del subcontinente dentro de un género cinematográfico que nació en México en 1950 con *Los olvidados*, de Luis Buñuel, y que podríamos definir como el cine de la infancia y la juventud marginada.

Durante más de medio siglo los cineastas latinoamericanos no han dejado de mostrarnos esa realidad. Y las más de cinco décadas de esas imágenes golpeándonos la mirada no han servido para atajar un problema que crece día a día y que va a más en el nuevo milenio en el que nos encontramos, sin que los estados ni la comunidad internacional adopten las medidas efectivas para acabar con él. Muy al contrario, el problema se ha extendido y se ha colado en los países del Norte, en las bolsas de miseria, marginación y exclusión que albergan ya sus grandes ciudades, receptoras de una emigración en busca de mejor vida pero que acaba convertida en mano de obra barata y precaria en las sociedades opulentas.

La situación de violencia que vive la infancia y la juventud en América Latina es consecuencia directa de los desequilibrios en el reparto de la riqueza y los niveles de desarrollo. La pobreza, la necesidad y el hambre pueden engendrar monstruos, como mostraba en 1950 Luis Buñuel con *Los olvidados*, advirtiéndolo ya del problema y haciéndolo extensivo no sólo al Sur sino también al Norte, más

avanzado pero igualmente desigual. Un repaso por las cifras estadísticas que nos ofrecen las agencias internacionales de Naciones Unidas no invitan precisamente al optimismo, máxime si se quieren alcanzar los Objetivos del Milenio acordados en la ONU en el año 2000 con el fin de erradicar la pobreza en 2015. Todos los analistas internacionales coinciden en que hoy día ese objetivo es inalcanzable para esa fecha. El *Informe sobre desarrollo humano 2005* elaborado por el Programa para el Desarrollo de Naciones Unidas (PNUD) advierte de ese riesgo al constatar que 18 países del mundo habían empeorado su nivel de vida respecto a 1990, y que 30.000 niños mueren al día por causas que podrían evitarse, a la vez que las 500 personas más ricas del planeta acaparan más ingresos que los 416 millones de habitantes más pobres del globo.

Mientras en el mundo mueran cada año a causa del hambre y la malnutrición seis millones de niños menores de cinco años, tal como revelaba en 2005 la Organización para la Alimentación y la Agricultura (FAO) de Naciones Unidas, y 2.500 millones de personas sobrevivan en el planeta con poco más de dos dólares al día, seguirá habiendo guerras, violencia, y una pobreza causada por las desigualdades que arrojará a los niños y adolescentes a la delincuencia, la prostitución y en brazos de grupos armados.

El *Informe del Estado Mundial de la Infancia 2006*, presentado por Unicef a finales de 2005, indicaba que en América Latina y el Caribe la pobreza extrema afecta a 96 millones de personas, de las cuales casi la mitad, 41 millones, son niños menores de 12 años, y otros 15 millones son adolescentes con edades comprendidas entre los 13 y los 19 años. Desde que comenzara el milenio, el PIB de América Latina no ha crecido lo suficiente como para compensar el incremento de población y reducir la pobreza. Su erradicación sigue siendo por tanto hoy día un desafío para el subcontinente americano, tal como advertía el informe *Panorama social de América Latina 2004* de la CEPAL.

Sólo ese contexto puede explicar situaciones de violencia que afectan a la infancia como las que muestran las películas *La vendedora de rosas* y *Cidade de Deus*, herederas del género que inauguró

Luis Buñuel en América Latina con *Los olvidados*. Este film supuso el reencuentro del cineasta español con una trayectoria que se vio truncada por la guerra civil en España y que le obligó a exiliarse primero a Estados Unidos y después a México, cuya nacionalidad adquiriría y donde residió el resto de su vida. Buñuel afronta este trabajo con una libertad creativa que no era frecuente dentro del cine comercial mexicano de la época, y lo hace en un momento especialmente relevante para la historia de este país. La intelectualidad mexicana había llegado a la mitad del siglo XX descontenta con el desarrollo político de la nación. Tras el entusiasmo revolucionario de las dos décadas anteriores, pintores como Diego Rivera, o jóvenes escritores como Octavio Paz y Juan Rulfo, comienzan a expresar en sus obras el desencanto.

Buñuel llevaba apenas cuatro años en México, pero había tenido el tiempo suficiente de enterarse de los importantes cambios sociales que se estaban produciendo en el país, y que el cine de la época reflejará a través de melodramas y comedias que trasladan sus escenarios del campo a la ciudad. Un cambio de escenario que también estaba viviendo la población mexicana ante el éxodo masivo de las zonas rurales a las urbanas, principalmente al Distrito Federal. Con la llegada de campesinos, México DF se estaba poblando de forma desordenada y a un ritmo acelerado en toda su periferia, surgiendo bolsas de pobreza, marginación y delincuencia. Ese éxodo del campo a la ciudad es una realidad que el cine de los años 40 reflejará con títulos ambientados en escenarios urbanos como *Distinto amanecer* (1943), de Julio Bracho, y *Campeón sin corona* (1945), de Alejandro Galindo, y que se acrecentará a finales de la década con éxitos como *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948), ambas de Ismael Rodríguez, o *El rey del barrio* (1949), de Gilberto Martínez Solares.

El cine mexicano, no obstante, era muy amable en el tratamiento que hacía del crecimiento urbano del Distrito Federal a finales de los años 40. No niega la pobreza que albergan las nuevas barriadas que se están formando, si bien el sufrimiento que padecen sus moradores acaba mostrándose como algo purificador, mientras que la adversidad se combate con grandes dosis de resignación. Es

así como surge *Nosotros los pobres*, uno de los títulos más exitosos del cine mexicano de todos los tiempos, donde una niña que se cree huérfana de madre, Chachita, vive con el que piensa que es su padre, el célebre personaje de *Pepe "El Toro"* encarnado por Pedro Infante, aunque resultará ser su tío. Este film se erigirá en el modelo canónico de representación de las barriadas pobres del México urbano, si bien tomará prestados los arquetipos de los personajes y las situaciones de la comedia ranchera rural que había sido hegemónica hasta ese momento. Los protagonistas de *Nosotros los pobres* sufren la condición de desheredados en la gran urbe del Distrito Federal, pero se resignan y son felices en su pobreza, como atestigua el *happy end* de la película.

Luis Buñuel transgredirá ese modelo con *Los olvidados*, y lo hará adentrándose en las barriadas marginales, en las auténticas, las reales, no en las de estudio a que estaba acostumbrada la cinematografía mexicana. El primer tratamiento de la historia, que se iba a titular *¡Mi huerfanito jefe!*, tenía una trama folletinesca acorde con los gustos de la época. Se descartó para apostar por un relato más realista y por tanto cruel, basado en las observaciones, propias de un entomólogo, que realizaba Buñuel. Acudió a los archivos del Tribunal de Menores, se sumergió en los arrabales de la ciudad para conocer a sus gentes, y a través de la prensa se enteró de noticias como la que le serviría de inspiración para el final tan desolador que tiene la película. Con la ayuda de Luis Alcoriza armó un guión que adquirió realismo gracias en parte al lenguaje coloquial que hablan sus protagonistas, cuyos diálogos escribió Pedro de Urdimalas, el mismo guionista de *Nosotros los pobres*, que prefirió no aparecer en los títulos de crédito por la crudeza de la historia, muy diferente de lo que había mostrado hasta ese momento la cinematografía nacional.

Son bien conocidas las vicisitudes por las que atravesó el estreno de *Los olvidados* en México. Excepto intelectuales y artistas en la línea de Octavio Paz y David Alfaro Siqueiros, y periodistas como Álvaro Custodio, que apoyaron el film, hubo una respuesta mayoritariamente negativa que hizo que se retirara de cartel sólo cuatro días después de haberse estrenado. Buñuel sufrió insultos, despre-

cios, e incluso peticiones de expulsión del país, por una parte de la sociedad que se negaba a ver reflejada en la pantalla la realidad de la marginación, con toda su crueldad, y cómo ésta se cebaba sobre todo en los niños y adolescentes, arrojándolos a las calles y a una violencia que conducía a un final trágico, muy distinto de los finales edificantes a los que les tenía acostumbrados la cinematografía mexicana.

Si bien es cierto que en el tratamiento de *Los olvidados* se vislumbran elementos más propios de la novela picaresca española del Siglo de Oro y de la obra pictórica de Goya que del cine mexicano, no lo es menos que se observan paralelismos con las convenciones genéricas que había establecido *Nosotros los pobres*. Paralelismos evidentes si tenemos en cuenta que fue Pedro de Urdimalas el responsable de los diálogos, que el actor Miguel Inclán participa en ambas películas encarnando a personajes arquetípicos en cierto modo parecidos, y que ambos trabajos comienzan igual, con una reflexión sobre la pobreza y la marginación mediante el recurso de la voz en *off*. La diferencia es que Buñuel rompe las convenciones de género y las transgrede para denunciar una realidad social injustificable. Y lo hace desde un profundo compromiso social que el cineasta llegó a reconocer en algunas declaraciones a las revistas de la época, aunque con los años se desentendiera en sus memorias.



Los olvidados / México / 1950
Director: *Luis Buñuel*

Los olvidados es un film complejo que, sin llegar a ser neorrealista, concita por igual elementos propios de un realismo social y cruel a los ojos del público, con otros surrealistas, acercándose así a su paisano Francisco de Goya. El resultado es un trabajo con una terrible carga subversiva que atenta contra la mirada complaciente del espectador burgués, hasta el punto de hacer que el niño protagonista, Pedro, arroje un huevo hacia la cámara, contra el público que lo observa impasible, lo que entronca abiertamente con los anteriores trabajos personales del cineasta: *Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*.

Buñuel presenta la delincuencia infantil como una consecuencia de la violencia que produce la miseria, capaz de engendrar monstruos. Pedro, el protagonista, intentará escapar de esa espiral de violencia, pero siempre quedará atrapado por ella como una mosca en una tela de araña. Será El Jaibo, el delincuente huérfano que se ha escapado del correccional, y la propia madre del protagonista, quienes arrojen una y otra vez a Pedro al agujero. El azar actúa siempre en su contra, hasta cuando ingresa en una granja escuela y el director del centro le muestra su confianza, le entrega un dinero y lo manda a la calle a comprar unos cigarrillos. Nunca regresará el muchacho al reformatorio, no porque no quiera, sino porque El Jaibo se cruza una vez más en su camino y le roba dándose a la fuga. En lugar de volver, Pedro busca al delincuente para recuperar el dinero y cumplir con el encargo que le habían hecho para poder regresar al centro de acogida. En el intento morirá, lo mismo que El Jaibo al huir de la policía, y su cuerpo, al ser encontrado, será arrojado a un vertedero de basuras en una ladera, en un final impactante y demolidor, tomado de la realidad, al que el fotógrafo Gabriel Figueroa le imprime un trazo expresionista con una brutal frialdad.

Pedro representa la infancia negada; un menor de edad que deja de ser y de existir, porque su madre primero, y la sociedad después, le niegan la posibilidad y el derecho a ser niño. Con El Jaibo sucede lo mismo, marcado como está por su orfandad, que le empujará a buscar una sustituta de la figura materna ausente, cuya imagen resurge al final de la película cuando agoniza como un perro tras ser tiroteado por la policía.

Un género para América Latina

Después de triunfar en el Festival de Cannes de 1951, *Los olvidados* se reestrenó en México, donde fue galardonada con 11 de los 18 premios Ariel que ese año concedió la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. La película antecede al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que surgiría años después en América Latina, y sienta las bases de un cine de la crueldad que niega la posibilidad de redención a los desheredados de la tierra que son arrojados a las junglas de asfalto de las grandes ciudades. El film marcará así un antes y un después en la representación que de los niños de la calle y los pobres haga el cine latinoamericano, que a partir de entonces aparecerán no como seres desvalidos sino como bestias sin posibilidad de salvación aunque intenten escapar de la miseria.

Uno de los primeros cineastas latinoamericanos en seguir esos pasos será el brasileño Nelson Pereira dos Santos, que en *Rio 40 graus* (Brasil, 1955) rompe con los prejuicios de mostrar el subdesarrollo que existían en esta cinematografía. Encontró por ello problemas similares a los que tuvo Buñuel con *Los olvidados*. Se trata de una película que confronta la modernidad de la ciudad de Río de Janeiro a pie de playa, donde reside la clase media acomodada, con la marginación y la pobreza de quienes viven en las favelas, en lo alto de los cerros que rodean la urbe. Desde allí, un grupo de niños baja a vender cucuruchos de cacahuets a los turistas y a las parejas que pasean el domingo por la playa, en lo que resulta ser un descenso a los infiernos: los muchachos son maltratados, les tiran la mercancía, e incluso se la roban. Es desgarrador el caso del niño que, al huir de un delincuente mayor que él, muere atropellado por un vehículo mientras en el estadio de fútbol el graderío festeja un gol entre gritos de júbilo, ajenos todos a la desgracia que ha ocurrido en la calle.

No menos peligroso es lo que hacen los niños del documental *Tire dié* (1956-1958), de Fernando Birri, un clásico del cine argentino con el que se inaugura la Escuela documentalista de Santa Fe. Retrata la vida en las barriadas pobres de la ciudad de Santa Fe, y cómo los menores para ganarse unas monedas siguen a un tren en

marcha que atraviesa un puente a paso de hombre. Los muchachos hacen equilibrios a siete metros de altura, saltando por entre las vías y animando a los pasajeros a que les arrojen algo de dinero, con el riesgo de caer y precipitarse al vacío. La escena conmueve a algunos viajeros, pero otros se burlan de los chavales e incluso les engañan, haciéndoles creer que les van a dar algunas monedas con la intención de que sigan corriendo detrás de ellos sin importarles el peligro que eso supone. En 1998, el documentalista Pablo Ramazza regresó a estos mismos escenarios para filmar *Los pibes de la película* y comprobar que nada había cambiado, aunque ahora el riesgo de los niños ya no es caerse del puente del ferrocarril, sino morir atropellados en las calzadas cuando los semáforos cambian a verde mientras limpian los parabrisas de los vehículos.

La crueldad que transmiten las imágenes de *Los olvidados*, *Rio 40 graus* y *Tire dié* son un fiel reflejo de la realidad. No hay artificios, es cine verdad, al igual que la historia de José del Carmen Valenzuela Torres, el protagonista de la chilena *El chacal de Nahueltoro* (1968-1969). Su director, Miguel Littin, sigue los pasos del protagonista desde niño. Tras vivir una infancia sin padres, sin hogar y carente de afectos, se convierte en un vagabundo alcohólico y excluido socialmente. De mayor cometerá un crimen horrendo en estado ebrio y será encarcelado. Mientras aguarda su condena, estudia en prisión, aprende un oficio y se convierte en un hombre de bien, capaz de reintegrarse en la sociedad. De nada le servirá porque es ajusticiado ante un pelotón de fusilamiento. Littin alterna la narración clásica con el estilo documental e introduce al final una falsa entrevista al oficial que dirige la ejecución, quien justifica el castigo con el argumento que le había dado el sacerdote de la prisión, según el cual, cuando un brazo enferma es mejor amputarlo para que no dañe el resto del cuerpo.

Ajusticiados, dentro y fuera de la pantalla, son los protagonistas de la brasileña *Pixote, a lei do mais fraco* (1980). Este film de Héctor Babenco está basado en hechos reales como todos los títulos que hemos citado hasta ahora. Los protagonistas son niños y adolescentes que escapan de un correccional de menores, como lo hacía El Jaibo de

Los olvidados. Se fugan porque en el reformatorio impera la ley del más fuerte. Dentro aprenden a sobrevivir y a delinquir, y para evitar morir escapan a la jungla de asfalto, donde como niños de la calle irán cayendo poco a poco tras una efímera vida delictiva. Así le ocurrió al muchacho que daba vida a Pixote, el protagonista. Se llamaba Fernando Ramos da Silva, tenía 11 años cuando rodó la película y era un auténtico niño de la calle. Alcanzó fama mundial gracias al éxito de su personaje, pero cuando pasó todo llegó el olvido y regresó a la dureza de la vida en las calles. Acabó involucrado en negocios ilegales y cayó abatido a tiros por la policía cuando tenía 19 años. Nunca se esclarecieron las circunstancias de cómo se produjo su muerte, aunque el director de cine José Joffily se hace esa pregunta en el largometraje de ficción *Quem matou Pixote?* (Brasil, 1996), y llega a la conclusión de que fue la sociedad en su conjunto quien lo asesinó.

Los reformatorios no cumplen la función educativa y de reinserción para la que fueron creados. En *Los olvidados*, El Jaibo se escapaba y volvía a delinquir, y a Pedro de nada le servía ingresar en uno de ellos. Polin, el niño protagonista de *Crónica de un niño solo* (1965), de Leonardo Favio, considerada como una de las mejores óperas primas del cine argentino, tampoco encuentra en el internado nuevos horizontes a su vida. Los niños de esta película son sometidos a una dura disciplina, reciben castigos de tipo carcelario y carecen de cualquier tipo de afecto. Su desolación a causa del encierro los trastorna hasta convertirlos en muchachos violentos.

Polin quiere ser niño, pero la sociedad no le deja. Huye del reformatorio porque desea vivir su infancia. En la calle, en el suburbio bonaerense del que procede, tampoco puede realizar su deseo. Parece estar marcado por la violencia y la marginación, que le persiguen a todas partes, como sucede con los niños que le provocan en el río y a los que evita para no meterse en líos. Roba carteras en el autobús para subsistir y sueña como lo hacen todos los niños. Se aferrará desesperadamente a su libertad, a sus ganas de ser niño, hasta que un policía lo detenga y se lo lleve consigo. El muchacho, desconsolado, le suplica que no lo haga, pero nada podrá evitar su destino. Cuando casi a rastras se lo lleva el policía, Polin mira a la cámara, gi-

rándose incluso para hacerlo. Esa mirada infantil de desolación dirigida hacia el público, que permanece inerte en su butaca, equivale al huevo que Pedro arroja contra la cámara en *Los olvidados*. La tristeza e incomprensión que expresan los ojos de ese menor, al que se le prohíbe ser niño, no pueden dejar indiferente al espectador.

Leonardo Favio emplea en *Crónica de un niño solo* una fotografía expresionista en blanco y negro de fuertes contrastes, y recurre a un tratamiento del tiempo cinematográfico que acercan la película a los dogmas rupturistas de la Nouvelle Vague francesa. Son sobrecogedoras las escenas del reformatorio donde está internado Polin. Las sombras de los niños y de los barrotes se proyectan contra las paredes dejando bien claro que aquello no es un correccional sino una prisión. La cotidianidad y la rutina se sienten en esos largos silencios a los que recurre Leonardo Favio, y en esas miradas perdidas de los niños, tan vacías de maldad como carentes de bondad porque nadie ha confiado todavía en ellos. Fuera del reformatorio, el río y la naturaleza salvaje y pura serán para Polin el espacio de libertad que anhela, y que le niega la sociedad.

En los internados muere el espíritu de la infancia. Son tumbas en las que, aislados del mundo exterior, los menores se consumen y acaban condenados de por vida, de reformatorio en reformatorio, hasta que fallecen dentro o fuera. “Aquí todo el que entra se pudre del todo”, le advierte una celadora a El Pollo, el protagonista de *Las tumbas* (1991), un film argentino de Javier Torre. Cuando se escapan y vuelven a la calle son más violentos, como le ocurre a este personaje, porque sale con más ganas de revancha social. El niño de esta película tiene 12 años y sólo ha conocido los internados. La estructura del film es circular, de manera que comienza donde acaba, en un bucle que se repite incesantemente: es ingresado en un correccional, se escapa, vuelve a ser encerrado, huye, y así sucesivamente. Dentro padece maltratos físicos y psicológicos. “Puedes tener 12 ó 13 años y ya no querés vivir más”, reflexiona amargado en la celda de castigo donde lo encierran. En la calle, en cambio, añorará estar en el internado porque la violencia que encuentra fuera no es menor que cuando estaba recluido. “Cómo me gustaría ahora volver”, llega a pensar.

Las tumbas cuestiona el sentido de los reformatorios y critica el desinterés de las instituciones por resolver el problema de los niños de la calle. Tal como aparecen en la película, estos centros son concebidos para retirar de las calles a los pequeños delincuentes durante el tiempo que permanecen encerrados, pero sin ánimo de dar una solución al problema, que no es otro que el de la pobreza y la falta de oportunidades para que estos muchachos tengan una vida digna. Una reflexión similar propone la también argentina *La Raulito* (1974), de Lautaro Murúa, que sigue las andanzas de una adolescente que aparenta ser un chico para que así la respeten y evitar que abusen de ella. La vemos recorrer varios reformatorios, cárceles y hospicios, ya que en lugar de reconocer que su situación se debe a la marginación en las calles, los psicólogos que estudian su caso lo imputan a un trastorno mental. La película conoció una segunda parte en 1977, titulada *La Raulito en libertad*, dirigida de nuevo por Lautaro Murúa durante su exilio en España. El personaje de La Raulito tiene unas terribles ganas de vivir y demuestra que si le dan una oportunidad es capaz de aprovecharla, como las tenía Polin en *Crónica de un niño solo*, y El Pollo en *Las tumbas*, pero esas ansias por existir acabarán siempre en persecuciones y huidas, en una fuga que, como la de Pixote en *Pixote, a lei do mais fraco*, conduce inevitablemente a la muerte.

El film de Lautaro Murúa ha envejecido mucho con el paso del tiempo. El debate que abre sobre la inutilidad de aislar el problema en lugar de solucionarlo sigue vigente, no obstante, en el cine contemporáneo. Uno de los títulos más recientes en abordar este tema es la venezolana *Maroa* (2005), de Solveig Hoogestein, donde una niña de 11 años malvive en una violenta barriada de Caracas, coqueteando con la delincuencia y la prostitución, hasta que ingresa en un centro de acogida. Allí descubrirá en la música, con la ayuda de un profesor español, algo más que un remedio para calmar su impetuosa carácter; una vocación profesional y una oportunidad para salir del agujero. Un final optimista nos propone asimismo *Juliana* (Perú, 1988), de Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi, donde la protagonista también es una niña callejera que se corta la melena para aparentar ser un muchacho y que la respeten.

En *Maroa* la música servía de terapia para la reintegración de los niños conflictivos, al igual que sucede en la norteamericana *Music of the Heart* (1999), de Wes Craven, país donde el racismo, la xenofobia y las desigualdades sociales empujan a miles de jóvenes hispanos a la delincuencia agrupados en bandas organizadas como los Latin Kings y Los Ñetas. La exclusión, la marginación al ser una minoría racial dentro de EE UU, y sobre todo el desarraigo que padecen como hijos de inmigrantes, les hace buscar una identidad en las maras que están extendiendo su poder por toda América Latina y que acaban de dar el salto a Europa. Surgieron a mediados del siglo pasado en Norteamérica y su poder se fue haciendo cada vez mayor hasta crear organizaciones altamente jerarquizadas dedicadas al crimen y el narcotráfico. No se crearon en las calles, sino en los reformatorios y en los centros penitenciarios de ciudades con altos porcentajes de población latina. Tal fue el caso de los Latin Kings, que surgieron en Chicago para hacerse respetar, como respuesta a los abusos y maltratos que sufrían los presos hispanos en las cárceles, tanto por parte de los funcionarios como del resto de reclusos.



American Me (1992), de Edward James Olmos, recrea cómo surgieron este tipo de bandas de delincuentes juveniles. La película trata sobre una de las más peligrosas en los años 80, “La Eme”, la Mafia Mexicana de Los Angeles. Olmos denuncia el camino equivocado que supone para los jóvenes hispanos ingresar en estas organizaciones delictivas, a la vez que muestra cómo se dejan atrapar por las pandillas ante la falta de expectativas que tienen y otros estímulos como el revanchismo por el odio racial. Sólo persiguen sobrevivir en medio de una sociedad que les apunta con el dedo y con las armas de fuego de los agentes del orden, que los desprecia y los aísla en guetos raciales.

Los protagonistas de *American Me* ingresan de jóvenes en un correccional y a partir de ese momento emprenden una carrera de obstáculos, dentro y fuera de prisión, que los arroja al mundo de la delincuencia. Las prisiones, como los reformatorios, no solucionan el problema sino que lo acrecientan, por lo que el film de Olmos se convierte en un duro alegato contra el sistema penitenciario y la injusticia de la justicia norteamericana. El tema de los pandilleros hispanos en EE UU ha sido tratado también, aunque no con la misma contundencia y determinación, en títulos como *Boulevard Nights* (1979), de Michael Pressman; *Walk Proud* (1979), de Robert E. Collins; *Gangs* (1988), de Jesús Salvador Treviño; *Colors* (1988), de Dennis Hopper; *My Crazy Life* (1993), de Allison Anders; *Blood In... Blood Out* (1993), de Taylor Hackford; y *Once Upon a Time in the Hood* (2004), de Juan Fausto, entre otros.

La expansión de las maras

Las maras comenzaron a expandirse por toda América Latina a partir de los años 90, cuando EE UU decidió deportar a sus miembros a Centroamérica, de cuyos países eran originarios la mayoría de ellos. Habían llegado una década antes con sus padres huyendo de las guerras civiles que assolaban el istmo. Sin papeles buena parte de ellos, a partir de 1996 el Congreso estadounidense acordó expulsar a estos jóvenes cuando eran detenidos tras haber cometido algún delito. Estados Unidos, que había creado el problema, se des-

entendía ahora del mismo y, como es habitual en la Administración norteamericana, lo hacía de una manera que lo iba a incrementar más todavía.

Hoy día hay más de 100.000 pandilleros juveniles desperdigados por toda Centroamérica, pertenecientes a grupos como la mara Salvatrucha o la Calle 18, también conocida como Mara 18 y M-18. Estados Unidos deportó a 20.000 de estos jóvenes latinos inadaptados entre los años 2000 y 2004, pero en sus países de origen no tuvieron dificultades para multiplicarse por cinco. La pobreza y el desempleo han sido el caldo de cultivo para que estas maras -nombre que hace referencia a la marabunta, la especie más devoradora de las hormigas- se hayan extendido con tanta facilidad por unos países que todavía padecen las secuelas de las guerras civiles que durante décadas los asolaron. Su violencia produce miles de muertos al año, y han extendido el lucrativo negocio de la droga por toda América Central como si se tratara de Estados Unidos. La situación está fuera de control y afecta también a México, donde la Secretaría de Seguridad Pública federal estimó en 2005 que había alrededor de cinco mil miembros de la mara Salvatrucha operando en el país, principalmente en el Estado de Chiapas y el Golfo de México.

El problema ha alcanzado tales dimensiones que en El Salvador las maras controlan varios municipios atrincheradas en los barrios obreros, dirigiendo el crimen organizado, extorsionando y disparando los índices de criminalidad por encima incluso de los que había durante la guerra civil. Sólo en Guatemala, en 2005 las maras fueron las responsables de 5.000 muertes, no respetando absolutamente nada en una guerra sin cuartel que se traslada a diario al interior de los centros penitenciarios y los correccionales donde son reclusos los pandilleros. La alerta sobre la gravedad del conflicto en este país centroamericano se disparó el 19 de septiembre de 2005 cuando un grupo de pandilleros de la mara Salvatrucha, fuertemente armados con granadas, fusiles, escopetas y pistolas, asaltaron el Centro de Rehabilitación para Menores Fase II de San José Pinula. El asalto, perfectamente urdido, se saldó con catorce muertos y diez heridos graves pertenecientes a bandas rivales que estaban internados en

ese centro de rehabilitación. En sólo ese mes murieron 53 pandilleros en varios enfrentamientos ocurridos en cárceles guatemaltecas.

Es la pobreza, el desempleo y la falta de expectativas para la juventud, así como una pérdida de valores en las sociedades neoliberales, lo que ha prodigado el auge de las maras. El cineasta Elías Jiménez así lo sugiere en el film guatemalteco *La casa de enfrente* (2003), aunque pasa de largo sobre esta cuestión para focalizar su atención en el tema de la corrupción. Con intención documental, el realizador inserta a lo largo del film imágenes de esas barriadas pobres que han proliferado en algunos de los cerros que rodean Ciudad de Guatemala. En otros cerros los que han prosperado con sus lujosas mansiones son los políticos corruptos, como el ministro que realiza un desfalco y que Elías Jiménez lo equipara con el joven marginal que, carente de cualquier futuro, opta por ingresar en la mara Salvatrucha para sentir que pertenece a algo. Por más que el protagonista, Ángel, intente combatir la corrupción, poco podrá hacer porque la misma contamina a toda la sociedad. La alternativa es la huida, la fuga, emigrar a EE UU para escapar de la miseria, como anhela la prostituta de la que se enamora Ángel, el auditor que descubre el desfalco y que muere asesinado por denunciarlo a la opinión pública.

Emigrar no es la solución, le reprocha a la prostituta un personaje al final de *La casa de enfrente*, animándola a que se quede y luche desde dentro para mejorar la sociedad en la que vive, ya que en EE UU deberá seguir vendiendo su cuerpo, trabajar como limpiadora o de criada. Pero la voluntad es insuficiente para escapar de la miseria, como experimentan los adolescentes de *Fuera de juego* (2002) y *Fuga de cerebros* (1997). El primero de estos títulos es una producción ecuatoriana de Víctor Arregui rodada con muy pocos recursos, en la que un muchacho de 16 años llamado Juan intenta ser honesto en una sociedad corrompida por las clases acomodadas que acaparan la riqueza económica de Ecuador.

Juan busca trabajo en medio de la crisis y las protestas que sacuden al país, aunque con el sueño de emigrar a España para prosperar. Cuando una noche lo humilla una mujer de clase acomodada



Fuera de juego / Ecuador / 2003 / Director: Víctor Manuel Arregui

que vive en el bloque de viviendas donde trabaja él como vigilante, la presión que lleva acumulada por el silencio estalla. Juan la amenaza apuntándole con su pistola reglamentaria en la cabeza y huye. Roba un vehículo y en cuestión de minutos toma conciencia de que ya nada volverá a ser igual. De ser una persona honrada pasa a convertirse en un delincuente, un excluido social por culpa del sistema, como su amigo Jaime, el narcotraficante de su misma edad que había comparado Ecuador con “el primer exportador de sirvientes del mundo”. Y es que como advierten unos subtítulos antes de los créditos finales, en el año en que se rodó la película seis de cada diez ecuatorianos vivían bajo el umbral de la pobreza, mientras que en los últimos diez años una décima parte de la población había emigrado a otros países.

Fuera de juego nos muestra la degradación de una sociedad sumida en la corrupción y la injusticia social, donde los pobres son cada día más pobres y los ricos más ricos a costa del sacrificio de los primeros. Lo hace desde un discurso que en ocasiones resulta esquemático, pero que ilustra el problema de Ecuador: la degradación económica y moral de un orden social basado en la desigualdad que deja sin oportunidades a los jóvenes, que los pisotea, y que acaba por expulsarlos del país convirtiéndolos en mano de obra barata que exportar a los países desarrollados. Se quedan fuera, al margen de la sociedad, igual que los adolescentes de *Fuga de cerebros*, ópera prima del argentino Fernando Musa, que nos obsequia con una historia de amor y amistad entre pequeños delincuentes que sueñan con fugarse a Nueva York, cuya Estatua de la Libertad se convierte en un símbolo de sus deseos. A través de estos muchachos, Musa dibujó las dificultades por las que atravesaba la sociedad argentina de finales del milenio, incapaz de salir adelante, sumida por enésima vez en una crisis económica que derivaría hacia los graves estallidos sociales que se produjeron en el año 2000, y que empujaría al exilio a miles de ciudadanos.

Alejarse de la violencia de Medellín y emigrar a Nueva York o a Miami es a lo que aspira el joven Alexis de *La Virgen de los Sicarios* (2000), de Barbet Schroeder, una coproducción entre España, Francia

y Colombia que resulta una hábil e inteligente adaptación de la novela homónima de Fernando Vallejo, el polémico y provocativo escritor colombiano que dotó a este relato de múltiples elementos autobiográficos. El film sitúa a un hombre mayor llamado Fernando, escritor, académico y pederasta, en la ciudad sin ley de Medellín, donde nació y a la que regresa para morir. Instalado en un apartamento sin muebles de la parte alta de la ciudad, observará a través de sus inmensos ventanales, cual demiurgo desde su atalaya, el vacío moral, la degradación de una urbe y de una sociedad en decadencia.

Fernando bajará al asfalto en busca de una muerte que considera segura a manos de una violencia caprichosa, pero lo que encontrará será el amor de un sicario de 16 años llamado Alexis, que se prostituye y que no tiene escrúpulos de matar por dinero. Juntos recorrerán Medellín, la ciudad del narcotráfico y de los sicarios. Al lado de Alexis, un personaje en las antípodas del escritor, se zambullirá en la pasión de un amor prohibido, mal visto por la sociedad, en el que el placer será lo único que importe. Un amor tan impuro como sincero. Cuando Alexis muera asesinado por otro sicario, Fernando buscará una explicación, algo que no se había planteado hasta entonces, visitando a la madre del fallecido e indagando sobre el paradero del criminal.



La virgen de los sicarios / Francia - Colombia - España / 2000
Director: *Barbet Schroeder*

La Virgen de los Sicarios es un film radical, provocador e incómodo a la vez que sarcástico e irónico. Resulta tan irreal la realidad de la criminalidad en Medellín, que adquiere en esta película la dimensión de surrealista. Cuando Fernando encuentra al asesino, el joven Wilmar, se repite la historia que había vivido con Alexis, enamorándose de nuevo y sumergiéndose otra vez en la locura de la irracionalidad de una ciudad que acabará también con la vida de su nuevo amor. La película de Schroeder atrapa desde la primera hasta la última secuencia para presentarnos una gran tragedia griega. Alexis y Wilmar son dos muchachos sin pasado ni futuro, pero con presente, que parece ser lo único importante en Medellín. Es Fernando quien conduce el relato con un redomado gusto por la exageración y la provocación. La novela, al igual que el film, no pretenden la belleza en la narración, sino el asombro, y lo consiguen, abriendo así los ojos del público a las entrañas de la decadencia de la civilización. La grabación de la historia en vídeo digital favorece el resultado final, porque le confiere una frialdad dramática sobrecogedora.

Los adolescentes de *La Virgen de los Sicarios* han dejado de ser, de existir en vida, para convertirse en asesinos fríos, conscientes de que cada momento que viven puede ser el último. Carecen de valores, no respetan la vida humana, se mueven por impulsos y pasiones, sin odio sino como autómatas con actos reflejos, porque la violencia es un bucle cuya espiral es interminable. Las calles de Medellín albergan una violencia gratuita, absurda, caprichosa, que ni siquiera los muertos en vida, como es el caso de Fernando, pueden soportar.

El humor lleno de sarcasmo que posee la película inquieta e incomoda, porque nos abre una ventana a esa realidad hacia la que preferimos no mirar, ya que la indiferencia también es cómplice. Como cómplice es Fernando de la muerte del vecino que todas las noches toca la batería y no les deja dormir. Cuando el músico inoportuno se cruce con ellos de día en la calle, Alexis le descerrajará la pistola en un gesto frío, carente de odio, sino más bien de amor hacia el escritor para que pueda descansar sin ruidos por las noches. Un sueño que seguirá sin poder conciliar. “¿Será el zumbido de la conciencia?”, se pregunta.

La ciudad de Medellín cobra protagonismo en *La Virgen de los Sicarios* como un personaje más de la historia. Schroeder le da vida y la hace sufrir y sentir las mismas emociones: los cohetes festejando que otro cargamento de droga consiguió entrar en los Estados Unidos, las nubes tormentosas que se ciernen sobre su entramado urbano, la lluvia convertida en sangre, y las heridas abiertas en el entramado urbano de sus barrios marginales. El director no la retrata con una pretensión moralizante, sino desde el escepticismo y el cansancio, porque Medellín se nos muestra desde la mirada de Fernando, cuyo cinismo filosófico es mordaz. Todos tienen su parte de responsabilidad en que la ciudad se haya convertido en eso: “Aquí no hay inocentes, todos son culpables, y si se reproducen, más”. A lo largo del relato, el escritor abogará en distintas ocasiones por la eutanasia infantil, y criticará la religiosidad de los colombianos por ser la fe un refugio inútil en el que no se distingue la frontera entre el bien y el mal, donde hasta las balas de los sicarios son rezadas para matar. Negará por ello, desde el nihilismo, la existencia de Dios, al que considera ciego y sordo, y al que sólo encuentra en los ojos de un niño que inhala pegamento: “Los ojos del niño me miraron desde el fondo del infierno, desde la infamia de Dios”.

Miradas que brotan del infierno

Esa misma mirada que se pierde en los infiernos celestiales brota de los ojos de los niños de la calle que aparecen en *La vendedora de rosas*, otro título que se desarrolla en Medellín y que ya citamos al principio del capítulo. El director de cine Víctor Gaviria construye en esta película un discurso cuyo tratamiento es muy parecido al que hacía Buñuel en *Los olvidados*, de forma que la crueldad mostrada en la pantalla alcanza dimensiones poéticas idénticas a la del film mexicano. Gaviria, como hacía Buñuel, huye de los recursos melodramáticos para construir una historia inspirada en un cuento de Hans Christian Andersen, *La niña de los fósforos*, sobre una menor que agoniza de frío en la calle el día de Navidad mientras alucina con la imagen de su abuela.

La niña en esta ocasión será Mónica, una huérfana de 13 años que sobrevive en el inframundo de Medellín vendiendo rosas por calles, restaurantes y cantinas. Todavía no ha atravesado por completo el umbral de la inocencia en un lugar donde parece no haber sitio para los inocentes. La niña intentará escapar y refugiarse, pero caerá asesinada la noche de Navidad. El azar, como ocurría en *Los olvidados*, es el desencadenante de su muerte a manos de El Zarco, por un hecho absurdo, caprichoso y ridículo: un reloj que se estropea y que había canjeado bajo presión la niña al delincuente, que también muere como ocurría con El Jaibo de la película de Buñuel.

Hay grandes paralelismos entre estas dos películas. Las influencias del film mexicano han sido reconocidas por Gaviria, y destacadas en festivales como el de Cannes, donde ambas triunfaron y proyectaron su difusión más allá de las fronteras nacionales de sus respectivos países de producción. El director de este certamen cinematográfico, Gilles Jacob, destacó cuando se presentó la película que Gaviria filmaba a los niños perdidos de las calles de Medellín sin concesiones a la dramaturgia tradicional y sin caer en el miserabilismo: “como en Buñuel, antaño, la crueldad de lo que ocurre en la sociedad no es incompatible con la poesía que nace de la observación de las cosas”. Una observación que retrata las calles de Medellín de noche como si de un escenario surrealista se tratara, fantasmagórico, de pesadilla, con un ritmo endiablado, siguiendo a esos niños y niñas de la calle que, como decíamos al principio, dejan de ser niños dentro y fuera de la pantalla masacrados por una violencia absurda de la que no pueden escapar.

A Gaviria le costó tiempo poner en marcha este proyecto y finalizarlo. Dentro de Colombia no resultaba atractivo, como tampoco lo había sido *Los olvidados* en México medio siglo antes, y al igual que le había ocurrido a Buñuel, se desató una campaña en su contra cuyos instigadores le acusaron de amoral y de explotar la “porno miseria”. En *La vendedora de rosas* vemos deambular por las calles de Medellín a unos muchachos a los que se les ha negado la infancia arrojándolos en vida al vertedero de la miseria. Roban, se prostituyen, matan, se drogan para evadirse de la realidad, y mueren

ante la indiferencia de todos convertidos en unas cifras estadísticas escandalosas que deberían servir al menos para agitar las conciencias de la humanidad, si es que todavía las hay en medio de tanto individualismo y egoísmo. Gaviria ya había mostrado una década antes esa misma realidad con el drama *Rodrigo D. No futuro* (1988), la historia de un muchacho de 18 años llamado Rodrigo que no tiene futuro y carece de expectativas en el Medellín de la violencia, que no quiere caer en la delincuencia y que invita al espectador a reflexionar sobre el terrible destino al que son empujados los jóvenes colombianos.

La vendedora de rosas y *Rodrigo D. No futuro* penetran en los barrios marginales de la ciudad, toman el pulso a sus gentes y exploran en la precariedad de sus vidas con una pretensión documental que lleva a Víctor Gaviria a poner delante de las cámaras a actores no profesionales. Recurre a los mismos protagonistas que día a día sobreviven en esas calles, muchos de los cuales ya no viven a pesar de su juventud porque han sido asesinados en la vida real. Medellín es una de las urbes más violentas del planeta. En sus arrabales vive la cuarta parte de su población, hacinada en villas sin los requisitos básicos de salud, sobreviviendo a diario, y sin la más mínima posibilidad de escapar de la marginación.

Miseria que empuja a la delincuencia en una urbe donde a principios de este milenio había 400 bandas organizadas de delinquentes con cerca de 10.000 jóvenes a su servicio, y que a diferencia de las que se formaron durante la época del cartel de Medellín, ahora han diversificado su actividad y encontrado nuevas fuentes de financiación como son la extorsión, el secuestro, la venta de droga y el asesinato a sueldo. Aunque los gobernantes de esta ciudad colombiana se esfuerzan por mostrar una imagen menos dramática y más acogedora de la misma, las estadísticas son lo suficiente elocuentes de cómo la violencia se ha convertido en un signo de identidad imposible de ignorar. En el año 2005 se produjeron 780 muertes violentas, lo que supone la cifra más baja de las dos últimas décadas al arrojar un índice de 37 por cada 100.000 habitantes, frente a la tasa anual de 381 muertes por cada 100.000 habitantes de 1991. Es difícil

hacerse una idea de la barbaridad que esto supone, pero si se suman las cifras nos da un saldo de 42.393 víctimas mortales en sólo una década, entre enero de 1992 y abril de 2002 a causa de la delincuencia en Medellín.

A nuestros ojos resulta incomprensible cómo se puede vivir en medio de tanta violencia. Así le sucede a Marta, la agente de bolsa española protagonista de *Todo está oscuro* (España, 1996), de Ana Díez, cuando viaja a Bogotá para repatriar el cadáver de su hermano, un periodista asesinado. No puede entender una realidad totalmente ajena a la suya, donde la justicia brilla por su ausencia y es cómplice de la delincuencia. Opta por el camino más peligroso, averiguar ella misma quién fue el asesino. Es así como descubre el mundo de los sicarios, de niños y adolescentes asesinos porque eso forma parte de su cultura. Tanto es así que Jenny, la niña a la que toma cariño Marta, hace un dibujo con un pintalabios en el cristal del coche para entretenerse y pinta un asesinato.

Con una estructura muy irregular, *Todo está oscuro* penetra en la incomprensión de occidente hacia este problema para criticar a su vez la doble moral con que lo mira. Cuando Leonor, la amiga de Marta que reside en Bogotá, va a buscarla a su hotel, en un semáforo una niña les pide unos pesos por la ventanilla. En lugar de ayudarla, Leonor sube la ventanilla y la ignora, a pesar de que está preparando un libro sobre los niños de la calle en Colombia. Su gesto es hipócrita, puesto que afronta su investigación con la misma asepsia que un científico estudia los ratones experimentales en el laboratorio.

Óscar y El Chino, los dos niños sicarios de *Todo está oscuro*, mueren asesinados por otros sicarios después de haber hecho su trabajo, tras pensar, desde su ignorancia infantil, que han ingresado así al mundo de los adultos y serán respetados. Carecen de valores y buscan el camino rápido para ganar dinero y poder consumir, porque las barriadas pobres donde viven no les ofrece nada mejor. El mismo camino siguen los jóvenes de *Narcos* (1992), coproducción hispano-italiana dirigida por Giuseppe Ferrara; *Sicario* (1995), del venezolano José Novoa; y la colombiana *Rosario Tijeras* (2005), realizada

por el mexicano Emilio Maillé. Las tres se adentran en el mundo del sicariato en Colombia con argumentos muy similares en las dos primeras: adolescentes sin otras opciones que viven infiernos familiares en barriadas pobres, que sufren abusos en su infancia, y que ingresan como matones a sueldo para escapar de la marginación, hacerse respetar y consumir su vida de una forma tan intensa como fugaz, porque son asesinados por otros sicarios cuando saben demasiado, resultan incómodos o quieren abandonar la organización.

La vía del sicariato es una forma efímera de escapar de la miseria en Colombia y salir de las calles por las que vagabundean los gaminos, esos niños sin hogar que viven en el límite, entre la delincuencia y la mendicidad, y que han sido retratados por el cine colombiano en trabajos ya clásicos como el cortometraje *El día que Dios nació* (1976), de Ciro L. Martínez; el medimetraje *Pepos* (1983), de Jorge Enrique Aldana; y el largometraje *Gamin* (1977-1978), de Ciro Durán.

El narcotráfico gobierna, al igual que sucede en Colombia, los barrios obreros y las favelas de las grandes ciudades brasileñas como Río de Janeiro y Sao Paulo, donde la violencia no desaparece a pesar de los esfuerzos que en los últimos años han realizado las organizaciones no gubernamentales de cooperación en las zonas más complicadas, la política de entrega de armas incentivada económicamente, y la renovación de un cuerpo policial que sigue siendo excesivamente violento, pero algo más eficaz en su lucha contra el crimen organizado. La rebelión protagonizada en mayo de 2006 en Sao Paulo por el Primer Comando de la Capital así lo constata. En menos de una hora, los dirigentes encarcelados de esta organización criminal pusieron en jaque el estado de derecho en esta ciudad brasileña, una de las más peligrosas de América Latina, donde a diario son asesinadas 25 personas y al mes se registran 90 secuestros. A través de sus teléfonos móviles alentaron una revuelta en las calles y en las cárceles con motines y enfrentamientos callejeros que se saldaron con más de un centenar de muertos. Demostraron que quienes gobiernan la ciudad son ellos, y sólo después de que los dirigentes llegaron a un acuerdo con las autoridades se dio la orden de que cesara la rebelión.

El cine brasileño también ha mostrado esta problemática como una espiral de la que es imposible escapar, desde la proliferación de las favelas y barrios marginales con el éxodo del campo a la ciudad en la primera mitad del siglo XX, hasta la profesionalización de la delincuencia hoy día. El absurdo y la violencia gratuita provocan la muerte de los niños protagonistas de títulos como *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, y *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles. En la película de Pereira dos Santos, el protagonista obliga a su hijo Norival a que devuelva lo robado en una tienda con otros pandilleros. Así lo hace, pero a continuación la banda lo matará por haber mostrado signos de debilidad. Los niños de *Como nascem os anjos* terminan muertos igualmente porque un equívoco absurdo los convierte en presuntos secuestradores de un abogado norteamericano y su familia en un barrio residencial de Río de Janeiro. La prensa hace del suceso un espectáculo mediático y la policía es incapaz de resolver la situación de manera pacífica, dejando que sean los propios muchachos quienes se liquiden entre ellos a tiros.

La violencia no respeta la lógica ni el sentido común, ni mucho menos el amor. Destruye todo lo que se cruza en su camino, como experimentan en sus carnes los dos enamorados de *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, basada en la historia de Orfeu y Eurídice, pero ambientada en las favelas de Río de Janeiro. Las bandas de narcotraficantes lo controlan todo e imponen su ley con la complicidad de la policía, a la que compran con sobornos, destruyendo cualquier atisbo de vida y de esperanza. Diegues ofrece, no obstante, una imagen excesivamente artificiosa de la vida en la favela, con un preciosismo visual poco acorde con la tragedia clásica que recrea en estos ambientes marginales. La favela se convierte así en un recurso visual estereotipado que adquiere otro significado al margen de su significante. Así lo hizo también Spike Lee para el video-clip de Michael Jackson *They don't care about us*. Lo rodó en una favela carioca en 1996, por lo que la productora tuvo que pagar a los narcos que controlaban el barrio, cuyos hombres armados se encargaron de la protección del cantante y del equipo de filmación. La excusa del video-clip era la denuncia de las desigualdades sociales a través

del contraste entre la miseria de los cerros marginales y los deslumbrantes paisajes turísticos de Río de Janeiro. La realidad era vender discos y divulgar la imagen de un Michael Jackson supuestamente comprometido con los pobres.

Donde sí se respira verdad y compromiso alejado de cualquier pretensión de convertir la violencia en un espectáculo gratuito, pero filmando con un pulso visual capaz de atrapar al público y hacerle abrir los ojos, es en *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, crónica realista de tres décadas de vida delictiva en las favelas de Río de Janeiro. Estamos ante el film que mejor ha puesto en escena, hasta el momento, esta realidad, y debe buena parte de su éxito a la novela en la que está basado, obra de Paulo Lins, testigo presencial de todo lo que se cuenta. El libro y la película describen la penetración del narcotráfico en las barriadas pobres, y cómo niños, adolescentes y jóvenes buscan hacer de la venta de droga un negocio estable. No hay falsos moralismos, sino una descripción pulcra de cómo el problema de las bandas de narcotraficantes surgió y fue creciendo ante la indiferencia política y policial. Indiferencia sólo dejada de lado para cobrar los sobornos que reciben a cambio de mirar hacia otro lado.



Cidade de Deus / Brasil / 2002
Director: *Fernando Meirelles - Katia Lundt*

Cidade de Deus se estructura en tres partes con un ritmo y una puesta en imágenes endiablada y ágil, que transmite la misma fugacidad que tienen las vidas de los habitantes de la favela donde se desarrolla la acción. Cada década es visualizada con un estilo narrativo diferente, acorde con lo que ocurre en esos años. Buscapé, un muchacho del barrio que no pertenece a ninguna banda pero que conoce perfectamente de qué va el negocio del crimen organizado, es quien hace de hilo conductor. A partir de un *flash back*, la acción salta a los años 60 para ir avanzando a lo largo de las décadas, entrelazándose a veces las acciones para entender mejor la evolución de los personajes.

Los años 60 son la década de la fundación de Ciudad de Dios, el suburbio donde tienen lugar los hechos. Los grandes angulares predominan en esta parte para contarnos la historia de Cabeleira y su pandilla, en la que ingresa desde bien pequeño Dadinho, un niño de 11 años cuya vocación es ser el criminal más sanguinario y peligroso de Río de Janeiro. La samba pone música a este capítulo y los colores desvaídos de la fotografía evocan cierto romanticismo e inocencia del bandido generoso convertido en un *bad good boy* por imperativos de la pobreza en la que vive.

El estilo del film de Meirelles evoluciona en la década de los 70 hacia colores más vivos, mientras los sonidos de la samba se difuminan con los de la música pop y el funk. El montaje es más dinámico y un aire de “marihuana” lo envuelve todo mientras presenciamos el crecimiento del negocio del narcotráfico que lidera a golpe de gatillo Zé Pequeno, quien quiere adueñarse del barrio. La llegada de los años 80 coincide con la guerra abierta entre los narcotraficantes de Ciudad de Dios. La cámara se inquieta y se agita con panorámicas rápidas, desenfoque de imágenes y planos rodados sin trípode, a la vez que hay saltos en el montaje y la fotografía se convierte en monocromática y fría para contarnos la última historia, la de Mané Galinha. Buscapé será testigo de todos estos acontecimientos y con su cámara de fotos hará lo que ningún periodista por miedo a entrar en la barriada había hecho, retratar a esos delincuentes sin alma para los que la vida no tiene valor y la muerte resulta banal.

Cidade de Deus destripa la realidad de las favelas: barriadas pobres controladas por el narcotráfico, cuyas guerras internas mueven continuamente del poder a sus líderes; donde los niños aprenden desde pequeños el oficio del crimen haciendo mandados; la clase media acude a comprar su cocaína, y la policía de proximidad mira hacia otro lado a la vez que pone la mano para recibir su parte del negocio. La película ilustra la violencia que viven las calles de Brasil, país marcado por las desigualdades sociales y el fracaso de las políticas públicas para acabar con la pobreza extrema de 53 millones de personas, mientras el 10% de la población posee el 45% de la riqueza. Uno de los últimos títulos brasileños en abordar de forma colateral el problema de las favelas como foco de delincuencia ha sido *Quase dois irmaos* (2004), de Lucia Murat, que denuncia desde el pesimismo la lucha de clases que subyace en ese conflicto y las oportunidades perdidas en el pasado para solucionarlo por la clase política dirigente actual.

Los niños de la calle

Igual que el político de *Quase dois irmaos* y los músicos de samba de *Rio, zona norte* y *Orfeu* intentan con proyectos comunales en los suburbios alejar a los niños de la delincuencia e inculcarles otros valores, Carlinhos Brown lo hace en *El milagro de Candeal* (España, 2004), de Fernando Trueba, solo que en este caso es un documental que retrata una realidad. Candeal es una favela de Salvador de Bahía donde no hay drogas y los niños tampoco van armados con pistolas sino con instrumentos musicales, porque en la barriada hay un conservatorio de música en el que además de trabajar con pentagramas lo hacen fomentando la autoestima. Educar en la paz en un país con tanta pobreza no es fácil y así es planteado en los cortometrajes *A Rocinha tem historias* (1986), de Eunice Gutman, y *Churrascaria Brasil* (1987), de Frederico Confalonieri. Por el contrario, la dureza de sus calles pobladas por niños abandonados que se dedican al robo y la prostitución, y que son exterminados por grupos parapoliciales como se mostraba en *Central do Brasil*, es recogida en otros títulos de género documental entre los que podrían citarse *Vam pra Disneylandia* (1986), de Nelson Xavier; *Meninos da rua* (1988), de Marlene França; y *Damas da Noite* (1987) y *Children War* (1991), ambas de Sandra Werneck.

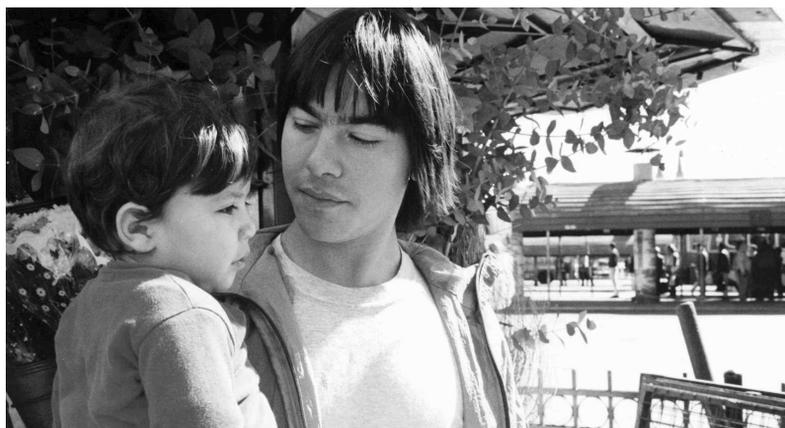
Los niños de la calle se encuentran dispersos por todas las ciudades de Latinoamérica, y EE UU tampoco se libra de ello. El estado actual de esta problemática en México es abordado por Gerardo Tort en el largometraje de ficción *De la calle* (2001), digno heredero de la tradición iniciada por Buñuel. Tort nos muestra la historia de dos adolescentes, Rufino y Xóchitl, que se aman y que quieren marcharse a otro lugar para sobrevivir, escapando así de la violencia de un Distrito Federal que parece salido de la Edad Media. El destino trágico de sus vidas, de nuevo fruto del azar y el capricho, se lo impedirá, en una película en la que las alucinaciones de los niños drogados con pegamento guardan cierto parecido con el sueño surrealista de Pedro en *Los olvidados*, al identificar la imagen de la madre ausente con la de una Madonna celestial.

Dentro del cortometraje de ficción que trata esta temática encontramos la producción alemana *Quiero ser* (*I Want to be*, 2000), de Florian Gallenberger; mientras que el género documental cuenta con algunos títulos interesantes producidos por México, entre los que destacan el corto *La neta, no hay futuro* (1988), de Andrea Gentile, sobre los niños que limpian parabrisas para sobrevivir, y el largometraje *Niños de la calle* (2003), de Eva Aridjis, que hace un recorrido por las plazas, los parques públicos del Distrito Federal, las estaciones de metro y los centros comerciales para fijar su atención en los menores enganchados al pegamento. Muchos se han escapado de sus casas por recibir malos tratos. Malviven y agonizan a la intemperie a la vista del mundo civilizado. Así lo hacen igualmente, si saltamos la frontera de río Grande, los dos niños vagabundos hispanos de *Roam* (Venezuela-USA, 2001), de Carolina Vila-Ramírez, que deambulan mendigando por Los Angeles ante la indiferencia de todos, como si no existiesen, excepto de quienes quieren abusar de ellos.

Un recorrido por otras cinematografías latinoamericanas nos lleva a Venezuela, donde Román Chalbaud inaugura en este país el género de la marginalidad de la infancia y la juventud, a finales de los años 50, con *Caín adolescente* (1959), a la que seguirán *El pez que fuma* (1977) y *Cuchillos de fuego* (1990). La violencia ejercida contra la infancia, condenada a dejar de existir, estará presente asimismo en *Cangrejo* (1982)

y *Macu, la mujer del policía* (1987), en ambos casos en entornos ya no marginales sino pertenecientes a la acomodada alta burguesía y la clase policial. Clemente de la Cerda se suma a esta tendencia en 1976 con *Soy un delincuente*, título muy emblemático de esta cinematografía que se fija en la delincuencia juvenil como un producto de la decadencia de la sociedad, y que llegará hasta nuestros días con *Huelepega* (1997), de Elia Schneider, que incomodó a la clase política y cuyo rodaje se intentó paralizar desde las instancias oficiales. Del mismo año que *Soy un delincuente* es *Canción mansa para un pueblo bravo*, de Giancarlo Carrer, donde un joven provinciano termina convertido a la fuerza en delincuente cuando llega a la ciudad y es recibido con hostilidad.

El choque cultural que supone emigrar de la montaña a la costa provoca un fuerte conflicto al niño campesino de 12 años que protagoniza el largometraje *Gregorio* (Perú, 1984), de Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi. La inadaptación puede terminar en abandono, fuga o delincuencia. Otra película peruana, en este caso un cortometraje documental, nos muestra la dureza con la que sobreviven los niños en las calles de Lima tras ser abandonados en *Niños en la noche* (1986), de Hernán Balcázar y Rossana Angeles. La ciudad empuja a la delincuencia a quienes no tienen recursos, como le ocurría al protagonista de *Canción mansa para un pueblo bravo*, y emularán los protagonistas de *Ratas, ratones, rateros* (Ecuador, 1999), de Sebastián Cordero, y *El cielito* (Argentina, 2004), de María Victoria Menis.



El Cielito / Argentina - Francia / 2003
 Director: *María Victoria Menis*

de futuro porque nacieron pobres y la dictadura militar de Pinochet les privó de salir de la pobreza, aunque la juventud de las clases acomodadas no muestra mayores ilusiones ni esperanzas. Combatirán el hastío dedicándose a los pequeños hurtos y al robo de vehículos hasta que encuentren en la droga un negocio más rentable.

En el momento que crecen como delincuentes y se involucran en el narcotráfico, los protagonistas de *Caluga y menta* caen en el abismo, algo que experimentan también los jóvenes de *Mala leche* (Chile, 2004), de León Errázuriz, y *La Cruz del Sur* (Argentina, 2003), de Pablo Reyero. Comienzan poco a poco a delinquir hasta que sus crímenes alcanzan mayores dimensiones, como hacen los muchachos argentinos que viven en un suburbio en *Perros de la noche* (1985), de Teo Kofman. Dos de los últimos títulos del cine argentino que inciden en la misma temática son *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y *El Polaquito* (2002), de Juan Carlos Desanzo. En ambas sus protagonistas quieren escapar de la miseria y de la vida delictiva que llevan, pero una vez más el azar y el destino trágico de la juventud marginal se interpondrá en sus caminos. En *Pizza, birra, faso*, un grupo de delincuentes juveniles roba por las noches para salir adelante. Cuando la novia de El Cordobés, uno de los miembros de la banda, quede embarazada, el muchacho decidirá dar el último golpe para dejar esa vida. Será el final de todo, porque morirá en el intento, acariciando el sueño de escapar de una Argentina que poco antes de la gran crisis del año 2000 había relegado a decenas de miles de jóvenes al olvido más absoluto.

Narrada prácticamente de noche, la película de Caetano y Stagnaro busca el realismo más fiel a través de unos diálogos que reproducen la jerga típica de las clases bonaerenses más desfavorecidas, como hace Juan Carlos Desanzo con *El Polaquito*, la historia real de un niño de la calle que al enamorarse de una adolescente que ejerce la prostitución quiere cambiar de vida pero no puede escapar del círculo de marginación en el que se encuentra atrapado. El muchacho lo intentará de manera incansable, sufrirá el acoso y el maltrato policial, las amenazas de El Rengo cuando decide desvincularse del mismo, el adulto que lo explota en la Estación Constitución de Bue-

nos Aires. Al final, con otro delincuente juvenil llamado Vieja, asaltarán un restaurante para conseguir el dinero necesario para escapar. La policía rodea el local y logra huir, pero no así de los muchachos de la calle que trabajan para El Rengo, una mafia de delincuentes juveniles que no perdona y que lo ejecuta, exhibiendo colgado su cadáver en la estación. La investigación policial resolverá que fue un suicidio. Los policías corruptos que cobran sobornos de El Rengo cierran así los ojos a ese submundo y a esas tragedias que se suceden a diario en la estación de tren bonaerense. Los muchachos protagonistas viven en vagones de tren abandonados, como lo hacen miles de niños en Buenos Aires, ciudad en la que se estima que más de 3.500 menores viven solos en las calles, una realidad que observa el documental *Los nadies* (2005), de Ramiro García y Sheila Pérez.

Desanzo imprime a *El Polaquito* un enfoque neorrealista a través de unos diálogos muy de la calle y una fotografía en color desvaída y de duros contrastes lumínicos que evoca el blanco y negro. De neorrealistas podríamos calificar también algunos documentales argentinos de los últimos años que retratan la vida en las villas de los arrabales urbanos, en los que la miseria y la necesidad coloca a los muchachos al borde de la desesperación en una nación considerada muy rica en recursos pero donde el 40% vive bajo los niveles de pobreza. Entre la proliferación de este tipo de películas que se están haciendo en Argentina citaríamos *Dársena Sur* (1997), de Pablo Reyero, y *Capital Rancho* (2002), de Gabriel Bertini, así como el ya clásico *Los totos* (1982), de Marcelo Céspedes. Dos décadas prácticamente separan estas producciones sin que en ese tiempo la democracia que siguió a la dictadura haya sido capaz de cambiar la situación.

La realizadora española Chus Gutiérrez construye otro interesante docudrama sobre las consecuencias de la marginalidad en las villas miseria en uno de los capítulos del largometraje *En el mundo a cada rato* (2004), titulado *Las siete alcantarillas*. Maca, una niña pequeña de un barrio de chabolas, es la protagonista de esta historia con sus padres y sus dos hermanos. La película recurre a personajes reales y se desarrolla en la villa donde vive la familia para contarnos una historia de ficción basada en el día a día. Después de que Maca

nos presenta a sus padres, a sus hermanos y su barrio, la trama de la película se desvía hacia el realismo cotidiano, con las dificultades para salir adelante, las frustraciones, la violencia doméstica y el camino hacia la delincuencia que emprenden los niños. Todo ello para informarnos con esta historia de que en el mundo más de 600 millones de niños y niñas viven en la pobreza absoluta.

En el mundo a cada rato es un film colectivo cuyos beneficios se destinaron a Unicef y ofrece cinco miradas a la infancia del Tercer Mundo para denunciar el hambre, las enfermedades y la muerte de millones de niños en el planeta. Las historias de este trabajo modélico sobre la infancia que deja de existir por el olvido, se rodaron



En el mundo a cada rato / España / 2004 Directores: *Patricia Ferreira* (*El secreto mejor guardado*), *Pere Joan Ventura* (*La vida efímera*), *Chus Gutiérrez* (*Las siete alcantarillas*), *Javier Corcuera* (*Hijas de Belén*) y *Javier Fesser* (*Binta y la gran idea*).

en Senegal, Guinea Ecuatorial, India, Argentina y Perú. Este último capítulo lo dirige el peruano Javier Corcuera y se titula *Hijas de Belén*, sobre las niñas que trabajan desde que son bien pequeñas en el mercado del barrio de Belén en la ciudad de Iquitos. Se levantan a las 3 de la madrugada para preparar los productos que venden, y pasan todo el día en el mercado sin poder ir a la escuela ni poder ser unas niñas normales. La cámara las sigue en su devenir cotidiano y cuentan ante la misma sus miedos y temores, así como sus deseos y lo que opinan que deberían de ser sus vidas como menores que son. Corcuera introduce como contraste en el relato a otro personaje, Eusebia, una anciana que llegó con diez años a Iquitos procedente de su aldea, y que no ha dejado de trabajar en toda su vida, algo que les aguarda también a Nancy y a las otras menores que trabajan en el mercado, que acceden a la condición de adultos sin haber experimentado la infancia ni la juventud.

Al igual que los protagonistas de las cinco historias de *En el mundo a cada rato*, en el planeta 246 millones de niños trabajan, de los cuales 171 millones lo hacen en condiciones peligrosas, no pudiendo ir a la escuela 65 millones de ellos; 15 millones son huérfanos a causa del SIDA, y más de 1 millón mueren cada año por el paludismo. El género documental nos obsequia periódicamente con títulos como éste que nos abren los ojos ante estas historias que a veces tenemos a las puertas de nuestras casas y que preferimos no mirar, no sólo en el Sur subdesarrollado sino también en el Norte desigualmente desarrollado. Así hemos conocido de la mano de Javier Corcuera la historia de los niños picapedreros de Perú en uno de los capítulos de *La espalda del mundo* (2000); o de los niños y jóvenes peruanos que como en *Las hijas de Belén* tienen que subsistir, sin vivir la infancia, en un mercado mayorista de frutas en *Encuentro con hombrecitos* (Perú, 1987), de Alejandro Legaspi, o limpiando lunas de vehículos en *Sobreviviente de oficio* (Perú, 1987), de Fernando Espinoza. En *Escarabajos humanos* (Colombia, 1976), de Umberto Coral, los niños y sus familias escarban entre los desechos de los vertederos de Bogotá para reciclar materiales que poder vender, algo que hoy día sigue sucediendo en los basureros de toda América Latina.

Penetrar en los guetos de la marginación

Entre los documentales más recientes que ahondan en el tema de la infancia negada hay ejemplos de prácticamente todos los países del subcontinente americano. Mario Handler escandalizó a su país, Uruguay, con *Aparte* (2000), documental narrado como una película de ficción, en el que sigue a los jóvenes marginales y delincuentes en sus fechorías, ejerciendo la prostitución o peleando a diario por sobrevivir. El cineasta fue acusado de provocar escenas de marginación para filmar la película, abriendo así un debate sobre si es lícita esta manera de contar historias que son espeluznantes porque sabemos que son de verdad, como lo es la panameña *One dollar. El precio de la vida* (2001), de Héctor Herrera. El título de esta película hace referencia a lo que costaba en el año 2000 una pequeña dosis de droga barata en Panamá, que diez años después de la invasión norteamericana se había convertido en un país sumido en la violencia, con bolsas de exclusión social en donde las bandas de delincuentes imponen sus leyes con total impunidad. Herrera penetra en los guetos de la capital panameña para contarnos historias que superan cualquier ficción vista hasta entonces, con testimonios sobrecogedores como el relato de Fat, un funcionario al que sigue la cámara y cuyo trabajo consiste en recolectar los cadáveres que aparecen esparcidos cada día por toda la ciudad.

A los niños latinoamericanos de estos títulos documentales se les ha robado la infancia, pero no es preciso entrar en los guetos para hacerlo. Len Morris en *Stolen Childhoods* (USA, 2004-2005) viaja también al Norte para enseñarnos las injusticias que en cualquier parte del mundo se cometen contra los pobres, y cómo la infancia es la más perjudicada. Este documental se traslada a varios lugares del planeta y en América se fija primero en la historia de Damiao Sobrinho, un muchacho de 15 años de Campo Grande (Brasil) que busca comida para llevarse a la boca entre los vertidos de un basurero, arriesgándose a un envenenamiento, agarrar alguna infección, e incluso ser aplastado por las palas excavadoras del vertedero. De ahí pasamos a México y EE UU. En ambos países, a un lado y otro de la frontera, los

niños trabajan en labores agrícolas desde muy jovencitos. Del lado norteamericano se trata, por supuesto, de niños hispanos que corren el riesgo de enfermar de cáncer por los pesticidas empleados en la agricultura. La película cifra en 800.000 los menores que realizan estos trabajos peligrosos en EE UU. En México, los niños se someten al riesgo de los productos químicos que las multinacionales emplean en la plantación y el secado de las hojas del tabaco en Nayarit. Pero el testimonio más desgarrador es el de las niñas que son prostituidas en Ciudad de México. A través del documental conocemos el caso de una joven madre de 15 años de la que han abusado sexualmente y que intenta escapar de la prostitución y las drogas, en un país en el que la infancia es víctima de las redes de tráfico sexual como sucede en toda Latinoamérica y tampoco es ajeno el Norte.

Asa Faringer profundiza en la vida de una de esas niñas mexicanas condenadas a vender su cuerpo desde pequeñas en el documental dramatizado *Street Love* (Suecia, 2000). Trata sobre la vida de Rosa, una mujer que desde los 7 años ha ejercido la prostitución en las calles de Ciudad de México, que ha sido explotada e intimidada hasta que un día se rebela y organiza al resto de sus compañeras para hacerse respetar, por lo que recibe una tremenda paliza de los criminales que controlan el negocio. Estas mujeres son sometidas a todo tipo de abusos, vejaciones y humillaciones, igual que las muchachas campesinas engañadas o secuestradas que son convertidas en prostitutas en el film *Las Poquianchis* (1976), de Felipe Cazals, un clásico del cine mexicano de estructura abigarrada que toma prestados elementos narrativos de diferentes géneros en un maridaje sorprendente.

Un recorrido más amplio por el inframundo en el cine latinoamericano nos llevaría a descubrir niños y niñas, adolescentes y jóvenes que dejan de existir como tales, inmersos en la irracionalidad de la violencia, los abusos, el maltrato, la violación, la explotación, la delincuencia, la prostitución, el desencanto y el crimen, como sucede en las películas mexicanas *La mujer del puerto* (1991), de Arturo Ripstein; *Lolo* (1992), de Francisco Athié; *Hasta morir* (1994), de Fernando Sariñana; o *Perfume de violetas* (2000), de Maryse Sistach.

Sus protagonistas han abandonado a la fuerza su infancia y su juventud empujados por el ambiente en el que viven, y con ellos arrastran a otras personas. Buscan salidas e intentan refugiarse en su inocencia sin lograrlo, rebelándose contra la sociedad que los ha creado y que de repente los excluye en *Mi amigo Ángel* (Honduras, 1963), de Sami Kaffati, y *Elisa antes del fin del mundo* (México, 1997), de Juan Antonio de la Riva; delinquiendo para aferrarse a su estatus social en *El costo de la vida* (México, 1988), de Rafael Montero, y *Johnny 100 pesos* (Chile, 1994), de Gustavo Graef; sucumbiendo a la decadencia y la asfixia de las familias de clase media en *Principio y fin* (México, 1993), de Arturo Ripstein, y *La ciénaga* (Argentina, 2001), de Lucrecia Martel; pudriéndose en la cárcel o en sectas que les lavan el cerebro en *La isla de los niños perdidos* (Nicaragua, 2002), de Florence Jaugey, y *Los esclavos felices* (Argentina, 2004), de Gabriel Arboés; convirtiéndose en objetos de abuso sexual desde la infancia en *Tres monos* (Venezuela, 1999), de Carmen L'Roche, y *Rhythm of the Saints* (USA, 2003), de Sarah Rogacki; sometidas a un machismo repulsivo o a la violencia masculina surrealista en *El des-*



Rhythm of the Saints / U.S.A. / 2003 Director: *Sarah Rogacki*

quite (Chile, 1998), de Andrés Wood, y *Fando y Lis* (México, 1967), de Alejandro Jodorowsky; encerradas en su condición de clase soñando con cuentos de hadas liberadores y atrapadas en su ceguera en *Cuentos de amor y hadas* (México, 2004), de Roberto Canales, y *La Nao de China* (México, 2004), de Patricia Arriaga; muriendo ejecutados con fines perversos y en medio del más absoluto desprecio por la vida en *Pura sangre* (Colombia, 1982), de Luis Ospina, y *El viñedo* (Uruguay, 2000), de Esteban Schroeder; sucumbiendo a la ambición, devoradora de vidas humanas, y a las guerras declaradas por los políticos y sufridas por los ciudadanos que viven en paz ajenos a los oscuros intereses de los primeros en *Oro diablo* (Venezuela, 2000), de José Ramón Novoa, y *Héroes de otra patria* (Puerto Rico, 1996-98), de Iván D. Ortiz; escapando de casa para descubrir paisajes urbanos prohibidos en *Largo viaje* (Chile, 1967), de Patricio Kaulen, y *Un domingo feliz* (Venezuela, 1988), de Olegario Barrera; abandonados y obligados a olvidar sus sueños infantiles en *Valparaíso mi amor* (Chile, 1972), de Aldo Francia, y *Chuquiago* (Bolivia, 1976), de Antonio Eguino; desamparados por los conflictos políticos, sociales y armados en *Pequeña revancha* (Venezuela, 1985), de Olegario Barrera, y *Reyno* (Suecia, 1987), de Peter Torbiörnsson, que se desarrolla en la Nicaragua de los años 80; sucumbiendo a enfermedades que los excluyen socialmente en *Papagayo* (Venezuela, 2001), de Peggy González, y *A propósito de Cristian* (México, 2004), de Emmanuelle Fuentes; o cayendo en las redes del tráfico de niños en *Valparaíso* (Chile, 1994), de Mariano Andrade, y *Password, una mirada en la oscuridad* (Costa Rica, 2002), de Andrés Heidenreich.

En *Valparaíso* y *Password, una mirada en la oscuridad*, los niños son secuestrados para comerciar con ellos. El comercio mundial de niños es una triste y vergonzosa práctica. Unicef estima que cada año 8,4 millones de menores empiezan a trabajar como esclavos, siendo obligados a prostituirse o a convertirse en siervos, mientras que al menos 1,2 millones caen víctimas del tráfico sexual. El comercio de niños para el trasplante de órganos ha sido denunciado por periodistas y reporteros de televisión como la brasileña Ana Beatriz Magno, la francesa Marie-Monique Robin, y el español José Manuel Martín Medem, cuyas investigaciones fueron desacreditadas insis-

tentamente a mediados de los años 90 por el Gobierno de Estados Unidos alegando falta de pruebas; la misma Administración que durante medio siglo ocultó que había experimentado con niños y mujeres embarazadas inyectándoles plutonio.

El cortometraje mexicano *Entre dos* (2003), de Michel Franco, pone el dedo en la llaga sobre este asunto. Es una película de ficción que no indaga en las redes mafiosas del tráfico de órganos, aunque sugiere su existencia. Más allá de eso, propone una reflexión sobre si unos padres de clase acomodada serían capaces de sacrificar la vida de otro niño para salvar la de su hijo. La respuesta de la pareja protagonista es sí. El hijo se encuentra gravemente enfermo ingresado en el mismo hospital donde trabaja su padre como médico. No consiguen un donante y deciden utilizar a un niño de la calle. En poco más de diez precisos minutos de metraje, Michel Franco construye un drama con visos de realidad lo suficientemente convincente hasta para quienes prefieren creer que el trasplante ilegal de órganos es una leyenda urbana.

El tráfico de órganos es sugerido también en otro corto de ficción mexicano, *El otro sueño americano* (2004), de Enrique Arroyo, que alude a la desaparición de cientos de mujeres en Ciudad Juárez, entre ellas niñas y adolescentes. Unas desapariciones que alcanzan la cifra de miles en todos los estados fronterizos del norte, y que ha captado por supuesto el interés de esta cinematografía en varios documentales: *Señorita extraviada* (2001), de Lourdes Portillo; *Ni una más* (2002), de Alejandra Sánchez; y *Preguntas sin respuesta: Los asesinatos y desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua* (2005), de Rafael Montero.

El otro sueño americano es preciso en el tema que trata y contundente en su forma de hacerlo. El traslado en un coche de la policía de una joven detenida en la frontera sirve para apuntar todas las claves de la emigración ilegal a EE UU y de los “feminicidios” de Ciudad Juárez: la desesperación y la frustración de quienes parten en busca de una vida mejor, el tráfico de drogas, la trata de blancas y la falta de escrúpulos de quienes comercian con seres humanos, la misoginia del macho latino y el desprecio profundo que sienten ha-

cia las mujeres viéndolas sólo como objetos sexuales, la corrupción fronteriza y la corresponsabilidad de la policía en estos delitos, la falta de voluntad para esclarecerlos, y la complicidad del Norte en estos crímenes.

Narrada con un único plano secuencia de diez minutos, el relato adquiere el punto de vista de la cámara de seguridad que lleva el propio vehículo policial para encuadrar el asiento del detenido. Esta forma de contar la historia sugiere un “enfoque objetivo”, porque nos introducimos en la trama de manera furtiva, expiando la que podría ser la actuación habitual de una pareja de policías corruptos. Es además una imagen sucia, descompensada de luz, quemada, y con interferencias al simular que es una grabación en vídeo realizada desde un coche en marcha, acorde con la suciedad de los hechos delictivos que nos comunica. *El otro sueño americano* es un doloroso documento plasmado en imágenes con la dureza que requieren los hechos que denuncia, sin concesiones, sugiriendo el trágico desenlace de la joven protagonista: “dejar de ser” en la flor de la vida.



El otro sueño americano / México / 2004
Director: *Enrique Arroyo*

Buscar ser

"Al llegar a mi casa, y precisamente en el momento de abrir la puerta, me vi salir. Intrigado, decidí seguirme"

Octavio Paz en *Arenas movedizas*

Hay búsquedas que a veces pueden acabar en sorpresas ingratas. Los adolescentes protagonistas de los filmes mexicanos *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, y *Temporada de patos* (2004), de Fernando Eimbcke, así lo experimentan confundidos entre la amistad y el amor que se profesan debido a su camaradería cuando en el primer caso se besan apasionados en la boca, y en el segundo uno de ellos le chupa la oreja al otro. Están descubriendo un lado muy íntimo de sus sentimientos en sendos filmes, que son de búsqueda, bien a través de viajes iniciáticos o de introspecciones que provocan igualmente un viaje interior. En la película de Cuarón, más que ante una búsqueda estamos frente a un itinerario de encuentros del trío protagonista; con ellos mismos y su vida, con su libertad, con sus fantasías, con sus fantasmas y temores, y por supuesto con su sexualidad, frustrada en el caso de la mujer, Luisa, y en plena explosión adolescente en Julio y Tenoch. Aterrorizados, los muchachos se alejarán entre ellos después de haber hecho el amor los tres juntos.

Y tu mamá también plantea el tema de la juventud y las búsquedas que entraña esa etapa de la vida a partir de tres personajes muy bien definidos y concretos. Julio y Tenoch, con 17 años, están en una edad vital en la que todo parece regirse por las hormonas de sus cuerpos. Viven su sexualidad con pasión, sin importarles en apa-



Temporada de patos / México / 2004 / Director: *Fernando Eimbcke*

riencia nada más y despreocupándose del mundo que les rodea, a las puertas de alcanzar la madurez y con ella la responsabilidad, los desvelos, las complicaciones y las preocupaciones de la edad adulta. Luisa, con 28 años, está a punto de abandonar esa etapa irrepetible. A consecuencia de una enfermedad, se enfrenta también a los últimos días de su vida, consciente de que pronto morirá. Es así como emprende ese viaje a la costa, tras un nuevo desencuentro emocional con su esposo, y en compañía de los muchachos después de que éstos la invitaran en una fiesta a viajar con ellos a una playa ficticia llamada la Boca del Cielo, que cuando lleguen al mar resultará que sí existe.

Los adolescentes no verán más allá de su miopía juvenil durante el viaje, mientras que Luisa descubrirá un México rural lleno de vida, solidario, pero también trágico, violento y corrupto, en el que sus gentes se abren camino a diario afrontando los contratiempos. La cámara, con fotografía de Emmanuel Lubezki, se mueve inquieta durante todo ese periplo hasta que llegan a la costa, donde Luisa se reencontrará con su libertad perdida y los dos amigos con su identidad. En ningún momento conocerán el drama que arrastra su compañera de viaje. Ni ellos ni nosotros como espectadores. El guión se encarga de mantener esa incógnita hasta el final. Sabemos que el marido la ha engañado con otra mujer, y que no es la primera vez que lo hace, pero el cáncer que le han detectado sólo lo conoceremos después de que haya muerto, cuando Tenoch se lo cuenta a Julio pasado un tiempo, durante un encuentro casual a partir del cual sus vidas se separarán de forma definitiva.

Los protagonistas de *Y tu mamá también* rezuman vida. “En México se respira vida por todos lados”, afirmará Luisa, en una declaración de amor por parte de Cuarón a su país de origen tras haber hecho carrera en Hollywood y regresar con esta película al cine mexicano, concibiendo una historia que habla de seres humanos capaz de enganchar al público sin necesidad de atraparlo con efectos especiales ni otras golosinas audiovisuales que provocan “caries mental”. Ella será la que inicie a los muchachos en otra manera de vivir la vida y en una forma de hacer el amor diferente, placentera

en lugar de impulsiva, donde no hay límites y los riesgos emocionales son grandes, como comprueban al acostarse los tres juntos al final de esta *road movie*.

Los adolescentes de *Temporada de patos* también realizan un periplo vital, aunque sin moverse de casa, en una larguísima jornada de domingo. La cámara se encierra en un departamento de ciudad de México con los dos amigos protagonistas, Flama y Moko, a los que se suman otros dos personajes entrañables, la vecina Rita y el repartidor de pizzas Ulises. El director, Fernando Eimbcke, ha dicho que quiso hacer esta película de adolescentes “por respeto a su constante necesidad de búsqueda, por su rechazo a las fórmulas y a lo establecido, por su desenfado, por su energía, y porque los adolescentes quizás no saben lo que quieren pero saben perfectamente lo que no quieren”.

Entre las cuatro paredes del departamento de *Temporada de patos*, que Ulises derriba con su imaginación para romper las cadenas de la esclavitud laboral que sufre como repartidor de pizzas -en una odisea épica a escala individual, que vincula con ironía su nombre con el del protagonista de la *Illiada*-, parece transcurrir una jornada cotidiana y monótona de un domingo cualquiera en la que no pasa nada fuera de lo común, pero suceden muchísimas cosas. Es verdaderamente brillante el acabado de esta película, cuyo guión tiene una estructura prodigiosa, y sus diálogos son inteligentes, mordaces y precisos, nada artificiosos, sino creíbles en boca de esos actores capaces de transmitir la naturalidad de lo cotidiano. La fotografía en blanco y negro -sería difícil concebirla en color-, y la concisa dirección, puesta en escena y montaje, convierten este film en una propuesta tan atrevida como sorprendente e inigualable.

Moko y Flama se disponen a pasar solos un domingo como otro cualquiera frente al televisor, jugando con videojuegos y escuchando música. Los padres de Flama están en proceso de separación y él se ha convertido en un objeto más a repartir, como el vulgar cuadro de patos en una charca que preside la pared del salón encima del televisor, y los jarrones y platos que decoran las paredes y muebles de

la estancia. Todo se desarrolla dentro de lo previsto hasta que suena el timbre. La vecina Rita, una jovencita mayor que ellos algo pícaro, les pide el favor de utilizar su horno para hacer un pastel. En realidad escapa de su soledad, y despertará en Moko la curiosidad por explorar su sexualidad. Un apagón los deja sin luz, sin videojuegos, y sin música. Aburridos, aunque todavía no tienen hambre, encargan una pizza. Lo hacen para divertirse y cronometrar el tiempo del repartidor. El departamento está en lo más alto del edificio y no funciona el ascensor. Si el repartidor llega tarde, no tendrán que pagar la pizza. Cuando se presenta en la casa, han pasado unos segundos del tiempo estipulado, según el cronómetro de Moko, y no quieren pagar. Lo que menos les importa es el dinero. La situación que se crea es una excusa para ocupar el rato. El repartidor se niega a marcharse mientras no le paguen y con él surgirá el entretenimiento.

Con estos cuatro personajes en la casa, sin luz, y aburridos todos de esperar el paso del tiempo en silencio, Fernando Eimbcke construye un film en cierta manera mágico, donde Flama y Moko son seres desorientados en su adolescencia, Rita es una especie de hada, y Ulises el intruso que acabará desencadenando un cambio en la vida de todos, incluida la suya, al menos durante ese domingo. El apagón es la circunstancia fruto del azar que saca del aislamiento a los cuatro y les obliga a hablar entre sí, a conocerse, a descubrirse y, sobre todo, a divertirse y a soñar. Así es como todos ellos resurgen como seres inteligentes, exploran sus miedos y sus deseos, y emprenden un camino de búsqueda que dé sentido a sus vidas. Flama decide tirar al blanco contra todos los objetos decorativos que para él simbolizan el fracaso de la vida familiar con sus padres, porque como asegura Ulises, “las oportunidades en la vida son como los tiros que tiene una escopeta”. Una vez roto el muro que los incomunica, viven una experiencia intimista que les dejará huella.

Quienes no dejarán huellas en su huida serán las dos mujeres jóvenes de *Sin dejar huella* (México, 2000), de María Novaro. Son una española y una mexicana que coinciden en el camino y realizan juntas un viaje de exploración y descubrimiento, que les lleva a recorrer México de extremo a extremo en una *road movie* que nos

muestra ese otro país tan diferente del universo cerrado y cosmopolita que alberga el Distrito Federal, cuyos ritmos son otros y está lleno de contrastes, de virtudes y defectos, pero por encima de todo pletórico de vida, esperanza, y sabiduría. Al igual que sucedía en *Y tu mamá también*, el film culmina con una fuga al mar como punto de inflexión y de inicio de una nueva vida, proyectos e ilusiones. Un recurso que María Novaro ya había empleado en *Lola* (1989), y que comparte con *Sin dejar huella*, para abordar el tema de la búsqueda de identidad entre las jóvenes, y la maternidad en la sociedad mexicana de finales del siglo pasado. Esta cuestión también la había abordado ya en sus cortometrajes *Una isla rodeada de agua* (1984) y *Azul celeste* (1988). Los trabajos de Novaro son filmes de búsqueda, de introspección, que ofrecen una nueva mirada sobre la mujer en el universo fílmico mexicano, no feminista sino femenina y tomando siempre el pulso exacto a la realidad que la inspira.

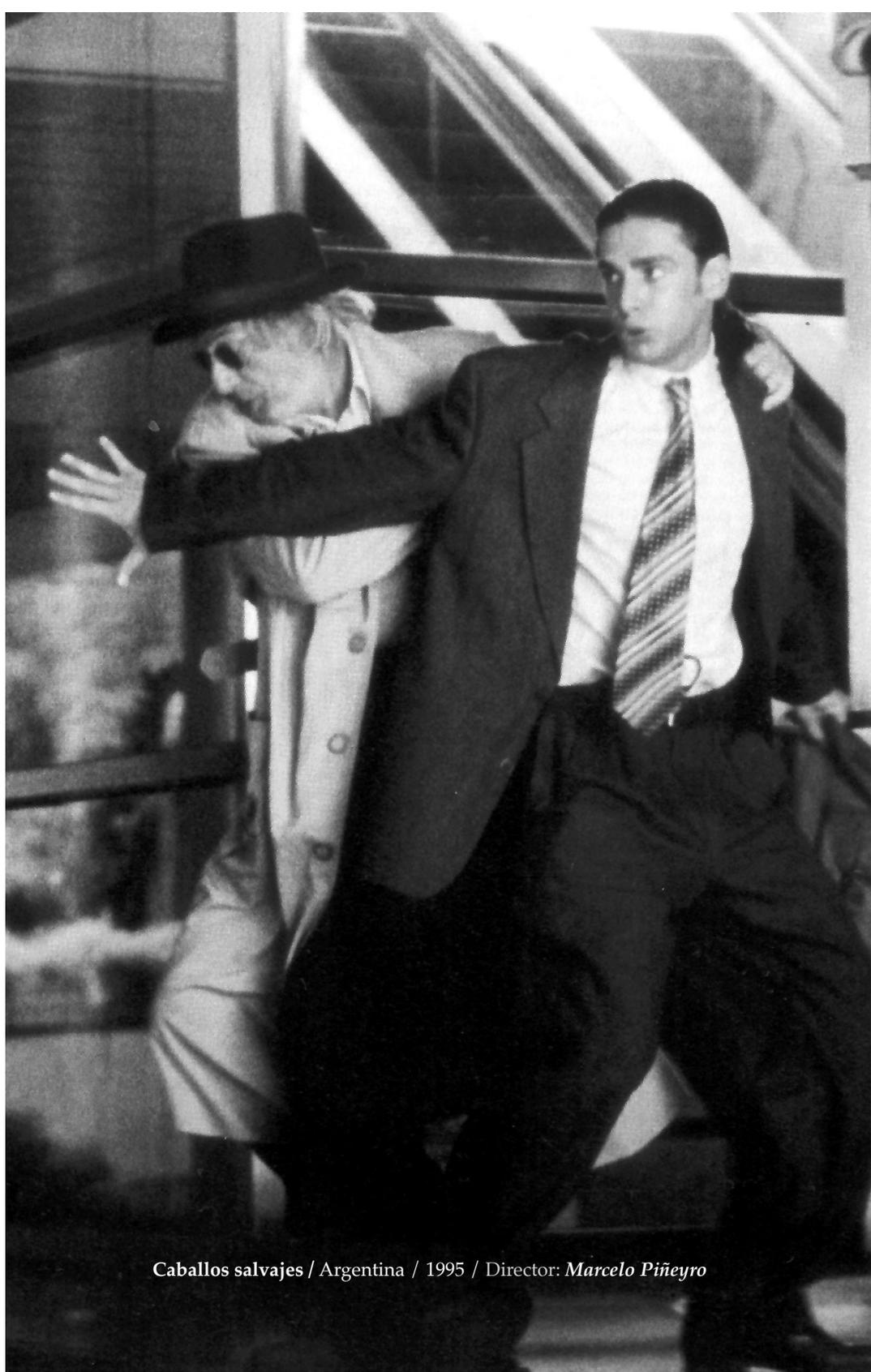


Y tu mamá también / México / 2001
Director: *Alfonso Cuarón*

Son viajes de liberación e iniciación los que presentan estas películas, lo mismo que ocurre en *Noticias lejanas* (México, 2005), de Ricardo Benet, cuyo protagonista de 17 años escapa del ambiente sórdido y marginal del pueblo en medio de las salinas donde vive, para buscarse la vida en el Distrito Federal. La ciudad lo recibe con hostilidad y cerrándole todas las puertas a cualquier oportunidad, aunque conseguirá abrirse camino a duras penas. Es un personaje humilde nacido pobre y condenado a morir pobre, en las antípodas de Rodri y Roco, los dos primos hermanos de *Por la libre* (2000), una comedia juvenil desenfadada del mexicano Juan Carlos de Llaca. Ambos viven su adolescencia sin complicaciones económicas, pero ignorados por sus padres. Su abuelo, don Rodrigo Carnicero, es su confidente, amigo y consejero hasta que muere. En su testamento pide que arrojen las cenizas de su cuerpo en la bahía de Acapulco. La familia se desentiende, excepto Rodri y Roco, que se encargarán de cumplir el deseo del anciano. Juntos emprenden la marcha hacia la costa en un viaje de conocimiento y autoestima, que se transformará en rebeldía y libertad al llegar a Acapulco guiados, sin saberlo, por su propio abuelo, como si lo hubiera planificado todo antes de morir para que dieran el salto de la adolescencia a la madurez.

Heredar la sabiduría de los mayores

Los mayores que orientan a los jóvenes en la búsqueda de su identidad y su destino constituyen un recurso argumental que ofrece excelentes resultados en los filmes argentinos *Caballos salvajes* (1995), de Marcelo Piñeyro, y *Cleopatra* (2003), de Eduardo Mignogna. Ambos vinculan sus argumentos con la situación política y económica de Argentina a finales del siglo pasado, y se estructuran como películas de carretera cuyos viajes son de autodescubrimiento e iniciación. *Cleopatra* es una comedia en la que una joven y muy famosa actriz de televisión, a punto de trabajar en EE UU con Andy García, se fuga del plató para no regresar. En su huida la acompaña Cleo, una mujer mayor, casada, desencantada de la rutina de su vida y su matrimonio, y algo despistada que a sus cerca de 60 años tiene que mantener económicamente a su esposo en paro, haciendo trabajos mal pagados por culpa de la crisis. A la actriz todo le va a las mil maravillas en



Caballos salvajes / Argentina / 1995 / Director: *Marcelo Piñeyro*

su vida profesional, pero se siente vacía fuera del plató. Juntas emprenden una fuga para romper con todo lo anterior, lo que llevará a la joven a reencontrarse con sus raíces y a descubrir en la sencillez del medio rural la calidad y calidez de vida que no encuentra en la cosmopolita, y salvajemente neoliberal, Buenos Aires. Cuando Cleo decida regresar con su marido, perderá el autobús al plantearse las tres opciones que tiene: hacer lo que le gustaría hacer, hacer lo que debería hacer, o permanecer allí tranquila y ponerse a pensar.

A pensar, eso es lo que enseña el anciano atracador de bancos de *Caballos salvajes* a su falso rehén, un joven empleado de la financiera donde ha cometido el robo. En realidad no se trata de un atraco, sino de un acto de justicia. La financiera le estafó hace años, y la trama vincula los negocios fraudulentos de la entidad con la corrupción que alentó la última dictadura militar argentina. El anciano sólo pretende recuperar su dinero, intereses incluidos. La policía hace acto de presencia y, para salvar la vida del viejo, el joven ejecutivo de brillante futuro se hace pasar por su rehén y escapan juntos. No habrá ya marcha atrás. El futuro deja de ser brillante para el muchacho, que queda atrapado entre lo que cree que es una “locura” del asaltante, y la desconfianza que surge por parte de sus jefes. Así emprenderán juntos la huida a lo largo del país con un ideal utópico, salvar del matadero y devolver la libertad a una manada de caballos, a cuya compra destinará el dinero que ha recuperado en la financiera.

Hay en *Caballos salvajes* una rebeldía que se contagia al otro lado de la pantalla, que hace cómplice al espectador y lo lleva a su terreno mediante una *road movie* cuya estructura emula el estilo de un *western* épico con todos sus recursos narrativos, paisajes, y arquetipos. Durante su fuga, la televisión se interesa por el caso y convierte en un espectáculo lo que es una declaración de principios de los protagonistas, jugando con ellos e incluso traicionándolos cuando la búsqueda de audiencia así lo precisa. En el camino, nuestros dos “indomables”, que es como los bautiza la prensa, se cruzarán con otra criatura perdida, una joven que busca un sentido a su vida y que lo encontrará al lado de estos rebeldes con causa. El realiza-

dor argentino propone un viaje libertario y utópico con final trágico pero esperanzador. El viejo muere, si bien entrega antes el testigo a los dos jóvenes, que se convertirán así en portadores de los valores de solidaridad y justicia que les ha inculcado durante el viaje.

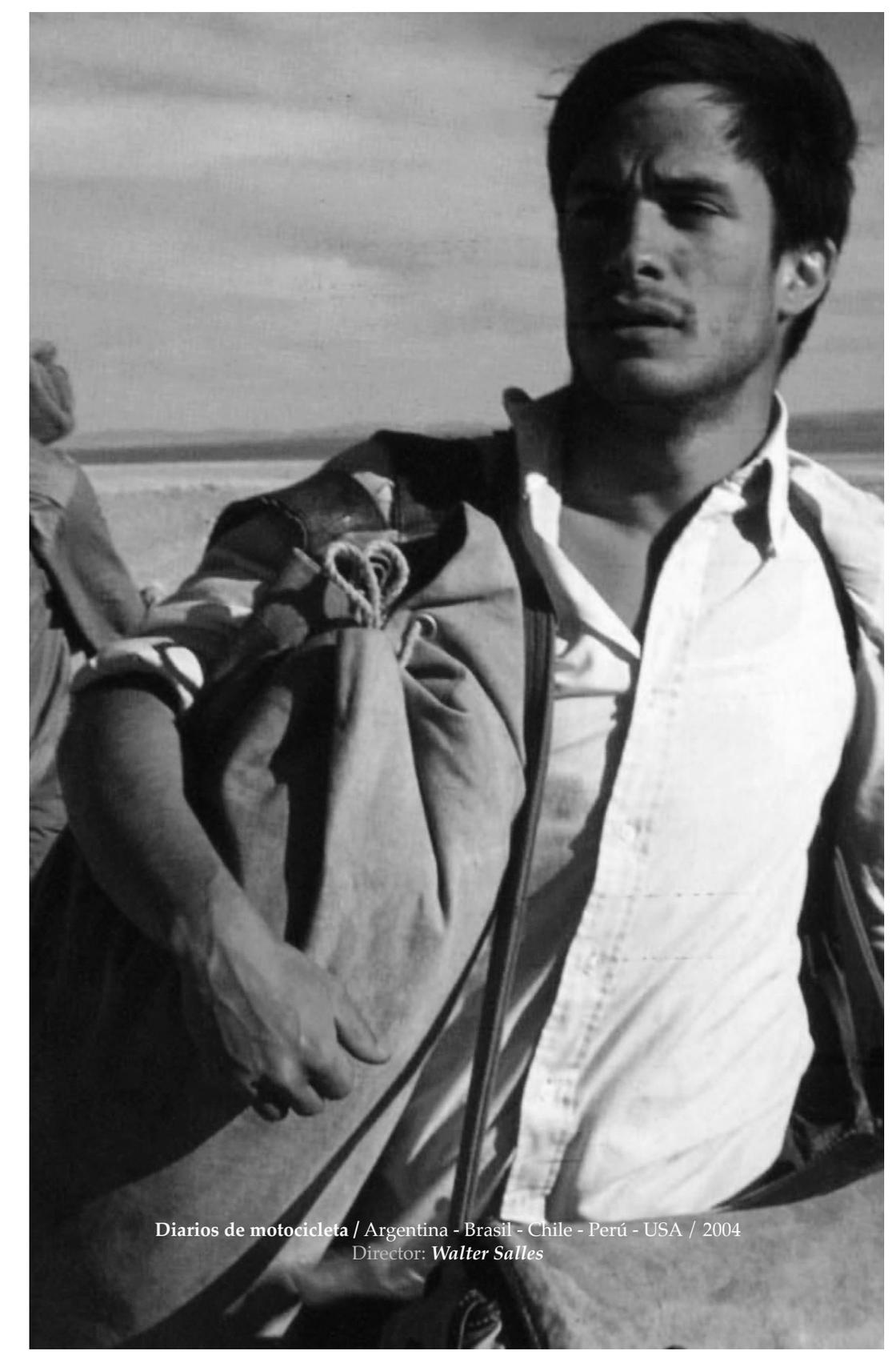
“El hombre arriesga su propia vida cada vez que elige, y eso lo hace libre”, enseña el anciano de *Caballos salvajes* a su joven discípulo parafraseando a Máximo Gorki. Esa es la opción que elige el personaje histórico de *Tango feroz. La leyenda de Tanguito* (1993), del mismo realizador argentino, que evoca la figura del cantante de rock José A. Cruz “Tango”, muerto en extrañas circunstancias en 1972 después de haber sido encarcelado durante la dictadura militar y haber pasado por varios psiquiátricos. Su único delito y demencia que padece se llama integridad. “Tango” es un joven que busca un sentido a su existencia, y lo encuentra en la honestidad de sus canciones, que claman por un mundo con ideales, justo y solidario. Le roban su música y le alteran las letras de sus canciones vaciándolas de contenido. Se rebela contra el sistema y eso le conduce a la muerte. La película finaliza con las imágenes de una filmación doméstica en la que “Tango”, acompañado de otros amigos en el muelle, se dirige a la cámara para decir: “A mí en general me gustan los viejos; los que tienen memoria. Y por si vos sos de los que se olvidan, yo te recuerdo algunas cosas que ahora tengo claras. Todo no se compra. Todo no se vende. Conozco una lista interminable de cosas que son más importantes que la seguridad. Soy capaz de soñar sueños. Me gustan los caramelos colorados. Estoy loco por Mariana”.

Las dictaduras militares de los años 60 y 70 en Argentina aniquilaron la disidencia interna juvenil que clamaba por una sociedad más justa y libre, sin oprobios, en la que no todo fuera consumo y hubiera espacio para la paz, la solidaridad y el fin de las desigualdades. La democracia cambió a los dirigentes en el poder, pero mantuvo las mismas estructuras económicas. Varias décadas antes, otro argentino, Ernesto Guevara, intentó alentar la llama de la revuelta en América Latina contra la injusticia social después de haber realizado dos viajes por todo el subcontinente. El brasileño Walter Salles recrea el primero de esos viajes en

Motorcycle Diaries (2004), una coproducción con amplia participación internacional en la que el actor mexicano Gael García Bernal interpreta al Che cuando todavía no era el Che. La factura visual de la película es impecable y responde a los fines comerciales de semejante proyecto, pero se resiente de un discurso absolutamente convencional poco apropiado para recrear la juventud de un personaje en nada convencional. La acción reconstruye el primer viaje de Ernesto Guevara por Latinoamérica en compañía de su amigo Alberto Granado, en una aventura juvenil de búsqueda, aprendizaje y conocimiento que forjaría la identidad del mítico guerrillero ante las injusticias y desigualdades sociales que conoció desde la Patagonia hasta México. Más atractivo resulta a la hora de afrontar ese proceso de búsqueda el documental de Miguel Pereira *Che Ernesto* (Argentina, 1997), en el que un joven argentino de 25 años y un veterano revolucionario llamado Cacho hacen el mismo viaje que hizo el Che por las venas abiertas de América, según la terminología acuñada por Eduardo Galeano.

La América Latina que recorren los protagonistas de *Che Ernesto* es más moderna y más turística, pero no más justa que la que conoció Guevara. Los movimientos revolucionarios no cuajaron en los 60 y donde lo hicieron, como Cuba, no dieron el resultado esperado por múltiples motivos que tampoco vamos a analizar aquí. Tal vez la naturaleza humana sea tan pérfida que el ideal del “hombre nuevo” sea una entelequia y, como tal, una empresa inalcanzable de ilusos dignos de respetar o de aprovechados oportunistas. El cineasta argentino Fernando Solanas ironiza en *El viaje* (1992) sobre esa Latinoamérica neoliberal de hoy día, en la que todo se pone a la venta, y en la que se arroja a los jóvenes al consumo y a la supervivencia en un mercado terriblemente competitivo donde el humanismo y el sentido común han sido arrinconados a patadas. Un mundo que no han creado ellos, sino que les ha sido entregado así.

El protagonista, Martín Nunca, también emprenderá un viaje de búsqueda desde Tierra del Fuego, en el extremo de América, al encuentro de su padre, que emigró de la Argentina saqueada por el presidente Rana, alegoría de Carlos Menem. La búsqueda que



Diarios de motocicleta / Argentina - Brasil - Chile - Perú - USA / 2004
Director: *Walter Salles*

emprende el protagonista de *El viaje* es la historia de una América posible en contraste con la América real vista desde la óptica de la poesía "grotética" de Fernando Solanas, convirtiéndose así el film en una metáfora de la resistencia, un recurso muy habitual en este autor de militancia incontenible y bien conocido por sus documentales *La hora de los hornos* (1968) y *Memoria del saqueo* (2004).

Martín Nunca busca a su padre como un referente, un guía en ese camino hacia la madurez que ha iniciado. La figura del progenitor es polémica en cambio en otros filmes argentinos. El de *Martín Hache* (1997), de Adolfo Aristarain, resulta hasta despreciable. Es un hombre hermético que se exilió a España y no ha querido regresar a Argentina. Arrastra consigo el amargo recuerdo de un país saqueado, en crisis, y en una búsqueda permanente de identidad. El hijo, que se llama Martín como su progenitor, y por eso la "H" del nombre, no busca a su padre cuando viaja a España, le basta con buscar su propia identidad. Busca encontrar sentido a su vida y, a diferencia de su progenitor, no lo halla en el Madrid cosmopolita y opta por volver a Buenos Aires. *Martín Hache* es un film arriesgado y duro, cuya lucidez desorienta y golpea de forma insistente al espectador durante más de dos horas de metraje en las que se habla de prácticamente todo.

La acción desaparece en esta película para primar unos diálogos escupidos en intensas secuencias en torno a una mesa, sentados alrededor de la piscina, en el restaurante, el despacho de trabajo o el salón de casa, que Aristarain conduce siempre hasta el límite. La desorientación de la juventud y de los adultos en el mundo actual, el desencanto, las drogas, las relaciones entre padres e hijos, los afectos, el éxito y el fracaso profesional, la integridad moral, el exilio, o el suicidio son cuestiones que se suceden sin pausas que permitan digerir todo lo que se dice en la pantalla. Martín no sabe lo que quiere ni lo que va a hacer con su vida, y tampoco quiere que nadie se lo diga, sino descubrirlo él mismo. Aprenderá solo cuál es su camino, inventándose alguna razón para ello, porque los adultos, desde luego, no le ayudan a encontrarlo sino que le desorientan.



Martin Hache / España - Argentina / 1997 / Director: *Adolfo Aristarain*

La búsqueda de la identidad

Martín hijo no muestra rencor hacia su padre, más bien indiferencia. Quien sí lo odia y lo desprecia con toda su alma porque no encuentra explicación a que le abandonara de recién nacido es Ariel Macarof, el joven protagonista de *El abrazo partido* (Argentina, 2004), un sobresaliente trabajo de Daniel Burman. Podríamos definir este personaje como un adolescente tardío. Vive todavía al amparo de su madre, padece una terrible crisis de identidad en medio de la crisis argentina y quiere irse a Europa en una desesperada fuga al no encontrar sentido a su existencia. Para poder hacerlo se empeña en reclamar la nacionalidad polaca de sus abuelos, hasta que su padre regresa a Buenos Aires y descubre la verdadera historia de lo que pasó, algo que su madre le ocultó. La verdad libera al joven Macarof en esta amena y muy bien realizada comedia existencial argentina, un país que adquiere tintes dramáticos en la búsqueda que de su paternidad hacen los niños y jóvenes de *Buenos Aires Viceversa* (1996), de Alejandro Agresti, y *Caja negra* (2002), de Luis Ortega.

El abrazo partido se desarrolla en torno a una galería comercial y la comunidad judía de Buenos Aires, como ya lo había hecho su director anteriormente en *Esperando al mesías* (2000). En ambas películas el protagonista, que se llama igual en las dos, quiere escapar de un ambiente casi asfixiante que lo sobreprotege para buscar su propio rumbo de vida después de haber aprendido todo lo que tenía que aprender de su familia. Daniel Burman reincide en esta cuestión en *Derecho de familia* (2006), su último trabajo hasta el momento, en la que un hijo necesita distanciarse de su padre, un prestigioso abogado cuya carrera profesional ha decidido seguir, para construir su propia identidad. La transmisión del conocimiento de padres a hijos es una cuestión tratada de manera brillante y lúcida en *Roma* (2004), de Adolfo Aristarain. Continuamos en Argentina para fijarnos ahora en un film sobre la eterna búsqueda de lo que somos y que tanto nos cuesta descubrir y encontrar, en una película que habla del aprendizaje durante esa búsqueda, de la importancia de la madre en ese proceso, y del peso de la memoria en nuestras vidas.

Roma está contada en diferentes planos temporales. En el presente, Joaquín Góñez, un escritor que a su edad está ya a vuelta de todo, dicta en el otoño de su vida sus memorias al joven empleado de una editorial encargado de transcribirlas. La historia saltará en el tiempo sucesivamente para conocer la infancia de Joaquín y su juventud pletórica de libertad, en la que su madre desempeñó un papel fundamentalmente, inculcándole unos ideales, alentándole a buscar, y ayudándole a que se exiliara a España durante las dictaduras militares. Escarbando en los recuerdos, Joaquín recupera lo que creía perdido hasta ese momento. Sumido en el encierro de su casa de campo, se convertirá en mentor del empleado de la editorial para ayudarlo en su propia búsqueda, cuyo intérprete, Juan Diego Botto, da vida también al personaje del escritor en su juventud. Búsquedas que en *Tatuado* (Argentina, 2005), de Eduardo Raspo, se convierten en una necesidad vital para el adolescente protagonista, un muchacho atormentado por el tatuaje de una mangosta que le hizo su madre en el cuerpo antes de abandonarlo, y cuyo significado quiere conocer. En compañía de su novia, emprende una búsqueda en un viaje hacia su propio pasado familiar, que necesita descubrir para construir su futuro.



Roma / España - Argentina / 2004
Director: *Adolfo Aristarain*

La pérdida de la madre entraña para los hijos una búsqueda no exenta de riesgos, verdades que hubiera sido mejor no descubrir, y peligros en *Ciudad del sol* (Argentina, 2003), de Carlos Galettini, y *Julio y su ángel* (México, 1998), de Jorge Cervera, que convierte en un cuento de hadas la historia de un niño que huye del orfanato para buscar el ángel de la guarda que le prometió enviarle su mamá después de muerta. Roberto, el joven cubano de *Miel para Oshún* (Cuba, 2001), de Humberto Solás, recupera su identidad perdida al regresar a buscar a su madre en la isla. Se lo llevó su padre cuando tenía siete años, a un exilio político y económico que empuja a miles de jóvenes latinoamericanos a emprender una búsqueda de su futuro fuera de su país, ya sea en Estados Unidos o en Europa. Viajes al Norte que se ven frustrados, como sucede en *Visa USA* (Colombia, 1985-86), de Lisandro Duque, o que fuerzan a las adolescentes que buscan una salida a sus vidas a convertirse en “mulas” para pasar la droga de los narcos en la coproducción colombiana y estadounidense *María llena de eres de gracia* (2003), de Joshua Marston.



María Llena eres de gracia / U.S.A. - Colombia / 2004
Director: *Joshua Marston*

La necesidad empuja a la emigración a los jóvenes, ya sea dentro del propio país, como hace con sus tres hijos la pareja de *O caminho das nuvens* (Brasil, 2003), de Vicente Amorim, desmembrándose en el camino; o haciéndolo al extranjero con la pérdida de identidad, desarraigo y frustración que entraña ese periplo en el cortometraje colombiano *Bienvenida a Londres* (1981), de Carlos Mayolo y María E. Mejía; y los largometrajes *Terra estrangeira* (Brasil, 1995), de Walter Salles y Daniela Thomas; *Cosas que dejé en La Habana* (España, 1997), de Manuel Gutiérrez Aragón; *Flores de otro mundo* (España, 1999), de Iciar Bollaín; *I love you baby* (España, 2001), de Alfonso Albacete y David Menkes, en el que la actriz mexicana Tiaré Scanda interpreta el papel de una inmigrante dominicana; y *Un día de suerte* (Argentina, 2002), de Sandra Gugliotta.

Las inmigrantes latinoamericanas de estas películas -es llamativo que el cine español se haya fijado básicamente en mujeres y no en hombres- sufren la explotación laboral, como la protagonista de *Agua con sal* (España, 2005), de Pedro Pérez Rosado, o caen en redes de prostitución y delincuencia: *La novia de Lázaro* (España, 2002), de Fernando Merinero; *Aunque estés lejos* (Cuba, 2003), de Juan Carlos Tabío; y *La gran vida* (España, 2000), de Antonio Cuadri, en este caso con un tratamiento amable de comedia y donde la condición de inmigrante de la protagonista es anecdótica. Nada amable tiene en cambio el drama *Princesas* (España, 2005), de Fernando León, donde la prostituta caribeña Zulema emigra en busca de un mejor futuro para ella y su hijo, y en el intento encuentra sólo la tragedia y la soledad más desgarradora, algo que compartirá con otros seres marginados y excluidos de ese Cuarto Mundo que se abre camino en las sociedades opulentas del Norte. Las inmigrantes de estos filmes dejan de pertenecer a ningún lugar para convertirse en parias apátridas que no son ni de acá ni de allá.

Son jóvenes, ya no sólo marginales sino pertenecientes a familias de clase media, que emigran porque en sus países no han encontrado lo que buscaban en medio de la confusión, el engaño, la traición, la abulia y la crisis económica y de valores de la sociedad moderna en la que han sido condenadas a vivir las nuevas generaciones. No

es la juventud la culpable de esta situación, como a veces se les acusa, sino la víctima del mundo que han heredado de sus mayores, algo que se manifiesta con especial dramatismo en el cine argentino a través de personajes que viven de la fe, con la esperanza de que algún día las cosas van a ir mejor si resisten en su país. Entre los últimos títulos argentinos que han abordado este tema cabría citar *Picado fino* (1996), de Esteban Sapir, donde destaca su nada convencional propuesta estética; *No sabe, no contesta* (2001) y *Chiche bombón* (2005), ambas de Fernando Musa, radiografías de la sociedad argentina desencantada del nuevo milenio; *Contraluz* (2001), de Bebe Kamin; *Gallito ciego* (2001), de Santiago Carlos Oves; *Nadar solo* (2003), de Ezequiel Acuña; y *Las mantenidas sin sueños* (2005), de Martín Desalvo.

Rutinas y conflictos juveniles

El devenir cotidiano de los protagonistas de la uruguaya *25 Watts* (2001), de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, es similar al de los jubilados, puesto que se pasan todo el día en actitud contemplativa a pesar de su juventud, la vitalidad y la inventiva que tienen a esa edad. La cámara muestra con un rutina que llega a ser irritante el aburrimiento de unos jóvenes de clase media con nulas expectativas, algo que comparten con los peruanos de *Bala perdida* (2001), de Aldo Savini, y los brasileños de *Ódiquê* (2004), de Felipe Joffily, empeñados en arruinar sus acomodadas vidas metiéndose en líos por culpa del hastío y los excesos. La falta de expectativas en un mundo tan complejo como en el que vivimos, donde parece imperar exclusivamente el consumo y el ocio despreocupado, relega a esos muchachos a cometer fechorías por placer y aburrimiento a pesar de pertenecer a familias de clase media.

No hay búsquedas de autoafirmación en ellos, sino una desidia absoluta, a diferencia de como se comporta Ramón Romano, el protagonista de *Sin compasión* (Perú, 1994), de Francisco Lombardi, una adaptación libre de la novela de Dostoievski *Crimen y castigo*. El muchacho busca autoafirmarse en la generosidad de sus gestos en medio de una sociedad terriblemente violenta e injusta que lo

convierte en un ser ambiguo, tan noble como cruel. Como crueles acaban siendo ante la falta de estímulos en su búsqueda los jóvenes de las también producciones peruanas *Ciudad de M* (2000), de Felipe Degregori, que optan por la vía fácil para crear sus propias alternativas, por supuesto del otro lado de la ley; y *Días de Santiago* (Perú, 2004), de Josué Méndez, en la que un ex soldado de 23 años y otros compañeros de milicia que combatieron en la lucha antiterrorista buscan un lugar en la sociedad limeña tras haber cumplido el servicio militar, convirtiéndose en unos inadaptados cuyo conflicto refuerza el realizador mediante encuadres psicológicos desestabilizadores, un montaje brusco y discontinuo, y una fotografía que alterna el blanco y negro con el color.

La búsqueda y necesidad de evadirse de la realidad entre los jóvenes ya la encontrábamos en los años 80 en películas como el documental mexicano *Fonqui* (1984), de Juan Guerrero, en el que la música en vivo es la excusa para indagar en los sentimientos juveniles; y los largometrajes de ficción *Menino do Rio* (Brasil, 1980), de Antonio Calmon, *Um trem para as estrelas* (Brasil, 1987), de Carlos Diegues, y *Vivir a los diecisiete* (Argentina, 1987), de Luis Sepúlveda, que proponen el tránsito de unas vidas cómodas a tener que asumir las responsabilidades como adultos tras afrontar la dureza del mundo en el



que viven. En un bloque diferenciado habría que incluir *Manoa* (Venezuela, 1979), de Solveing Hoogesteijn, y *Nunca fomos tao felizes* (Brasil, 1984), de Murillo Salles, sobre la búsqueda de identidad de sus protagonistas. El fracaso en esa labor acaba en tensiones y crisis que desestabilizan a los jóvenes y desencadenan conflictos familiares en títulos contemporáneos como *Los días de la vida* (Argentina, 2000), de Francisco D'Intino, *El transcurso de las cosas* (Argentina, 2003), de Esteban Menis, y *Estrella del sur* (Uruguay, 2002), de Luis Nieto; y que pueden conducir al suicidio, ante la ceguera de quienes les rodean, en *Los suicidas* (Argentina, 2005), de Juan Villegas.

En *Ciudad M* y *Días de Santiago* sus protagonistas optaban por la delincuencia para salir adelante tras una búsqueda que no parecía ofrecerles otra posibilidad. No es fácil lidiar con la honestidad en sociedades profundamente marcadas por la corrupción. La tentación de ganar dinero fácil, o escalar profesionalmente sin escrúpulos, llama a la puerta de jóvenes ambiciosos capaces de renunciar a sus ideales de adolescencia con el único fin de lucrarse, como le ocurre al personaje de *El entusiasmo* (Chile, 1998), de Ricardo Larraín; o triunfar a costa de lo que sea despreciando la escala de valores, como sucede con el ambicioso periodista de *Tinta roja* (Perú, 2000), de Francisco Lombardi. Este film peruano reflexiona, además, sobre la pérdida de la ilusión, algo que mueve las conductas de las protagonistas de *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Cuba, 1991), de Daniel Díaz Torres, y *El viento se llevó lo que* (Argentina, 1998), de Alejandro Agresti, que emprenden viajes de búsqueda y de crecimiento personal. En la película cubana, es un reto revolucionario lo que lleva a la joven Alicia a viajar a Maravillas, un lugar surrealista que reproduce todo el absurdo de la burocracia del régimen cubano. En el film de Agresti, la mujer que emprende el viaje, Soledad, escapa de Buenos Aires para buscar una vida diferente, que encontrará en un remoto pueblo olvidado del interior, caótico y kafkiano, cuyos habitantes evocan a los personajes de la comedia italiana de los 60.

Alicia y Soledad son mujeres que se liberan de sus ataduras en busca de sueños y proyectos propios, que se rebelan contra la hegemonía y dependencia masculina como lo hacen las protagonistas de

Mujer transparente (Cuba, 1990), un proyecto de Humberto Solás y Orlando Rojas dirigido por varios cineastas, y *La vida según Muriel* (Argentina, 1997), de Eduardo Milewicz; que buscan su identidad y su reconocimiento, como hacen las hispanas que viven al norte de río Grande en *Girlfight* (USA, 2000), de Karyn Kusama, y *Real Women Have Curves* (USA, 2002), de Patricia Cardoso. Fabiola Quiroz y Juliette Ortega se convierten en *¿Quién diablos es Juliette?* (México, 1997), de Carlos Marcovich, en portavoces de esa juventud femenina que clama por su identidad y sus derechos en unas sociedades latinoamericanas marcadas todavía por un machismo arcaico. La irresponsabilidad paterna, los abusos y los roles sexuales, y la marginación de las mujeres, son aspectos que van desfilando por este documental de ritmo frenético que dibuja un triángulo sin fronteras de afectos y desafectos entre México, La Habana y Nueva York, lugares donde residen los personajes en los que se centra el discurso.

Las relaciones afectivas constituyen otro punto de inflexión dentro del cine latinoamericano que aborda la búsqueda de identidad de los jóvenes, ya sea desde los abusos y los gestos machistas de los estudiantes de *Una novia para David* (Cuba, 1985), de Orlando Rojas, cuyo enfoque tiene una evidente pretensión educativa; o desde las angustias de la vida en pareja, las separaciones, la soledad, los estados emocionales y el descubrimiento o la reafirmación de las identidades sexuales, en los filmes argentinos *Plaza de almas* (1997), de Fernando Díaz; *Tan de repente* (2002), de Diego Lerman; y *Un año sin amor* (2004), de Anahí Berneri. Búsquedas que adquieren una dimensión más espiritual y mística en *Pequeños milagros* (1997), de Eliseo Subiela; *Todas las azafatas van al cielo* (2002), de Daniel Burman; y *La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel, todas ellas igualmente argentinas.

Buscar es conocer, y conocer es dar y recibir, identificarnos con nosotros, con quienes nos rodean y con la sociedad a la que pertenecemos, heredar su memoria y evolucionar como individuos y como comunidad. Otra cosa es que en esa búsqueda ignoremos, o se nos oculte, la memoria, porque como dice con sabiduría juvenil el personaje de Rita en *Temporada de patos*: “La memoria también se ejercita. Claro que te tienen que importar las cosas para acordarte de ellas”.

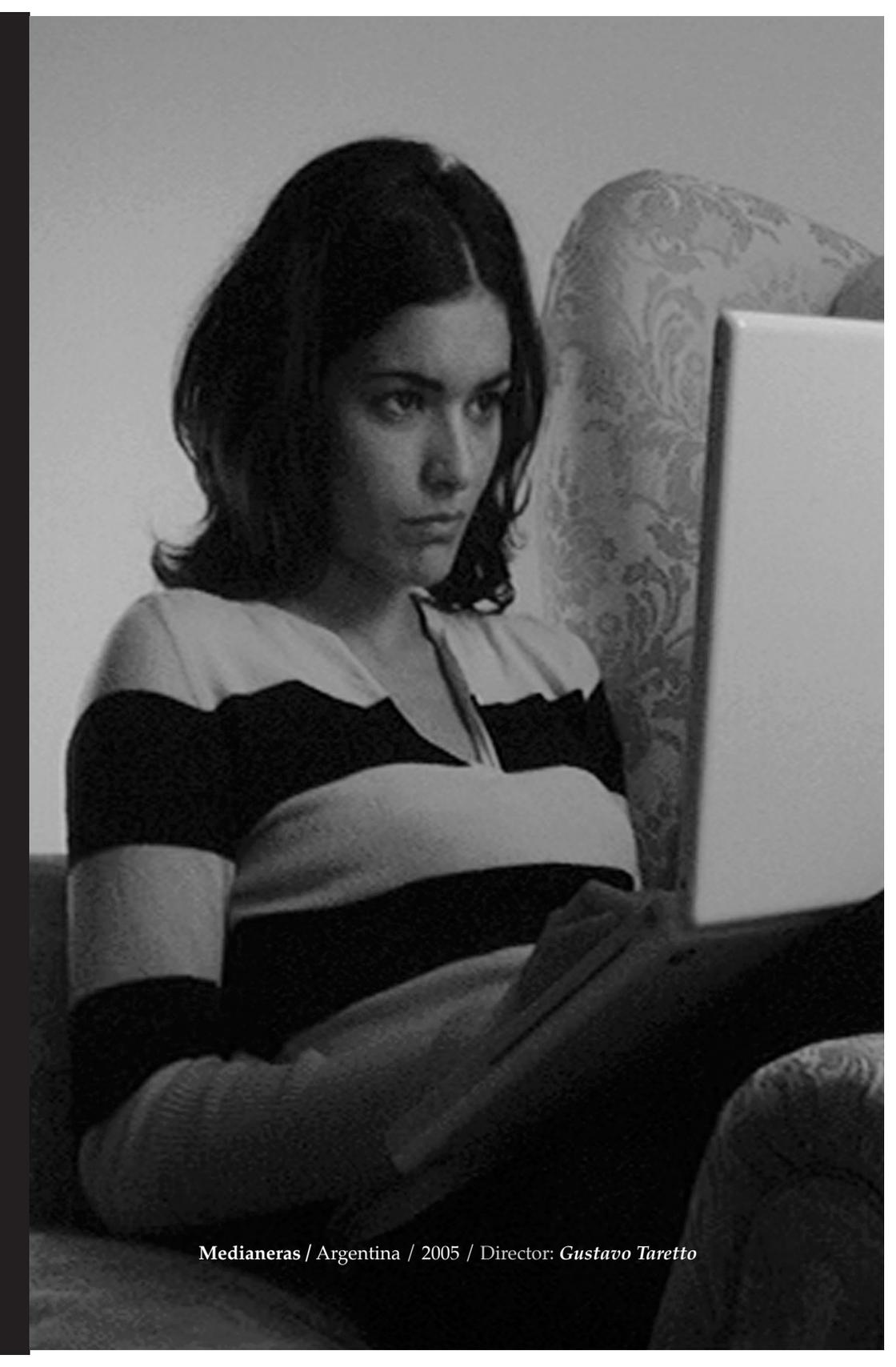
Querer ser

*"La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas;
no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas;
no es un poema, aunque soñemos muchas cosas.
El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo;
eso es, un movimiento perpetuo"*

Augusto Monterroso en *Movimiento perpetuo*

Si algo queremos todos es ser felices, y ese es el anhelo más deseado por la juventud en el cine latinoamericano. El secreto está en cómo alcanzar esa felicidad. En el mundo actual, con su ritmo frenético, la incomunicación en medio de tanta comunicación, la soledad del individuo en medio de la masificación de las ciudades, la frustración laboral en un entorno tan cambiante, y el desencanto entre tanta oferta de consumo, nos hemos convertido en personas ciegas incapaces de ver más allá de nuestras narices, como les ocurre a los protagonistas de *Medianeras* (2004), de Gustavo Taretto, una excelente y emotiva película ganadora, entre otros, de los festivales de cine Expresión en Corto de México y Clermont-Ferrand de Francia. Este film argentino de trazo preciso y precioso cuenta la historia de la búsqueda, las angustias, y el encuentro final de dos jóvenes solitarios y nostálgicos, Martín y Mariana, en una megalópolis cuyo entramado urbanístico irregular, antiestético, caprichoso y sin planificar, recalca el realizador a través de un montaje que asocia la historia de los muchachos con la de los bloques de viviendas impersonales e inhumanos de Buenos Aires.

Medianeras es la historia de dos almas gemelas que tienen vidas paralelas y cuyos diminutos departamentos están frente a frente pero no pueden verse por las medianeras, esas paredes lisas que



Medianeras / Argentina / 2005 / Director: *Gustavo Taretto*

separan los bloques de viviendas y que no tienen ventanas. Ellos desafían las normas y abren sus miradores en las medianeras, encontrándose así después de haber coincidido en diversos lugares sin reconocerse, y tras haber chateado por Internet, esa red global que como afirma Martín, “me acercó al mundo pero me alejó de la vida”. El final feliz de esta comedia romántica suave con trasfondo social se transforma en tragedia en el melodrama mexicano de Alfonso Arau *Como agua para chocolate* (1992), si bien su desenlace, con los dos amantes consumiéndose entre las llamas bajo el fuego purificador, es también liberador para Tita y Pedro, condenados en vida a no poder consumir su amor. Los sentimientos afectivos fluyen en la película de Arau, adaptación de la novela homónima de Laura Esquivel, al ritmo que marcan los fogones donde Tita cocina esos guisos tan suculentos que hacen estragos de todo tipo entre los comensales. Sus sabores despiertan pasionales y fogosos impulsos, recuerdos nostálgicos, o desaforados odios y celos que se ceban en los intestinos de la hermana de la protagonista, quien le arrebató su deseo de casarse con el amor de su vida. Todas estas pasiones confluyen en un melodrama que se nutre del realismo mágico a través de sus herencias literarias y la fotografía de Emmanuel Lubezqui, que nos traslada al México de principios del siglo XX.

Como agua para chocolate y *Medianeras* tienen mucho en común a pesar de ubicarse en momentos históricos y sociedades muy diferentes. El tratamiento visual también es distinto, acorde con las épocas en que se desarrollan las historias. En cambio, cuando vemos los anhelos de Martín y Mariana en el film argentino, no podemos evitar compararlos con los de Pedro y Tita en la producción mexicana. En ambos casos son jóvenes desamparados en su soledad, que sufren porque quieren amar y ser amados sin conseguirlo. En *Medianeras* será la ciudad la que se interponga entre ellos, como lo hacía la madre en el film de Arau. Y en ambas triunfa el amor, que se hace eterno al ser purificados por las llamas en la historia mexicana, y se materializa entre la muchedumbre bonaerense en el film de Taretto cuando ella distingue a Martín con una camiseta a rayas similar a la del juego “¿Dónde está Wally?”.

El final de *Medianeras* es, no obstante, bastante optimista sobre el éxito de las relaciones de pareja a tenor de lo que nos muestra el cine latinoamericano contemporáneo, donde proliferan más fracasos sentimentales que éxitos. Amar y ser amados se convierte en la obsesión de los jóvenes de *Paraíso B* (Chile, 2002), de Nicolás Acuña; *Amores perros* (México, 2000), de Alejandro González Iñárritu; *Buena vida delivery* (Argentina, 2004), de Leonardo Di Cesare; y *No sos vos, soy yo* (Argentina, 2004), de Juan Taratuto. Estos títulos son crónicas de amores imposibles, truncados por la desavenencia de alguna de las partes, o por factores externos como la violencia que subyace en los tres primeros. Todos ellos son crónicas urbanas cuyas historias están marcadas por un contexto social desfavorable, ya sea la marginación o la crisis económica.

Las familias se interponen en la consecución del amor deseado, como ocurría en *Como agua para chocolate* y se repite en *Buena vida delivery* y *Amores perros*, uno de los trabajos más sorprendentes del nuevo cine mexicano en el que González Iñárritu define un estilo narrativo muy personal, con la ayuda de Rodrigo Prieto al frente de la fotografía y de Guillermo Arriaga en el guión, para sacudir la mirada del espectador y golpearlo hasta la extenuación mediante un montaje y una estructura que va enlazando tres historias diferentes, que confluyen en un violento accidente de tráfico en una urbe caótica y fascinante a la vez como es Ciudad de México. La historia que nos interesa es la de Octavio, un adolescente que no soporta el maltrato que recibe su cuñada Susana, de la que está enamorado, y por la que tomará una decisión tan arriesgada como destinada al fracaso con el fin de conseguir el dinero necesario para fugarse con ella. El amor truncado de esta pareja, junto con las historias de la modelo y la del asesino a sueldo, permiten al realizador trazar una radiografía sobre el ser humano en el mundo contemporáneo, con su vulnerabilidad frente a la adversidad y la violencia que emana del mismo.

Amores perros es un drama sobre los sentimientos en nuestra desquiciada sociedad, mientras que *No sos vos, soy yo* toma la vía del humor para explorar en la fragilidad de las relaciones afectivas.

Su protagonista es un joven y prometedor médico argentino que animado por su novia se dispone a emigrar a Estados Unidos para escapar de la crisis económica. A última hora, cuando está a punto de tomar el avión, ella le llama para confesarle que se ha enamorado de otro hombre y que lo suyo ha terminado. Desesperado, como si de un Woody Allen bonaerense se tratara, el doctor emprende una alocada búsqueda del amor perdido. Para sobrevivir necesita amar y sentirse amado, y cuando pierde ese privilegio, se hunde en una depresión e intenta salir a flote buscando alguien que sustituya a su antigua pareja.

Las crisis de pareja y los conflictos amorosos entre los jóvenes son vistos a través del filtro de la comedia en los filmes mexicanos *Cilantro y perejil* (1997), de Rafael Montero; *Sexo, pudor y lágrimas* (1999), de Antonio Serrano; y *Sin ton ni Sonia* (2003), de Carlos Sama; al igual que en las argentinas *Silvia Prieto* (1999), de Martín Rejtman, y *El fondo del mar* (2003), de Damián Szifrón; y las brasileñas *Pequeno dicionario amoroso* (1996), de Sandra Werneck, y *Amores* (1997), de Domingo Oliveira, sobre las crisis maritales cuando se abandona la juventud. En *Cilantro y perejil* la excusa es una investigación sobre la vida en pareja que emprende una universitaria, que se fijará en su familia y en su propia experiencia. Se trata de una comedia muy doméstica que no tuvo la proyección internacional que sí alcanzaron los filmes de Antonio Serrano y Carlos Sama. Ambos configuran por igual sólidas tramas bien construidas que resultan divertidas y atrayentes, para reflexionar sobre la vida en pareja de las clases medias mexicanas en Ciudad de México. Las dos son espejos donde poder reflejarse los jóvenes con sus manías, obsesiones y ganas de querer y ser amados. *Sexo, pudor y lágrimas* recurre a la guerra de sexos para incidir en cuestiones como los egoísmos, el aburrimiento de las relaciones maritales y el hastío, la infidelidad, el machismo, la liberación femenina, la importancia de la sexualidad, sus carencias y necesidades de afecto, y su terrible soledad aun viviendo bajo el mismo techo con su pareja.

Antonio Serrano construye su película a partir de una estructura clásica de comedia, mientras que Carlos Sama recurre a un enfoque

radicalmente distinto en *Sin ton ni Sonia* al mezclar diferentes géneros cinematográficos, y hacer confluír todas las historias que cuenta en una delirante trama de humor gore sobre una asesina en serie norteamericana llegada a México, lo que da cabida a todo tipo de exageraciones y parodias. Entre tanta carcajada, ambas películas invitan a reflexionar sobre la vida en pareja y las crisis que se desatan al alcanzar los 30 años, sobre los fracasos y las equivocaciones cometidas, la falta de imaginación, el enfriamiento en las relaciones y la necesidad de sentirnos queridos, donde los hombres no corren precisamente la mejor suerte al mostrarlos como los más egoístas, dependientes, y desestabilizados a la vez que desestabilizadores de sus compañeras sentimentales.

Bajo el yugo del machismo

El despreciable personaje de Orlando en *Sin ton ni Sonia* acaba totalmente desequilibrado, como le ocurre al protagonista de *El fondo del mar* cuando descubre que su chica le engaña con otro e intenta averiguar de quién se trata. El director de este film argentino juega con el espectador proponiéndole al principio un desarrollo argumental propio de un inquietante *thriller*, para pasar seguidamente a una divertidísima comedia gracias a las paranoias del joven que se siente traicionado. Mejor lo llevará la protagonista de *Silvia Prieto*, una mujer de 27 años que hace amistad con la novia de su ex marido, y que busca cómo reorganizar su vida sin traumas más allá de la incomodidad que le causa saber que hay otra mujer con su mismo nombre viviendo en Buenos Aires.

El machismo del que hacen gala los personajes masculinos en todos estos títulos, que tienden a considerar a la mujer como una propiedad y un objeto bonito, aflora con toda su fuerza en *Solo con tu pareja* (1990), una desenfadada comedia mexicana de Alfonso Cuarón con el tema del Sida como telón de fondo, que retomaría Gabriel Retes en este mismo país en 1994 con *Bienvenido Welcome*. En la película de Cuarón, el protagonista es un macho latino dispuesto a batir un récord de conquistas sentimentales que se cree infectado con el virus de inmunodeficiencia adquirida. Su vida cambia, al bor-

de de la cornisa desde la que quiere suicidarse, cuando se enamora de su vecina, a la que otro macho latino, su novio, la engaña con una amiga. El amor surgirá entre ambos tras una noche desesperada y después de que un médico amigo le aclare a él que no está infectado por la pandemia.

El que no consigue enamorar a su vecina es el joven interpretado por Diego Luna en *Nicotina* (2003), de Hugo Rodríguez, otra producción mexicana de proyección internacional cuyo éxito reside en lo desenfadado de su planteamiento. El personaje principal es un *hacker* tan hábil para burlar los códigos de seguridad de cuentas bancarias multimillonarias a través de Internet, como torpe para buscarse líos con la mafia. Su vecina es lo que más quiere y desea, pero se limitará a espiarla instalando *webcams* en su departamento, que cuando ella descubra desencadenarán un enredo de consecuencias insospechadas. El personaje de Diego Luna es un “freaky”, un muchacho extravagante e inteligente pero incapaz de relacionarse con una mujer fuera del ciberespacio. Su error es querer a la persona equivocada, como le ocurre a otro “freaky” en *Promedio rojo* (Chile, 2005), de Nicolás López, una comedia adolescente, romántica y épica sobre un estudiante tan brillante como acomplejado que se enamora de una compañera y del que todos se burlan.

Un amor equivocado es asimismo el de Alma, la jovencita inocente interpretada por Salma Hayek antes de que diera su salto a Hollywood, que vive en la vecindad de *El callejón de los milagros* (México, 1994), de Jorge Fons. En este film coral dirigido de forma encomiable, que le valió la Mención Especial del Jurado en la Berlinale de 1995, la muchacha se enamora del peluquero del barrio, a quien ve partir a EE UU en busca de mejor fortuna. Se compromete a esperarlo hasta que cae seducida por un hombre mayor que la engaña y la prostituye. Un camino paralelo recorre Elisa, la madre soltera sin recursos y con dos niños a los que cuidar, en la uruguaya *En la puta vida* (2001), de Beatriz Flores Silva, basada en hechos reales. Un hombre la introduce en una red de trata de blancas y viaja con él a España, donde es explotada sexualmente. Mejor suerte corren las jóvenes cubanas de los filmes españoles *Maité* (1994), de Carlos

Zabala y Eneko Olasagasti, y *Cuarteto de La Habana* (1999), de Fernando Colomo, en sus experiencias con españoles, si bien en el film uruguayo es un compatriota quien prostituye a la protagonista y un policía de España quien la rescata.

El amor entre personas de diferente edad planteará serios conflictos de moral y éticos en títulos clásicos como *La tregua* (Argentina, 1974), de Sergio Renán, a partir de la novela de Mario Benedetti, sobre un hombre mayor, viudo y con hijos que se enamora de una mujer joven. Juntos desafían con su amor la moralidad de una sociedad castrada y aferrada a los prejuicios por encima de los sentimientos. La película ha envejecido mucho con el paso del tiempo, aunque sin perder la importancia que en su momento tuvo y que supera con creces el resultado de la nueva versión que en 2003 hizo el mexicano Alfonso Rosas con los actores Gonzalo Vega y Adriana Fonseca. En ambas versiones la mujer alivia la soledad del hombre mayor pero también la suya, que desde su juventud encuentra la felicidad en esa persona, frustrándose la relación por la muerte prematura de ella a causa de una enfermedad.



Cuarteto de la Habana / España / 1994 Director: *Fernando Colomo*

La tragedia marcará la relación entre la quinceañera y el maduro conquistador de *La niña en la palomera* (Chile, 1990), de Alfredo Rates, al igual que ocurre en el drama pasional *Caribe* (Costa Rica, 2004), de Esteban Ramírez, en el que una adolescente seducirá a su cuñado desencadenando una crisis matrimonial en medio de una tormenta familiar y social en el pueblo costero donde residen. Caminos paralelos sigue la trama de *Jonás y la ballena rosada* (Bolivia, 1994), de Juan Carlos Valdivia, en el que la joven cuñada irrumpe con un inocente coqueteo en la vida del protagonista, como en el film costarricense, hasta que se convierte en un arriesgado juego de pasiones. Rupturas matrimoniales desencadena asimismo el encuentro entre un cincuentón y su joven vecina, recién casada pero cuya vida en pareja tampoco funciona, en la azarosa comedia de Dana Rotberg *Intimidación* (México, 1990); mientras que en *De eso no se habla* (Argentina, 1993), de María Luisa Bemberg, será causa de perturbadores chismorreos del pueblo a sus espaldas, al ser enana de nacimiento la muchacha.

Las mujeres de estas películas son jóvenes que quieren amar y ser amadas, o que son seducidas, pero en todos los casos la persona mayor es el hombre. El chileno Silvio Caiozzi nos propone un caso a la inversa en *La luna en el espejo* (1990), donde el hijo de un veterano marino que está enfermo y postrado en la cama, vive su despertar sexual y sentimental con su madurita vecina. Si atendemos a la fecha de producción, nos percataremos de que el film puede verse como una alegoría de la agonía de la dictadura de Pinochet, y las dificultades de la sociedad chilena para desprenderse de su pasado y comenzar a caminar sola sin la tutela de los militares. Lucrecia, la protagonista de *La luna en el espejo*, seduce al muchacho en la soledad que ambos comparten, como seducidos por la belleza de las adolescentes Celeste y Natividad son los adultos de *El día que murió el silencio* (Bolivia, 1998), de Paolo Agazzi, y *La mujer de Benjamín* (México, 1991), de Carlos Carrera. En el film mexicano -con claras reminiscencias a la película de Luis Buñuel *Él* (México, 1953), rodada en parte en Guanajuato-, lo que persigue la muchacha en su extraña relación con el torpe cincuentón llamado Benjamín es escapar del pueblo, sacándole el dinero y huyendo a la ciudad a la vez que se

burla de sus sentimientos, un juego cruel que pondrá en práctica con un anciano la joven reportera de *Sin remitente* (México, 1995), también de Carlos Carrera, sin calibrar sus terribles consecuencias.

Huir, escapar, cambiar de vida, recuperar las ilusiones perdidas, triunfar profesionalmente, o liberarse de la opresión, son otras de las propuestas temáticas que aparecen con mayor frecuencia en el cine que trata sobre la juventud latinoamericana que quiere ser y existir. La adolescente de *A ostra e o vento* (Brasil, 1997) se funde con el paisaje de una isla, seducida por el viento en la playa, para escapar de la opresión de su padre en este hermoso film poético de Walter Lima Jr. La necesidad de escapar de otra isla llamada Cuba, y de querer ser libres, es lo que alienta a los jóvenes de *Azúcar amarga* (USA, 1996), de Leon Ichaso; *En fin, el mar* (Argentina, 2003), de Jorge Dyszel; *Lista de espera* (Cuba, 1999), de Juan Carlos Tabío; y el impactante documental *Balseros* (España, 2002), de Carles Bosch y Joseph M. Domènech, que reúne en imágenes siete años de la vida de un grupo de balseros cubanos en Estados Unidos, algo inusual en este género cinematográfico. Estos títulos proponen en sus argumentos la fuga de Cuba a través de historias de marcado contenido político, como es el caso del primero, dramas convencionales como el segundo, y comedias surreales y metafóricas, o documentales, como sucede con las dos últimas.

Los jóvenes cubanos se agobian en *Amor vertical* (Cuba, 1997), de Arturo Sotto, porque no pueden disponer siquiera de intimidad



Amor vertical / Cuba / 1998 / Director: *Arturo Sotto*

al carecer el país de viviendas suficientes para sus habitantes, un tema que tocará también Enrique Colina en *Entre ciclones* (Cuba, 2003). Estas dos comedias muestran con un humor muy isleño las dificultades de la juventud para ser jóvenes. Sus protagonistas, sin techo, se tienen que buscar la vida para encontrar un lugar donde guarecerse, enredándose para conseguirlo en conflictivas relaciones amorosas con las que no se sentirán satisfechos. El pícaro personaje de *Amor vertical* acabará construyendo su hogar debajo de un puente con la mujer que ama, después de haber hecho el amor con ella en un ascensor porque no tenían otro sitio donde poder hacerlo. Los problemas de vivienda no son exclusivos de los jóvenes cubanos sino que afectan a los de otros países latinoamericanos, como ocurre con el joven matrimonio de *El chacotero sentimental* (Chile, 1999), de Cristián Galaz, que ante la falta de intimidad por el hacinamiento de la familia en la casa donde viven, hacen el amor en la calle dentro de un coche, aunque con tan mala fortuna que despiertan al día siguiente en medio del campo de fútbol del barrio bajo la curiosa mirada de jugadores y público.

El encierro cubano y el conflicto generacional con su madre asfixian a la joven Laurita del mediometrage *Madagascar* (Cuba, 1994), de Fernando Pérez, rodado durante el periodo especial que vivió la isla tras la caída del bloque soviético. Cuba aparece en este trabajo como un país gris, alienado, sumido en la desesperación, en el que los jóvenes suben a las azoteas de La Habana para abrir los brazos en cruz, en una alegoría tanto de su crucifixión por el régimen como de sus ansias de volar y escapar. La juventud cubana de *Habana Blues* (España, 2005), de Benito Zambrano, y la del documental *Jóvenes rebeldes* (USA, 2005), de Anna Boden y Ryan Fleck, escapa de ese encierro a través de la música con la ambición de triunfar.

Querer escapar de la rutina

Mientras los jóvenes de Cuba quieren escapar, las dos protagonistas del cortometraje *Las insoladas* (Argentina, 2002), de Gustavo Tarretto, pretenden hacer lo contrario huyendo de una calurosa Buenos Aires que alcanza casi los 40° de temperatura en verano, y el lugar





Habana Blues / España - Cuba - Francia / 2005
Director: Benito Zambrano

al que quieren fugarse es la isla caribeña con sus playas soleadas de aguas cristalinas. El problema es que no tienen dinero para pagarse el pasaje, hasta que deciden saltar por la azotea donde toman el sol en bikini a la terraza del departamento de un vecino para robar. No encuentran nada en la casa y después de registrar todos los cajones y rincones tampoco pueden regresar a la azotea porque está muy alta la cornisa, quedándose atrapadas y encerradas en una comedia muy lograda sobre las frustraciones juveniles. Las dos chicas de *Las inso-ladas* viven sumidas en un hedonismo fácil ante la falta de expectativas, y al igual que el personaje de Gabriel en *Los jóvenes* (México, 1960), de Luis Alcoriza, consideran que la honestidad no les va a conducir a ningún sitio, por lo que prefieren delinquir, con tan mala fortuna que quedan atrapadas en su propia estupidez.

La película mexicana de Luis Alcoriza que acabamos de citar está considerada como uno de los pocos filmes que en los años 50 y 60 consiguieron retratar con acierto en este país la realidad de la juventud citadina (Jorge Ayala, 1968). En ella, un grupo de muchachos pertenecientes a diferentes estratos sociales se unen para cometer delitos por una rebeldía que emana ya no sólo de su situación social, sino del desencanto y aburrimiento que sufren con sus familias, de las que desean liberarse. La familia como detonante de los conflictos de la juventud y castradora de sus deseos está presente en *Crónica de un desayuno* (México, 2000), de Benjamín Cann, retrato de una mujer ya madura y abandonada por su marido que vive con sus tres hijos jóvenes en un clima de sordidez y descomposición, y cuyo relato se entrelaza con varias historias paralelas hasta construir un discurso coral que traza una visión esquizofrénica de lo que es la gran familia de Ciudad de México. Lo mismo ocurre en *El anzueto* (México, 1995), de Ernesto Rimoch, y *El juego de la silla* (Argentina, 2002), de Ana Katz, dos comedias sobre la demencia familiar de las clases medias, al más puro estilo de Cortázar en el film argentino.

En *El anzueto*, la hipocresía, la mentira, y el engaño enclaustra a los jóvenes en un juego de enmascaramientos y falsedades por guardar las apariencias, como sucede en *La sagrada familia* (Chile, 2005), de Sebastián Campos, crónica vibrante y atrevida de los de-

cadentes rituales de la clase media chilena, una cinematografía que ha reorientado últimamente su mirada hacia la sexualidad vista por los jóvenes, bien desde la superficialidad con que la afrontan los protagonistas de *Invictos* (2002), de Jorge López Sotomayor, o desde la profundidad más sugerente de *En la cama* (2005), de Matías Bize. Una sexualidad juvenil que toca con delicadeza el tema del incesto y de la fragilidad de las relaciones humanas en *La tarea prohibida* (México, 1992), de Jaime Humberto Hermosillo, y que explora sin sobresaltos la identidad sexual, el aprendizaje y la homosexualidad, ya sea masculina o femenina, en *Fresa y chocolate* (Cuba, 1993), de Tomás Gutiérrez Alea; *Mecánicas celestes* (Venezuela, 1994), de Fina Torres; *No se lo digas a nadie* (Perú, 1998), de Francisco Lombardi; *Vídeo de familia* (Cuba, 2002), de Humberto Padrón; *El favor* (Argentina, 2003), de Pablo Sofovich; *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (México, 2003), de Julián Hernández; y *David* (México, 2004), de Roberto Fiesco.

No se lo digas a nadie, basada en la novela homónima de Jaime Bayly, denuncia la hipocresía de las clases altas peruanas que obliga a los homosexuales a llevar una doble vida, de apariencia con sus esposas, y de reafirmación de su identidad sexual a escondidas. Quienes se ocultan también son los sacerdotes de *El crimen del padre Amaro* (México, 2002), de Carlos Carrera, que elevan su hipocresía a la máxima expresión de no predicar con el ejemplo, sino con todo lo contrario y causando daños irreparables. El personaje del padre Amaro es un ser despreciable, un cura que en su juventud vive con egoísmo el conflicto que se desata entre la fe y la pasión, y en el que triunfa la ambición sin importarle su moral ni el daño que está causando a la mujer. Amelia, la protagonista, quiere amar, porque “el amor es el motor del mundo”, como afirma el padre Amaro incapaz de seguir sus propias convicciones.

Ese mismo hombre que abusa de ella, porque no la ama, la condena, como les ocurre a miles de niñas y adolescentes que sufren embarazos indeseados por culpa de dogmas religiosos obsoletos y la falta de políticas públicas de prevención. El padre Amaro incumple el celibato y desencadena la tragedia por su falta de integridad al

dar un paso así, una cuestión que otras cinematografías latinoamericanas han abordado con más tibieza en los últimos años y sin los buenos resultados que consigue Carlos Carrera, como *Polvo enamorado* (Perú, 2003), de Luis Barrios, y *La maldición del padre Cardona* (República Dominicana, 2005), de Félix Germán; y cuyo precedente es el clásico argentino *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg.

Amelia muere en *El crimen del padre Amaro* cuando intentan practicarle un aborto clandestino. Los embarazos precoces en adolescentes, el aborto, y los hijos no deseados son temas que han sido tratados con resultados muy desiguales en títulos como *Los ambiguos sentimientos de las frutillas con crema* (Argentina, 1984), un cortometraje de Javier Szerman; *Te amo* (Argentina, 1986), de Eduardo Calcagno; y *Caracas, amor a muerte* (Venezuela, 1999), de Gustavo Balza, también conocida como *El Valle*. La intromisión de las familias coarta a las jóvenes a tomar su propia decisión, igual que interfieren en su amor y su felicidad cuando las parejas pertenecen a clanes distintos, al estilo de los Montesco y los Capuleto, tal como sucede en el cortometraje *Aquel 19* (Colombia, 1985), de Carlos Mayolo; y en los largometrajes *Palomita Blanca* (1973), de Raúl Ruiz, por un conflicto social de clases en el Chile anterior al golpe de Pinochet, y *Amar te duele* (México, 2002), de Fernando Sariñana. El racismo es en cambio el desencadenante del conflicto en *Piel* (Venezuela, 1998), de Óscar Lucien, y la rivalidad pasional del fútbol la que interfiere en la pareja de *Azul y Blanco* (Chile, 2004), de Sebastián Araya.

Son jóvenes dispuestos a luchar contra viento y marea por su amor, sus sueños y sus ilusiones en unas sociedades no siempre dispuestas a permitirselo. Quieren ser, y se esfuerzan por intentarlo, aunque fracasen en su tentativa cuando no pueden desligarse del mundo al que pertenecen, como experimenta el curioso trío protagonista de *Cidade Baixa* (Brasil, 2005), de Sergio Machado, en la que dos amigos quedan prendados por una prostituta que conocen durante una de sus travesías por el río en una barcaza, e intentarán atraerla cada cual hacia sí, desencadenando tensiones entre los tres en los largos encuentros y desencuentros que viven. Acercarse y ale-



El crimen del padre Amaro / México / 2002 / Director: *Carlos Carrera*

jarse de una muchacha es también la historia del joven protagonista de la tragicomedia *El sueño del Caimán* (México, 2001), de Beto Gómez. Un personaje que aunque español, recalca en México para enfrentarse a más mentiras de las que ya de por sí acumula en exceso en su corta vida. Quiere amar y quiere ser una persona normal como otra cualquiera, sin líos ni problemas, pero sólo muerto podrá hacerlo tras un desastroso robo a un banco.

En *El sueño del Caimán*, los ladrones sueñan con ser propietarios de un bar en la playa para disfrutar de una vida plácida, mientras que en *Kalibre 35* (Colombia, 1999), de Raúl García, otro grupo de jóvenes roba un banco con el fin de conseguir el dinero necesario para poder filmar una película. Mueren tiroteados en el intento a la vez que unos empresarios compran la sala de exhibición en la que pensaban rodar parte de la acción, en lo que termina siendo una metáfora de las dificultades de hacer cine y de emprender cualquier proyecto por parte de los jóvenes. Es un camino desesperado que también toma la protagonista de *Hoy y mañana* (Argentina, 2003), de Alejandro Chomsky, que antepone su independencia aunque para ello tenga que prostituirse, lo mismo que el inmigrante latino de *Star Maps* (USA, 1997), de Miguel Arteta, que vende su cuerpo sin renunciar a ser algún día un importante actor de cine en Hollywood. En otros casos como en *Sussi* (Chile, 1987), de Gonzalo Justiniano, culminarán sus deseos aunque tengan que pasar por múltiples adversidades: enfrentando conflictos bélicos como el bailarín que tiene que interrumpir su formación artística para ir al ejército en *El espectro de la guerra* (Nicaragua, 1989), de Ramiro Lacayo, y los soldados de bandos contrarios que se hacen amigos en *Punto y raya* (Venezuela, 2004), de Elia Schneider; o los estudiantes de *Stand and Deliver* (USA, 1988), de Ramón Menéndez, que se empeñan en querer ser lo que son, hispanos, y que los traten con la misma justicia que a los demás, sin racismos y con independencia de su origen étnico.

Al menos, por encima de los contratiempos siempre nos quedará la determinación de Bebé, la muchacha de 18 años de *La vida es silbar* (Cuba, 1998), de Fernando Pérez, que piensa que para “querer ser” feliz sólo basta con creérselo, aunque haya que hacerlo desde el futuro.



El sueño del Caimán / México - España / 2000 / Director: *Beto Gómez*

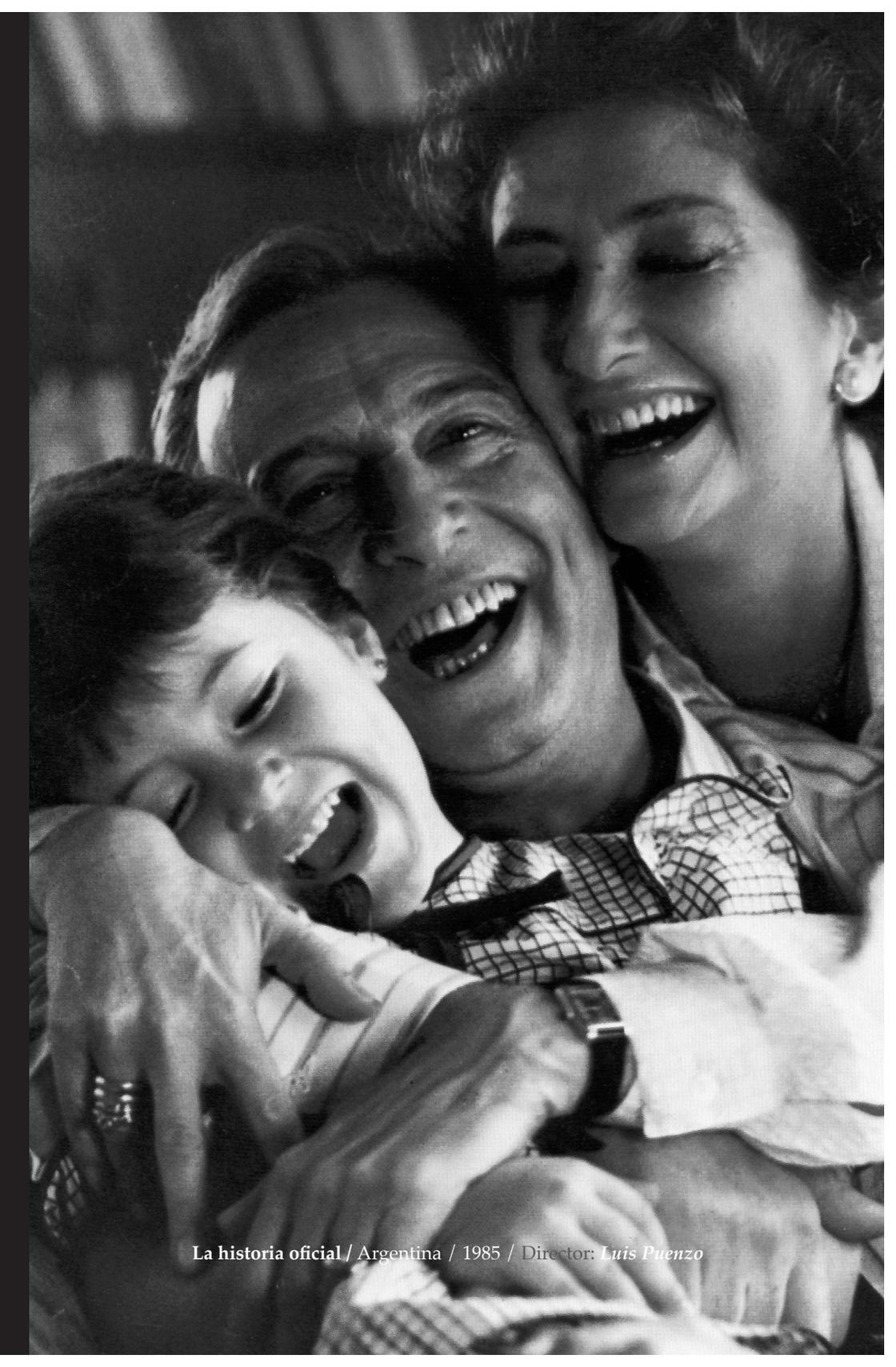
Volver a ser

*"Cosas imposibles pido,
pues volver el tiempo a ser
después que una vez ha sido,
no hay en la tierra poder
que a tanto se haya extendido"*

Miguel de Cervantes
en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*

Un dicho colombiano de autor anónimo señala que "la verdad nos hace libres, pero al buscarla somos sus esclavos". El joven Vladimir Oquendo comprueba la veracidad del refrán en la película de Sergio Cabrera *Águilas no cazan moscas* (Colombia, 1994), un alegato contra el olvido de la memoria y la inutilidad de la violencia. El protagonista vuelve a ser él mismo sólo después de enfrentar un hecho del pasado cuya verdad ignora y le atormenta. El film reflexiona sobre la importancia de afrontar las dudas y las mentiras, y cómo así se puede renacer de entre las cenizas. La incertidumbre que inquieta a Vladimir es el motivo del duelo que enfrentó a su padre y al maestro del pueblo cuando él era niño. No consigue quitarse de la cabeza los rumores que corren de que el maestro era el amante de su madre, ni las sospechas de que éste pueda ser su verdadero padre. Tal es su obsesión, que por culpa de una pelea provocada por ese rumor es expulsado como cadete de la Academia Militar. Al regresar a su casa indagará en su pasado familiar para averiguar la verdad y sólo una vez que la conoce vuelve a ser una persona libre.

Águilas no cazan moscas es una encomiable película del mismo director de la exitosa *La estrategia del caracol* (Colombia, 1993). Sergio Cabrera construye una entretenida comedia coral de corte muy popular a partir de un film anterior que había rodado también en



La historia oficial / Argentina / 1985 / Director: *Luis Puenzo*

Colombia en 1988 titulado *Técnicas de duelo*, y del que toma algunas imágenes prestadas. El muchacho protagonista descubrirá con sus indagaciones que el pasado se encuentra en el presente, algo que sufre en carne viva Juan, el niño del cortometraje *Los elefantes nunca olvidan* (2004), coproducción de México y Venezuela dirigida por Lorenzo Vigas. Estamos ahora ante la historia de una venganza que no llega a consumarse, la de un hijo contra su padre maltratador y al que ni siquiera conoce. Es un film inquietante en su concepción visual, con un estilo narrativo sólido que nos acerca a un problema frecuente en Latinoamérica: cómo los padres se desentienden de su responsabilidad y abandonan el núcleo familiar. Juan es un muchacho que desea vengarse con la ayuda de su hermana por lo que les ha hecho, pero cuando tiene la oportunidad de hacerlo no puede rebelarse contra la autoridad del padre, que lo abofetea y le arrebató la pistola. Lorenzo Vigas concibe el relato como un *thriller* en el que se nos oculta el parentesco entre ambos hasta el último momento, cuando llega al clímax y esperamos que el muchacho abra fuego contra su progenitor. No lo hará, se quedará helado, temeroso, dubitativo. Pedro, el padre, creará al principio que es un delincuente común hasta que se identifique como su hijo, asestándole en ese momento una bofetada e imponiendo su autoridad paterna. Juan, cabizbajo, es incapaz de reaccionar y deja al espectador con la duda cuando la imagen funde a negro y comienzan a pasar los títulos de crédito mientras seguimos escuchando el sonido ambiente del lugar donde se desarrolla la acción, esperando incluso el ruido de una detonación que no llega a producirse.

Los elefantes nunca olvidan nos sugiere un retorno a través de ese reencuentro entre padre e hijo, que no se conocían siquiera porque lo abandonó cuando era un bebé. Es un retorno a la infancia en el caso de Juan, y a la paternidad en el de Pedro. Frente a su padre, el muchacho vuelve a ser ese hijo incapaz de infringir la autoridad de su progenitor, mientras que éste se crece ante su vástago volviendo a imponer su patriarcado. Es una historia dura contada con una crudeza visual impresionante, en la que la cámara se mueve nerviosa como lo hace el protagonista -está rodada con el equipo al hombro sin el empleo de trípodes-, los colores aparecen quemados, y la se-

quedad del ambiente contribuye a crear esa atmósfera sofocante y tensa que persigue el realizador. La fisicidad que adquiere el paisaje es muy importante en este relato como lo es en la película de Sergio Olhovich *En un claroscuro de la Luna* (México, 2000), un largometraje cuya acción se desarrolla en dos escenarios bien diferentes, el cálido México y la gélida Rusia, donde el agua se transforma en metáfora del encuentro de culturas.



En un claroscuro de la luna / México-Rusia / 1998
Director: *Sergio Olhovich*

Olhovich construye un largometraje solvente aunque desigual por momentos, en buena medida debido a la compleja estructura que tiene el guión, ya que los tiempos narrativos saltan constantemente del presente al pasado hasta componer un fresco tan curioso por su forma como difícil de seguir a veces. La protagonista, interpretada por Arcelia Ramírez, es una joven mexicana de padre ruso que vive en estado catatónico desde que en Tabasco mataron a su pareja durante la luna de miel. Para intentar aliviarla, el padre la lleva a Rusia con el fin de poner tierra de por medio que contribuya a sacarla del estado en que se encuentra. Han pasado cuatro años del trágico suceso y al principio no parece que vaya a dar resultado, pero la aparición en escena de un joven ruso que se enamora de ella consigue hacerla volver a la realidad. La joven de *En un claroscuro de la Luna* vuelve a ser y a existir a partir de la nostalgia, la añoranza, y las ausencias, que la animan por igual a regresar a sus orígenes en México y a construir otros mundos y otros espacios en Rusia sin renunciar a su pasado, sino asumiéndolo.

Quien asume también su pasado antes de morir es el indígena aymara Sebastián Mamani en *La nación clandestina* (Bolivia, 1989), de Jorge Sanjinés. El protagonista vuelve a ser y se reencuentra con su pueblo y su cultura convirtiéndose en un Danzanti, una tradición que consiste en ofrecerse en sacrificio a los dioses bailando sin parar hasta que sobreviene la muerte por agotamiento. Sebastián es alejado de su familia a los 7 años y enviado a la ciudad para que sirva al patrón. Allí iniciará un proceso de aculturación que lo convertirá en un paria alcoholizado que traicionará y engañará a los de su propio pueblo. Arrepentido, sólo le quedará la posibilidad de “volver a ser” redimiendo sus pecados a modo de un Cristo crucificado para reintegrarse de nuevo en su cultura una vez muerto. *La nación clandestina* es uno de los filmes más interesantes de la cinematografía boliviana. Su tratamiento visual está muy trabajado y a través del mismo pretende transmitir la cosmovisión del mundo de los aymaras, recurriendo para ello a planos secuencia de una cuidada puesta en escena y a una estructura de relato circular acorde con la concepción del tiempo y el espacio de esta cultura indígena.

Sebastián Mamani “vuelve a ser” recordando un momento de su infancia que le quedó grabado en su mente: el baile del Danzanti. De mayor y arrepentido del daño que ha causado, regresa a ese momento antes de que desviara su vida y se alejara de su pueblo. Ese regreso a la infancia y al pasado supone una introspección que lleva a la protagonista de *Ana y los otros* (Argentina, 2003), de Celina Murga, a reencontrarse con sus vivencias de la infancia y la adolescencia, y a intentar volver a ser desde la profunda soledad de la distancia que provoca el paso del tiempo. La joven protagonista, Ana, regresa a su localidad natal, una ciudad de provincias del interior argentino, después de varios años de estancia en Buenos Aires. No lo hace para quedarse, sino para vender unas propiedades y asistir a una fiesta de antiguos compañeros de educación secundaria. Empezará así un recorrido de búsqueda, en el que intenta reconocerse a sí misma en el presente desde el pasado, y de oscilaciones al percatarse de que ya no pertenece tanto al lugar donde nació y vivió. De tono minimalista y ritmo pausado y reflexivo, *Ana y los otros* indaga en la complejidad de hacerse adulto, la necesidad de no romper con el ayer y que el pasado no abandone el presente para poder volver a ser parte de lo que fuimos.

Un pasado que es difícil de recuperar cuando es roto de forma violenta y traumática como les ocurrió a los niños exiliados españoles de la guerra civil que fueron enviados a México para alejarlos de la contienda, cuya historia recuerda Juan Pablo Villaseñor en el documental *Los niños de Morelia* (México, 2004); un tema sobre el que también trabajaría con especial interés Felipe Cazals en los años 90. Niños víctimas de la violencia política como los exiliados de Morelia, pero en épocas más recientes de la historia latinoamericana de la década de los 80, son los menores reclutados por el grupo terrorista Sendero Luminoso en la película *Paloma de papel* (Perú, 2003), de Fabricio Aguilar, que quedan atrapados en medio de un conflicto bélico, al igual que sucede con la infancia salvadoreña en *Voces inocentes* (México, 2004), de Luis Mandoki.

En el film peruano, Juan, un niño campesino de 10 años, es secuestrado por los “terrucos” de Sendero Luminoso y sometido a un

inhumano proceso de adoctrinamiento político y lavado de cerebro bajo la amenaza de matar a su familia si los traiciona. Capturado por el ejército, pasará el resto de su infancia y adolescencia encarcelado. La película se inicia cuando de joven es puesto en libertad y regresa a su pueblo en las montañas para intentar “volver a ser”, como así sucede al reconstruir su historia y reencontrarse con los amigos de su niñez. En *Voces inocentes* el regreso es diferente, aunque también se produce. El protagonista, Chava, tiene 11 años y en medio de la guerra sólo parecen quedarle dos opciones: ser reclutado por el ejército o unirse a la guerrilla. Opta por una tercera vía como hicieron muchos salvadoreños que huyeron al extranjero, aunque Chava hace la firme promesa de volver. El film es una deuda del guionista, Óscar Orlando Torres, con ese pasado, porque reconstruye su propia infancia. En este caso el niño, hoy adulto, “vuelve a ser” a través de la película.



Voces inocentes / México / 2004 / Director: *Luis Mandoki*

A black and white photograph of a young boy sitting in a train. He is wearing a thick, ribbed sweater and is looking out the window. He is holding a pair of glasses in his hands. The background is blurred, showing the interior of the train and a person standing in the distance. The lighting is soft, coming from the window.

Paloma de Papel / Peru / 2003 / Director: *Fabrizio Aguilar*

La infancia que recupera su condición, tras haber pasado por experiencias traumáticas en conflictos armados, es un tema muy presente en el cine de los años 80 en toda Latinoamérica, sobre todo dentro del cortometraje, que será el formato que más se prodigue en esa década. Son dignos de citar los cortos *¿Le importan a usted los niños?* (Perú, 1979-1980), de Luis F. Adrianzén, sobre la realidad de la población infantil peruana, al igual que *Y cuando sea grande...* (Uruguay, 1979-1981), realizado por el Grupo Anónimo de Cine Independiente sobre la represión política en el Cono Sur y su repercusión en la infancia. Las secuelas que el conflicto salvadoreño tiene para los menores aparecen en los cortometrajes *Qué se hizo de tu infancia* (Cuba, 1984), de Sergio Núñez, y *Deracines* (*Arrancados*, Canadá, 1987), de Pierre Marier, ambas sobre niños de El Salvador y Guatemala refugiados en Cuba y Canadá. Un precedente cinematográfico de esa infancia salvadoreña condenada a la miseria, realizado en el propio país, sería *Topiltzin* (El Salvador, 1975), de Balthazar Polío, que sigue durante toda una jornada a un niño pobre para conocer la realidad a la que se enfrenta.

Retorno al pasado

La Nicaragua revolucionaria aporta otros títulos de cortometraje, con el auspicio cubano, sobre las vivencias infantiles y su lucha contra la dictadura somocista, en *Douglas y Jorge* (Cuba, 1979) y *La infancia de Marisol* (Cuba, 1979), ambas dirigidas por Bernabé Hernández; mientras que en *Quincho Barrilete* (Cuba, 1980), Rolando Díaz filma un operativo organizado por la Revolución Sandinista para devolver la niñez a los limpiabotas, vendedores de periódicos y otros empleos callejeros desempeñados por los menores en Managua. En el apartado de largometraje, el británico Ken Loach filmó en 1996 la coproducción europea *Carla's Song*, sobre una nicaragüense refugiada en Gran Bretaña, en la que el realizador es muy honesto y sincero con lo ocurrido en el país centroamericano en los años 80, y donde no entra a plantear discursos dogmáticos. Es la historia de un encuentro y un retorno. La primera parte de la película se desarrolla en Glasgow. Allí la joven nicaragüense subsiste bailando en las calles. Cuando la conoce un conductor de autobuses rebelde y

comprometido con los más desfavorecidos, ambos inician una tímida relación que culmina en amor, aunque se ve trastocada por el tormento del pasado de Carla, la protagonista. Juntos regresan a Nicaragua para que ella pueda afrontar esa parte de su vida pasada que no le deja vivir. En el país centroamericano, el británico abrirá los ojos a una realidad sorprendente que ignoraba, y Carla se reencontrará con su pasado para afrontar sus miedos, volviendo a ser la joven que huyó tiempo atrás.

Carla's Song es una película hecha con sentimiento que recibió una fría acogida en Europa, probablemente por las diferentes sensibilidades que hay entre ambos continentes y el desconocimiento de esa realidad centroamericana que llevó a otros europeos, Ulf Hultberg y Asa Faringer, a plasmar en la pantalla el genocidio contra los indígenas guatemaltecos en *La hija del puma* (*Pumaens datter*, 1994). Esta coproducción sueco-danesa ha sido vista también como la biografía de la Premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú, que sin serlo establece muchas semejanzas con su vida. Basada en la novela homónima de Mónica Zak, recrea la masacre del poblado guatemalteco de San Francisco ocurrida el 17 de julio de 1982. Lo hace con una absoluta fidelidad a los hechos históricos y con suma delicadeza para presentarnos el periplo vital de Aschlop y su hermano Mateo a partir de ese momento. Son dos jóvenes indígenas que ven sacudida la paz de su pueblo por una incursión militar de los kaibiles, cuerpo de elite del ejército guatemalteco que cometió verdaderas tropelías en los años de la política de tierra arrasada. Entre 1978 y 1989 fueron destruidas más de 40 aldeas y murieron 70.000 indígenas en estas masacres. Aschlop presencia escondida la matanza y huye para buscar refugio en la ciudad, donde cae en manos de los escuadrones de la muerte. Impregnada de un gran misticismo y una fuerte espiritualidad, acorde con la cosmovisión del mundo indígena, *La hija del puma* traslada al cine el drama de la represión política y las guerras de baja intensidad en Centroamérica. Aschlop, interpretada por la mexicana Ángeles Cruz, reencuentra el espíritu de su hermano al final de la película para “volver a ser” y mantener viva la memoria de su pueblo.

La hija del puma se rodó en el estado mexicano de Chiapas, donde son recreadas las escenas que tienen lugar en Guatemala, en los mismos escenarios donde poco tiempo después se produjo el alzamiento zapatista. El film abre los ojos a una realidad, como los abrirá el veterano médico de *Mens with guns* (USA, 1997), de John Sayles, para viajar al mismo conflicto guatemalteco, aunque sin dar referencias geográficas concretas, ya que el director pretendía así hacer más universal el discurso. De una dureza visual notable, este trabajo de Sayles es un viaje hacia la infamia de la violencia, al igual que un alegato contra la ignorancia, un virus al que nadie parece ser inmune. El doctor Fuentes del film deja su consulta en la capital para viajar al campo y averiguar qué fue de los jóvenes médicos rurales que formó para que atendieran las necesidades de los campesinos. A lo largo de su búsqueda encontrará un paisaje desolador de terror, muerte y destrucción que no imaginaba desde la posición acomodada de la que disfrutaba en la ciudad. Ignorante de cuál había sido la suerte de sus jóvenes discípulos, no hallará a ninguno de ellos vivo. Tampoco encontrará explicaciones de por qué fueron masacrados por los hombres armados a que se refiere el título. En esa búsqueda, el veterano doctor rescatará la memoria de estos muchachos, que “volverán a ser” al menos en el recuerdo y el reconocimiento de la labor sanitaria que hicieron hasta que los asesinaron. El cortometraje *Zona intertidal* (El Salvador, 1980), de Guillermo Escalón, relata un caso similar pero ocurrido con profesores en este otro país centroamericano. Lo hace desde el género documental para denunciar la masacre de más de un centenar de docentes entre 1979 y 1980, cuyos cuerpos sin vida fueron arrojados a las orillas del mar para intimidar a la población.

La población civil siempre es la que más sufre en este tipo de conflictos porque se encuentra en medio sin poder escapar. Ocurre así en *Voces inocentes*, *Paloma de papel*, *Carla's Song*, *La hija del puma*, *Mens with guns*, e igualmente sucede con *La primera noche* (Colombia, 2003), de Luis Alberto Restrepo, que nada tiene que ver con el film mexicano del mismo título. Los tres jóvenes protagonistas de este film colombiano están atrapados por la violencia en el pueblo donde viven. Dos son hermanos, y uno ingresará en el



La hija del puma / México-Suecia-Dinamarca / 1995

Director: **Ulf Hultberg**

ejército mientras que el otro se enrollará en la guerrilla. Los campesinos viven entre el fuego del ejército regular, los paramilitares y la guerrilla. La crueldad de todos ellos no conocerá ideologías ni hará aflorar el más mínimo resquicio de humanidad. Paulina, la mujer de uno de los hermanos, se salvará milagrosamente de una masacre y escapará a la capital, Bogotá, llevándose a sus dos hijos pequeños. Sólo en la ciudad, a pesar de ser arrojada a vivir en las calles como desplazada, podrá conseguir que sus hijos vuelvan a ser niños y ella recuperar su juventud. El film de Restrepo es uno de los mejores trabajos cinematográficos realizados en los últimos años en Latinoamérica. Ilustra con lucidez y contundencia cómo la población civil se encuentra atrapada entre varios fuegos, y transmite al espectador la angustia de sus personajes mediante una estructura perfecta, un desarrollo dramático encomiable, y una interpretación y unos diálogos realistas que la convierten en casi una obra maestra.

En todas estas películas, los señores de la guerra son máquinas de matar, violentos e insensibles. Esos ejércitos represores y crueles, alimentados por jóvenes a los que se lava el cerebro en los cuarteles,

las academias militares, y la militancia ortodoxa, destrozan las vidas de quienes caen en sus manos y de los muchachos que engrosan sus filas. El cineasta peruano Francisco Lombardi así lo plantea en *La ciudad y los perros* (Perú, 1985), adaptación de la novela homónima de Mario Vargas Llosa, crónica despiadada de la decadencia de la institución militar en este país andino. Los protagonistas son jóvenes cadetes de un colegio militar en el que reina la ley del más fuerte, donde la corrupción y la barbarie es lo único que aprenden, y cuyo lema de “disciplina, moralidad y trabajo” es cuestionado por la conducta de los propios instructores. Lombardi dirigió poco tiempo después *La boca del lobo* (Perú, 1988) que, aunque con personajes diferentes y una trama independiente por completo de *La ciudad y los perros*, se podría considerar como una especie de secuela, ya que aquellos muchachos que recibían instrucción en el colegio militar aparecen ahora inmersos en las zonas de conflicto, en Ayacucho, bajo el acoso del peligro invisible de Sendero Luminoso. El protagonista, el joven Vitín Luna, se enrola en un destacamento enviado a las montañas con el deseo de poder ascender así más rápido en el escalafón militar. Su estancia en el pueblo de Chuspi será un infierno, acosados por los terroristas y bajo el mando de un oficial muy estricto y temerario que los pondrá a todos en peligro tras ordenar una masacre de civiles. Vitín huye del destacamento tras enfrentarse con el oficial. Es así como “vuelve a ser” y se erige en la memoria de sus compañeros y de los civiles del pueblo para denunciar la matanza y que la verdad sea conocida.

Desenterrar la verdad en el seno de la institución castrense es lo que pretende el abogado militar de *Bajo bandera* (Argentina, 1997), de Juan José Jusid. Investiga la muerte de un soldado en un destacamento de provincias a manos de sus compañeros, algo que también sucedía en *La ciudad y los perros*. A través de sus indagaciones conoceremos la violencia y la degradación a que son sometidos los soldados en el acuartelamiento hasta que se produce un golpe militar y es suspendida la investigación. Con la recuperación de la democracia, el mismo abogado retomará el caso para que la verdad salga a la luz. Así será como la víctima podrá “volver a ser” y recuperar su dignidad como persona a través del recuerdo de esos he-

chos denigrantes que sesgaron la vida del joven. Un planteamiento similar encontramos en las películas que hablan de la guerra de las Malvinas, el conflicto bélico que estalló entre Argentina y el Reino Unido en 1982 por el control de dichas islas, llamadas Falklands por los ingleses, y en el que murieron más de 700 muchachos argentinos, además de causar alrededor de 1.300 heridos. Entre las víctimas cabe señalar a Verónico, el personaje protagonista de *La deuda interna*, del que hablamos en el primer capítulo de este libro. Largometrajes de ficción como *Los chicos de la guerra* (Argentina, 1984), de Bebe Kamin, e *Illuminados por el fuego* (Argentina, 2005), de Tristán Bauer, tratan sobre esta contienda, lo mismo que los documentales *Malvinas, historia de traiciones* (Argentina, 1983), de Jorge Denti; y *Los chicos del Belgrano* (Inglaterra, 1992), de Miguel Pereira.

La juventud argentina enviada a las Malvinas pertenecía a una generación a la que se negó el derecho a ser y existir. Kamin lo plasma de forma excelente en *Los chicos de la guerra*, donde a partir de sucesivos *flash back* se nos muestran los recuerdos de la infancia y la adolescencia de un grupo de soldados sin expectativas en un país gobernado por militares que mutilan su pasado, su presente y su futuro. La misma propuesta sigue *Illuminados por el fuego*, cuyo guión se basa en los recuerdos del periodista Edgardo Esteban, uno de los jóvenes argentinos movilizados en 1982 para participar en la contienda. Cuatro años antes de que ocurrieran estos hechos, Chile y Argentina estuvieron a punto de enzarzarse entre ellos en otro conflicto por la disputa de los límites fronterizos de la Patagonia. De nuevo los jóvenes fueron las víctimas de esa situación, arrojándolos a la guerra y negándoles la posibilidad de crecer como personas libres ajenas a los intereses corruptos de las dictaduras militares. El largometraje *Mi mejor enemigo* (Chile, 2005), de Alex Bowen, transcurre durante esa disputa fronteriza. Coloca frente a frente a dos patrullas formadas por jóvenes soldados chilenos y argentinos. Aguardan en sus trincheras a que sus superiores les den la orden de atacar, pero conforme pasa el tiempo surge la simpatía entre ambos bandos, que acosados por el hastío y el aburrimiento deciden disputar un partido de fútbol amistoso en la línea fronteriza. En medio del terror y la desesperación por una situación que ellos no han buscado, vuelven

a recuperar su juventud y a verse como tales, no como enemigos. Entierran su odio, que no emana de ellos sino de sus superiores, y se convierten en hermanos hasta que la zarpa del azar desencadena la tragedia.

Tlatelolco no se olvida

El ejército ha sido un potente aparato represor en todos los países latinoamericanos a lo largo del siglo XX. La represión militar de las dictaduras de Chile y Argentina son las que más se han prologado en las pantallas, pero no podemos ignorar a México con la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. A diferencia de lo que aconteció en las dictaduras del cono sur, la matanza estudiantil ocurrida ese día en la plaza de las Tres Culturas cuenta con un registro cinematográfico muy pequeño en comparación con la magnitud que adquirió esta barbarie, sobre la que todavía se está rompiendo el silencio a pesar de haber transcurrido ya cuatro décadas. Fueron jóvenes del movimiento estudiantil los masacrados ese día, y con ellos la represión llegó a la clase media. Así lo ilustra *Rojo amanecer* (México, 1989), de Jorge Fons, que se desarrolla en el interior de un departamento junto a la plaza donde tuvieron lugar los acontecimientos. Varias generaciones conviven en esa familia de clase media, lo que facilita al director construir un microcosmos de lo que era la sociedad mexicana de entonces, que sufre un violento asalto a su intimidad. Los hijos son copartícipes de la protesta estudiantil y buscan refugio en el hogar familiar acompañados por otros compañeros, algunos de ellos heridos. La violencia irrumpirá hasta allí de la mano de unos policías de civil que asesinarán, sin hacer distinción, a todos los ocupantes del departamento. A todos menos a uno, el hijo pequeño, único sobreviviente que se erigirá en la memoria viva de ese día para que nunca se olvide lo ocurrido.

“No se olvida” fue el lema que acompañó durante años la proyección clandestina del documental *El grito* (México, 1968), de Leobardo López, para rememorar aquella matanza, que ha encontrado desde entonces diferentes incursiones en este género hasta llegar a la más reciente: *Tlatelolco, las claves de la masacre* (México, 2002),

de Carlos Mendoza. Eduardo de la Vega Alfaro ha documentado una completa filmografía rodada en distintos soportes cinematográficos sobre la represión gubernamental, la masacre de Tlatelolco, y el movimiento estudiantil de aquellos años, entre cuyos títulos figura *Aquí México* (1970), de Óscar Menéndez (De la Vega Alfaro, 1999). Otros filmes mencionados en esa relación, y que aluden a la matanza, son *El día del asalto* (1970-1971), de Paco Ignacio Taibo II; *Quizá siempre sí me muera* (1970), de Federico Weingartshofer; *A partir de cero* (1971), de Carlos Belaunzarán; *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), de Maryse Sistach; y *Somos testigos* (1978), de Salomón Zetune Moljo.

Sobre otra matanza, la ocurrida en San Miguel de Canoa, trata la obra maestra de Felipe Cazals *Canoa* (México, 1975). Es un film perfecto, tanto por su excelente guión, escrito por Tomás Pérez Turrent, como por su demoledora puesta en escena. Recurre al estilo periodístico del reportaje y a la narración convencional de un relato de ficción, al que imprime una fuerza visual que alcanza sus momentos más sublimes durante el linchamiento que sufren los jóvenes llegados de la ciudad y los campesinos que les acogen en sus casas. Es una historia paralela a los sucesos de Tlatelolco, donde un grupo de jóvenes trabajadores de la Universidad viaja a San Miguel de Canoa para escalar La Malinche, el volcán próximo a la localidad. Llegan de noche y llueve, por lo que buscan refugio. Nadie les quiere dar alojamiento, excepto un buen hombre que les ofrece un humilde aposento para guarecerse y pasar la noche. El cura de la parroquia siembra el odio hacia ellos propagando todo tipo de infundios. La turbamulta, incitada por el sacerdote, asalta el lugar donde pernoctan los jóvenes para lincharlos. La intervención de los militares -algo paradójico si tenemos en cuenta lo ocurrido en Tlatelolco- evita que la multitud enfervorizada consiga asesinarlos a todos.

Los sobrevivientes de *Canoa* son quienes preservan la memoria, algo que el cine chileno y argentino han plasmado muy bien a lo largo del tiempo. El listado de filmes que tratan sobre las dictaduras es ingente en ambos países como dijimos. En muchos de ellos las víctimas son jóvenes estudiantes o voluntarios que trabajan en pro-

yectos educativos y sanitarios de las barriadas pobres, que son asesinados o secuestrados para ser torturados. Sólo por citar algunos ejemplos, mencionaremos las producciones argentinas, de ficción y documentales, *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera; *Memoria y homenaje a la noche del 16 de septiembre de 1976* (1986), de Carlos Vallina; *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría; *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis; y *Flores de septiembre* (2003), trabajo colectivo encabezado por Pablo Osores. Sobre lo acontecido en Chile, el documental se ha fijado en la lucha clandestina de los jóvenes, como sucede en *Rebelión ahora* (Chile, 1983-84), producida por el grupo Resistencia Chilena; o en la represión que sufrieron, en el caso de *Patio 29. Historias de silencio* (1998), de Esteban Larraín. Menos afortunadas en su acabado, aunque más conocidas por el público, son las coproducciones interna-



Canoa / México / 1975 / Director: *Felipe Cazals*

cionales *La casa de los espíritus* (1993), de Bille August, y *De amor y de sombra* (1994), de Betty Kaplan, ambas ambientadas en el Chile de Pinochet, basadas en las novelas homónimas de Isabel Allende y protagonizadas por Antonio Banderas.

Junto a estos títulos hay que citar otros en los que los hijos de las víctimas se reencuentran, a través de una búsqueda, con la historia de sus padres desaparecidos y masacrados por los militares, o bien reviven desde la infancia en el exilio el golpe de estado: *Yo recuerdo también* (Chile-Canadá, 1976), de Leutén Rojas; *El maravilloso viaje de Martín* (Chile-Suecia, 1980), de Francisco Roca; *El rigor del destino* (Argentina, 1985), de Gerardo Vallejo; *O cor do seu destino* (Brasil, 1986), de Jorge Durán; *Papá Iván* (México, 1995-2000), de María Inés Roqué; *Pájaros prohibidos* (Argentina, 1994), de Mercedes García Guevara, etc. Patricio Guzmán provoca a los jóvenes chilenos en el documental *Chile, la memoria obstinada* (Chile, 1997), para que a través de la trilogía de *La batalla de Chile*, realizada por él mismo entre 1975 y 1979, conozcan lo que fue el golpe militar y la represión que desató. Esos jóvenes, hijos de las víctimas, son los que hoy día alientan la memoria de sus padres para que no haya olvido y poder seguir su ejemplo en los filmes argentinos *Panzas* (2000) y *Che vo cachai* (2002), de Laura Bondarewsky; e *Hijos, el alma en dos* (2002), de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. En los cortometrajes de ficción *El balancín de Iván* (España, 2003), de Darío Stegmayer, y *Líneas de teléfono* (Argentina, 1996), de Marcelo Emilio Brigante, los jóvenes reviven el ayer bien a través de sus recuerdos de infancia, o mediante misteriosos cruces de líneas telefónicas que comunican el pasado con el presente. Todos estos filmes y muchos otros más buscan agitar la memoria para que no haya olvido, y la sociedad exija que se haga justicia con los represores.

La dictadura argentina utilizó a los hijos de los desaparecidos como botín de guerra. Los militares o sus allegados adoptaron a los menores en un ejercicio depravado de crueldad para intentar borrar la memoria de las víctimas de la represión. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo han luchado durante décadas para restituir la identidad a estos muchachos, y el cine lo ha plasmado en largometrajes de

ficción como *La historia oficial* (Argentina, 1984), atrevido y comprometido trabajo realizado por Luis Puenzo apenas finalizada la dictadura; y los documentales *Niños desaparecidos* (Cuba, 1985), de Estela Bravo; *Botín de guerra* (Argentina, 1999), de David Blaustein; *Nietos (identidad y memoria)* (Argentina, 2004), de Benjamín Ávila; e *Identidad perdida* (Argentina, 2005), de Nicolás Gil. A través de documentales como *Por esos ojos, la historia de Mariana* (Francia, 1997), de Gonzalo Arijón y Virginia Martínez; o los largometrajes de ficción argentinos *Vidas privadas* (2001), de Fito Páez; *Los pasos perdidos* (2001), de Manane Rodríguez; *Hijos* (2003), de Marco Bichis; y *Cautiva* (2003), de Gastón Biraben, se restituye la identidad a jóvenes que siguen siendo víctimas muchos años después de haber finalizado las dictaduras. Estas películas reflejan la realidad de unos muchachos que en su adolescencia o juventud descubren que no son hijos de quienes creían, sino de los represores que mataron a sus padres y los adoptaron a ellos secuestrando su identidad. La recuperación de la misma no es fácil. En unos casos la aceptan, en otros la rechazan, y también provoca en ellos tensiones y conflictos. Pero para todos ellos, lo acepten o no, supone “volver a ser” después de haber “dejado de ser” a manos de los represores.



Vidas privadas / Argentina - España / 2001 / Director: *Fito Páez*

A través de estos filmes no sólo los hijos, sino también los padres, vuelven a ser y a existir en el recuerdo y en el reconocimiento de lo que hicieron y fueron, desmontando las calumnias que sobre los mismos vertieron los militares. Su gran delito fue ser jóvenes y rebelarse contra la injusticia después de haber abandonado la inocencia de la infancia. El cine rescata su memoria, lo mismo que da a conocer las miserias y las ganas de salir a flote de las mujeres prostitutas guatemaltecas de *Estrellas de La Línea* (España, 2005), de Chema Rodríguez, que recuperan su condición de jóvenes gracias a que el film da a conocer sus vidas, liberándolas así del olvido. Son mujeres que “vuelven a ser”, como lo hace la protagonista de *Cartas al niño Dios* (Colombia, 1990), de Patricia Cardoso, al evocar los recuerdos de su infancia; o el joven tetrapléjico de *Feliz ano velho* (Brasil, 1988), de Roberto Gervitz, que tras sufrir un accidente queda paralítico y postrado en cama. En lugar de rendirse, recupera los momentos más significativos de su pasado y da un nuevo sentido a su existencia. Es la fuerza de esa juventud con ganas de vivir que vuelve, que se niega a desaparecer y a dejar de existir.

La glosa que el personaje cervantino de don Lorenzo recita a Don Quijote, y con la que abríamos este capítulo, ponía en duda de que el tiempo pasado pudiera volver a ser. En tiempos de Cervantes no había poder en la tierra que posible lo hiciera, mas en la era del audiovisual sí lo hay. El cine es testigo y memoria viva, con el que aprendemos, buscamos, queremos y volvemos a ser. Dejemos que el cine siga iluminándonos en la oscuridad de la sala, que arranque a la infancia de la inocencia, y que la conduzca hacia la rebeldía de la juventud a veinticuatro imágenes por segundo.

Bibliografía

AYALA BLANCO, Jorge; *La aventura del cine mexicano*, Editorial Era, México, 1968.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo; *Notas sobre el movimiento estudiantil-popular de 1968 en el cine mexicano*. En "Secuencias. Revista de historia del cine" nº 10, Madrid, julio de 1999.

CHEMOR, Beatriz; *Los olvidados: Tras la máscara, las dos miradas*. En "Cabiria. Cuadernos Turolenses de Cine" nº 3, Teruel, 2006.

ELENA, Alberto; **DÍAZ LÓPEZ**, Marina, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

LAÍN ENTRALGO, Pedro; *Estudios y apuntes sobre Ramón y Cajal*, Madrid, 1952. En el volumen de las obras completas de Laín Entralgo "España como problema I", Galaxia Gutenberg / Instituto de Estudios Turolenses, Madrid, 2005.

MILLÁN, Francisco Javier; *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*, Ocho y Medio, Huelva, 2001.

SPOTORNO, Radomiro; *50 años de soledad*, Festival de Cine de Huelva, Huelva, 2001.

TOLEDO, Teresa; *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Verdoux, Madrid, 1990.

VV.AA.; *Antología del cine latinoamericano*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1991.



Agradecimientos:

Nora Leticia Mayorga, Sarah Hoch, Ernesto Herrera, Santiago Millán, Beatriz Chemor, Ángel Garcés, Vilma Mayorga, Alida Mayorga y Oswaldo Pozuelos.