

Capítulo X

**Lugares comunes
del
desencanto**

Nuestra razón, nuestra inteligencia, constantemente nos están probando que este mundo es atroz, por eso la razón es aniquiladora y conduce al escepticismo, al cinismo. Pero el hombre no es casi nunca razonable, y por eso la esperanza renace una y otra vez en medio de las calamidades.

Ernesto Sábato

Los años 80, la llamada "década perdida" para Latinoamérica, si bien atestiguó la reinstauración de la democracia en varios países del área, también arrojó el delirante incremento de la deuda externa y la consiguiente pobreza, el crecimiento desmesurado de las grandes ciudades (la capital mexicana, Sao Paulo, Río, Buenos Aires) y el decrecimiento del producto social bruto y de las exportaciones. Todo ello, aunado a la crisis del socialismo mundial iniciada en esa década y consumada en la siguiente, conllevó la pérdida de la identificación con proyectos nacionales o mesiánicos y la erosión de las certezas sobre la posibilidad de construir un futuro común, emancipado e igualitario. En muchos países se oía hablar de que la instauración de una sociedad libre y equitativa nunca había pasado de ser sueño irrealizable. Desilusionadas por el significativo fracaso de las ideologías seculares progresistas, muchas personas en todo el mundo estaban volviendo a las enseñanzas religiosas fundamentalistas, se refugiaban en el escapismo nihilista, el materialismo consumista, en el distanciamiento apacible propuesto a toda hora por la industria globalizada del entretenimiento, o pretendían afianzar valores de un tiempo pretérito, imaginado como muy superior al caótico presente.

El sociólogo argentino Roberto Follari señala dos, entre las numerosas causas de esta nueva sensibilidad tendiente al pesimismo: la brutalidad con que las dictaduras eliminaron las organiza-

ciones políticas de izquierda (con la consiguiente derivada hacia la fuerte descreencia respecto al cambio estructural) y la falta de alternativas sociales de amplias capas de la población (restricción de ingresos, corrupción política). A partir de tales condicionantes, Follari señala además que la ideología posmoderna ha derivado del "todo vale" al "todo da igual", discernido por las mayorías en la acepción más trágica, pero sin que semejante cambio de foco conduzca al alivianamiento de todo trauma o experiencia, pues incluso la cultura más *light* aparece plagada de proposiciones de nuevas formas de masoquismo, sufrimiento y angustia (telenovela, *reality shows*, crónicas rojas, y otros). Por su parte, el filósofo colombiano Santiago Castro Gómez apunta la demoledora experiencia latinoamericana de haber convivido cinco siglos con el subdesarrollo socioeconómico, con el autoritarismo y con la desigualdad en todos los niveles de la vida cotidiana, lo cual condiciona la creciente pérdida de confianza en las instituciones políticas y en la efectividad de la participación en el espacio público.¹

En el cine, son comunes los personajes excepcionales o marginales, y también los iluminados e intelectuales, pues solo desde el borde, desde el margen, se divisa claramente en el caótico y desesperanzador estado de cosas. Así lo comunica el cineasta chileno Ricardo Larraín en *La frontera* (1991) y *El entusiasmo* (1998), díptico que enfatiza la creciente erosión de las utopías, la pequeñez del esfuerzo humano, el desarraigo, la mirada pesimista, todo ello sobredimensionado por los parajes aislados y desérticos en que se ambientan estos dramas. Irresolubles enigmas y paradojas, martirizados personajes, pueblan ambas películas. Las dos intentan confirmar denodadamente la sobrevivencia de los sueños de la modernidad, pero no consiguen otra cosa que corroborar su creciente desgaste.

También olvidados por la historia, pero sumidos en la constante y concreta postergación de la retentiva, aparecen los protagonistas de *Amnesia* (1994), obra mayor del también chileno Gonzalo Justiniano, para quien no ha terminado la guerra sucia de

¹ Santiago Castro Gómez. Conferencia "Los desafíos de la posmodernidad a la filosofía latinoamericana".

la dictadura—por muy distante que quieran colocarla— con su carga de inmoralidad, resentimiento y torturas de toda laya.

En Chile y Argentina, sobre todo, pero también en Brasil, Cuba y México, se realizaron numerosos filmes expresivos de toda esa contricción y ese resentimiento que Nietzsche ya consideraba el estadio último en la genealogía de la moral.² La incertidumbre, o el más abierto escepticismo respecto al futuro, una vez expuestos los errores y desolaciones del pretérito o del presente, domina en *Un lugar en el mundo*, *Martin Hache* y *Lugares comunes*, de Adolfo Aristarain; en *Madagascar* y *La vida es silbar*, de Fernando Pérez; en las mexicanas *La ley de Herodes* y *Amores perros*, o en las filmografías recientes de Fernando Solanas, Francisco Lombardi, Eliseo Subiela y Marcelo Piñeyro. Las dudas e interrogantes respecto al futuro también recorre *La estrategia del caracol* e *Ilona llega con la lluvia* (Sergio Cabrera) donde las soluciones a la crisis común de los muchos personajes que las habitan están relacionadas sabiamente por el reconocimiento de la individualidad, y por la negación tácita a la resolución de los destinos en colectivo y *grosso modo*, la manera en que operaba en la práctica el proyecto moderno.

Una cierta aprensión respecto al desarrollo hipertrofiado de la tecnología, y también la confirmación de que el insondable misterio sigue rigiendo la vida y la muerte de los humanos, traslucía *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995), en la cual Eliseo Subiela decidió reincidir en el angustioso desnudo espiritual desde una poética que derivaba al exhibicionismo lírico. Después, su cine describió un giro hacia la festividad con *Despabilate mi amor* (1996) que entrelazaba la mirada nostálgica a un pretérito cargado de sueños y hermosas utopías con la apabullante sinceridad de una generación tal vez más frívola y materialista. Subiela pagaba el diezmo al desencanto generalizado al plantear la incoherencia entre el idealismo profesado por la generación de los nostálgicos—de paso se pregunta si cabe la posibilidad de seguir alentando

² "Quizás el arrepentimiento y el resentimiento constituyen ambos la forma última, el estadio supremo de la historia del arte moderno, así como constituyen según Nietzsche, el estadio último de la genealogía de la moral", afirma Jean Baudrillard en "La ilusión y la desilusión estéticas". *Cine Cubano*. Número 148, junio-agosto 2000.

hoy los eternos ideales humanísticos de igualdad, libertad y fraternidad— y la tendencia pragmática o hedonista de ciertos jóvenes. Búsqueda de la mocedad perdida, recuperación del idealismo perdido en los recovecos de la madurez, *Despabilate mi amor* constata el triste, demoledor paso de los años, y aunque sea la primera comedia de Subiela y también su primera película que no se refiere a la muerte, transmite la desazón total de comprobar cuántas cosas hemos perdido con tanta adultez y cuántos ideales han naufragado en el limbo de lo irrecuperable.

El conflicto generacional entre padres e hijos no pocas veces ha sido cámara de resonancia para replicar la pérdida de valores e ideales. *La estrella del sur* (Luis Nieto, 2002) presenta en su vejez a un nostálgico ex guerrillero tupamaro, quien intenta contagiarles a sus apáticos hijos el idealismo de otras épocas. *Madagascar* y *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1994 y 1998) describen a progenitores totalmente incapaces para comprender a sus hijos, al profundizarse el abismo por la diferencia de intereses, actitudes e ideologías. En la segunda de las mencionadas, aparece hasta un tenebroso pronóstico de vida para la Cuba futura, después que se nos refiere la historia de una madre, llamada Cuba, quien abandonó a su hijo Elpidio Valdés luego de darle la vida, para posteriormente tratar de impedirle pensar y ser como quisiera. Los demás personajes principales también inquieran sin suerte por el regazo que se les extravió, por el refugio a las penurias. *Madagascar* concreta el insoluble conflicto intergeneracional recurriendo al final a un significativo cambio de roles entre la madre integrada, sumisa, y la hija inconforme, soñadora. Fernando Pérez describía con extrema sensibilidad, e incluso belleza, la crisis de valores que afecta por igual a crédulos y escépticos en la Cuba del llamado período especial, postcaída del muro berlinés. La incomunicación madre-hija es la coartada para afrontar la pérdida de ilusiones y asideros entre personas que no alcanzan a divisar la salida de un túnel oscuro, y solo se permiten imaginar la escapada de esas tinieblas, aunque sea en utópica excursión a quien sabe dónde, es decir, a Madagascar.

La superproducción histórica cubana, coproducida por Francia y Rusia, *El siglo de las luces* llegó a las pantallas en 1992, el

peor año del llamado período especial para los cubanos (carestía, escasez, crisis de valores, recrudecimiento del bloqueo, corte de la ayuda de los países europeos orientales). En el filme se relata el torbellino de acontecimientos históricos que a principios del siglo XIX arrastra a tres jóvenes habaneros: Sofía, Esteban y Carlos, cuyas posiciones —respecto a la trascendental renovación del mundo que atestiguaban— oscila entre el fervor participativo, la inercia y la decepción. En ese contexto de teas revolucionarias perennemente encendidas, Humberto Solás recuenta también el preludio progresista y el colofón reaccionario de un caudillo, Víctor Hughes, quien inspirado en Robespierre, adquiere destreza en camuflajes de toda índole para sostener su posición de cacique iluminista. Hughes le consagra a “la causa” todos sus bríos y denuedos, pero luego se empeña en convertir los ideales en feudo y capellanía particulares, despensa suministradora de silogismos, pedestal para sostener su rígida e individualísima gloria. Solás le daba continuidad con esta grandiosa y ambigua película, a las perturbadoras observaciones que toda su filmografía contiene respecto a la derrota o inmolación de los idealistas, de los apasionados e indomesticables.

La insalvable distancia entre padres, que alguna vez tuvieron esperanzas, e hijos pragmáticos, se agudiza en *Martin Hache* (Adolfo Aristarain, 1997) que presenta al progenitor tan incapaz como su joven hijo para sentir a plenitud, o inventarse razones y trazar reglas para el futuro. El filme toca fondo, implacable, en el océano de incertidumbre e impotencia que ahoga a todos los personajes, por muy racionales, controlados, inteligentes y creativos que sean. El vacío, la desesperanza y la soledad se tragan toda propuesta fundante respecto a la política, el arte o la identidad personal en *Martin Hache*, al igual que en la anterior *Un lugar en el mundo* (1992) y en la posterior *Lugares comunes* (2002), esta última redactada cual amarga, emotiva y declamatoria constatación de la imposibilidad de supervivencia de las ideas utópicas socialistas en un país aherrojado por el desempleo, la emigración de sus talentos, la crisis moral y económica.

La paulatina (de)gradación, vinculada al enfrentamiento iniciático de jóvenes ingenuos con la corrupción, la hipocresía o la

Latitudes del margen

violencia imperantes constituye el centro de varios filmes dirigidos por el peruano Francisco Lombardi. El inexperto militar que intenta seguir los pasos de su autoritario jefe en *La boca del lobo*, los niños víctimas de la avaricia de su abuela en *Caidos del cielo* (1990), el estudiante abocado al crimen "necesario" de *Sin compasión* (1994), el policía inseguro que se enfrenta a preincaicos asesinatos (*Bajo la piel*, 1996), el casi adolescente aprendiz de fingidor en *No se lo digas a nadie* (1998), el disciplinado y reglamentario capitán convocado al desorden erótico (*Pantaleón y las visitadoras*, 1999) y el redactor neófito admirador del viejo lobo periodista (*Tinta roja*, 2000) conforman galería temática cuyo motivo dominante podría ser la inocencia siempre masacrada, la virtud enturbiada por contaminaciones de toda índole. Desde los más diversos soportes genéricos, ya sean los de la comedia ligera de costumbres o del más vertical de los dramas sociales, cada filme de Lombardi deja un regusto de amargura y descreimiento, como si no cupiera otra actitud en el espectador luego de asistir al comentario filmico de tanto prejuicio castrador, jerarquías implacables, falsos valores, arbitrariedades, sucediéndose las unas a los otros en irredenta serialidad. Por exponer la imparabable repetición de tales rémoras es que Lombardi suele arremeter contra los medios, en concreto la radio y la prensa plana, vistas por el autor cual plagas propagadoras de infundios, amanuenses del poder, pervertidas aduladoras de los mitos más inútiles.

Lombardiano por lo sórdido y lúgubre es el ambiente que rodea al joven desempleado, melancólico y clasemediero que protagoniza *Ciudad de M* (Felipe Degregori, 2000), quien aparece al inicio fallando un gol, y el filme cierra con idéntica escena; en el intermedio M, el típico perdedor, languidece entre el claustro, la inercia y el tedio.

Preocupación por la escasa visión de futuro de los jóvenes actuales, y por la falta de proyectos para la sociedad toda, traslucen *Cenizas del paraíso* (1997) de Marcelo Piñeyro y *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain. En la primera, los cuatro protagonistas jóvenes no son más que víctimas, rehenes y marionetas de los actos de sus padres, los verdaderos artifices de las misiones de sus hijos, quienes heredan irremisiblemente dos

proyectos de vida, cuyo vertical antagonismo origina indefectiblemente la tragedia. El conflicto de los tres hermanos se ambienta en la grisura opresiva de un país descrito por Piñeyro cual gigantesco basurero donde capea por sus respetos la corrupción, mientras la justicia es vendida al mejor postor, o resulta impotente y más ciega que nunca. Ni un atisbo de mejoramiento se ofrece en tan oscuro panorama de represión, crimen y delincuencia dispersos a todo lo alto, largo y ancho de la sociedad argentina.

En *Un lugar en el mundo* (1992), el joven narrador evoca, en retrospectivas colmadas de nostalgia dubitativa, los denuedos infructuosos de su padre al tratar de implantar un microestado utópicamente igualitario y benefactor, al interior rural de una Argentina ignorante, represiva y sin soluciones viables a sus crisis. Transparente y directa como un oeste de John Ford, la película exalta la confraternidad y el altruismo en tanto basamentos éticos dominantes en el pasado, en el mundo del padre, pero al mismo tiempo se verifica la casi inutilidad de aquellos ideales mediante la mirada del presente, la desencantada y nostálgica perspectiva del hijo.

Los personajes todos de *Amores perros* (2000) sobreviven concentrados en su cuerpo, en sus apetencias animales, en causarse daño los unos a los otros sin paliativos ni remordimientos. Ninguna de las ferocidades contadas alcanza la de El Chivo, un mendigo, asesino a sueldo, quien perdió la inocencia de sus años mozos (cuando era guerrillero izquierdista) y en el presente intenta recuperar, a como dé lugar, a su abandonada y aburguesada familia. *Amores perros* es sinfonía desesperada sobre cotidianas pérdidas en la habitual monstruosidad del mayor conglomerado urbano creado por el hombre. Los seis protagonistas clasifican indefectiblemente como víctimas y/o victimarios, irredentos en la atrocidad de micromundos donde lo único pristino resulta ser el egoísmo y las necesidades primarias. A través de estos personajes embrutecidos, de evidenciar sus ansias frustradas, el filme interpela al espectador, le pone ante los ojos la desorientación y desesperanza del mundo contemporáneo.

Vitriólicas críticas al PRI (Partido Revolucionario Institucional), amargas visiones de la condición humana atenazada por el abuso

de poder y la corrupción, que se suceden en un círculo sin final, los filmes mexicanos *Un embrujo* (Carlos Carrera, 1997) y *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) enuncian la secularización de artimañas y oscurantismos políticos sin atisbar un solo resquicio de mejoría o posibilidad de salvación. Pesimistas ajustes de cuenta a la rémora judeo-cristiana, a la depravación institucionalizada durante décadas, ambas obras desentrañan el México profundo sin dejar oportunidades a la redención ni al purgatorio, como también preconizan, a sus modos, *Y tu mamá también*, *Amores perros*, *La perdición de los hombres* o *Traffic*.

Gabriel Retes, en *El bulto* (1991), alegoriza el detenimiento, la inercia al menos momentánea de los ideales que alentaron los años 60, mediante la historia de Lauro, quien después de estar en coma durante veinte años, despierta en un México cuyos habitantes han renunciado, de uno u otro modo, a las utopías, esperanzas y estrategias humanísticas que Lauro conoció de joven. Entre el desconsuelo risueño y la crítica irónica, Retes apunta a la casi desaparición de la conciencia histórica en los tiempos finiseculares, con el consiguiente desfigurarse de la identidad y el apagón de la memoria.

Aquí sorprende el desparpajo, el humor y la antiolemonidad con que está abordado el asunto: no solo Retes se burla de su personaje titular, sino además casi todos los personajes y situaciones son presentados con la misma frescura y la misma ambigüedad. La ironía lo inunda todo, y el resultado es una especie de divertida farsa que invita a pensar, sin intentar explicar de una manera maniqueísta la complejidad de las relaciones humanas, y sin necesidad de obvios mensajes ni moralejas ejemplares.³

Al despertar de su estado comatoso, el protagonista redescubre un país signado por la banalidad mediática o la apertura al Tratado de Libre Comercio. Pero el balance de Retes no quiso ser totalmente desesperanzador. Al final, se infiere que la nación pueda encontrar caminos otros hacia el autorreconocimiento, y

³ Nota de Nelson Carro, *Tiempo Libre*, México, septiembre, 1992.

algunos antidotos para la desmemoria. De hecho, el propio filme es testimonio de esos nuevos senderos.

Si en *Tangos, exilio de Gardel*, *Sur* y *El viaje*, Solanas reflexionaba sobre la posibilidad de compartir la utopía, de evidenciar la posibilidad de su supervivencia aunque fuera en naciones inconclusas y destrozadas, en *La nube* (1998) se mantiene fiel a la mitificación de aquellos macroproyectos, a la vez que confirma la desolación a que los condena el presente. Quijotes fantasmagóricos son estos personajes-actores en la tragedia de su propia incapacidad para resistir la desidia de los funcionarios "culturales" y el desinterés del público. Crítica abierta y en parte desconsoladora, apotegma lanzado a los cínicos e hipócritas que des gobiernan, *La nube* renuncia a la actitud contemplativa e inocua de tanta oda al desencanto, y más bien suscribe una suerte de activa desesperación, rabia intempestiva, que le permita al espectador y a los creadores reorientarse positivamente entre los vaivenes, el flujo y el reflujo de los ideales iluministas y revolucionarios.

Películas brasileñas como *Ciudad de Dios* (2002) y *Cómo nacen los ángeles* (1996) ya informan sobre el desaliento engendrado entre los brasileños más desfavorecidos por tantas décadas de pobreza, marginalismo y desigualdad sin soluciones. *Dos perdidos en una noche sucia* (José Joffily, 2002) condensa su acción en torno a dos personajes enfrentados a la desintegradora realidad del sueño norteamericano. Emigrantes en Nueva York, compulsados a la cruda convivencia, se ven apabullados por toneladas de frustraciones y resentimientos que les impiden naturalizar el deseo de comunicarse, entenderse e incluso amarse, pues la violencia y los divergentes puntos de vista les imposibilitan hasta las más pequeñas bonificaciones del destino.

Alegoría del abatimiento traza también *Kenoma* (Eliane Café, 1997), cuando se ubica en un pequeño poblado en el fin del mundo, y allí comenta parabólicamente la irresoluble contradicción entre las fuerzas de la naturaleza y las aspiraciones humanas por domeñarla o prescindir de ella, tentativas condenadas de antemano al fracaso. El fiasco que entraña la fabricación de una máquina utópica de movimiento perpetuo, que no requeriría

Latitudes del margen

combustible, puede leerse cual metáfora generalizadora de tiempos embargados por la quiebra de los ideales, la parálisis, el resentimiento o la mirada iracunda al pasado y al presente, que no han cumplido ni una sola de sus promesas de igualdad, concordia y bienestar.

La América Latina rural había pasado a ser urbana y la urbana marginal. Sus habitantes se debaten entre un pasado irrecuperable y un futuro negado, anestesiados por la retórica del populismo y alucinados por la imaginería de los medios, ambas en el fondo variedades de parálisis.⁴

Así, el cine latinoamericano ha contemplado el futuro al menos con ironía, cuando no predomina la más cerrada desesperanza o la búsqueda de satisfacciones absolutamente individuales.

⁴ Fragmento de *Conciencia de América Latina-Intelectuales, medios de comunicación y poder*, de Luis Britto García.