



11 DE SEPTIEMBRE

CÓMO HACER CINE

EN UN PAÍS

DEVASTADO

por Jorge Ruffinelli

Los aviones se acercaron con estrépito, y el daño fue devastador. El terror cundió, y el espanto, la rabia, el dolor, la frustración y la muerte, tanto de las víctimas como de los sobrevivientes. El 11 de septiembre fue sellado por una gran tragedia, y no pudo pensarse luego en explicación alguna que justificara a los agresores. Me estoy refiriendo al 11 de septiembre de 1973, en Santiago de Chile, y al acto de terrorismo militar contra su presidente y el pueblo chileno. Casi tres décadas más tarde, otros terroristas destruyeron las Torres Gemelas de Nueva York y parte del Pentágono, usando ya no aviones de la Fuerza Aérea sino comerciales. Todavía estamos viviendo el espanto de ese día. Ahora quisiera reflexionar sobre la situación que ambos 11 de septiembre produjeron en sus pueblos y las posibles lecciones a extraer, en este caso, para los modos de producción del cine latino en los Estados Unidos. A este tema, así como a aspectos fundamentales que lo acompañan —identidad, nuevas tecnologías— voy a referirme en los próximos minutos.

El golpe de estado de 1973 en Chile canceló de un golpe la posibilidad de una vida y un desarrollo normales del cine. La misma garra que suspendió los derechos humanos y civiles de los ciudadanos impidió que la sociedad y sus individuos más creativos ejercieran la hermosa función del cine de mostrarse a sí mismos, o de soñar con quienes ansiaban ser. El cine —como tantas otras expresiones— fue obliterado. Como por reglas de Talibán, el cine de opinión e imaginación quedó prohibido. Y pasó a la clandestinidad y al exilio.

Uno de los ejemplos es hoy muy conocido. Aunque sufrió personalmente la prisión en el Estadio Nacional de Chile, Patricio Guzmán tuvo por otro lado la fortuna de contar con diversas ayudas para sacar de Chile, en secreto, los materiales que finalmente compondrían

La batalla de Chile. Tuvo también la suerte de encontrarse en París con Alfredo Guevara, quien con una generosidad que hoy es un hito histórico, le ofreció montar en Cuba su película aún inexistente. Sólo así pudo lograrse *La batalla de Chile*.

Hubo también un cine clandestino en Chile, ante todo en los 80. Películas anónimas, que salían clandestinamente



Chile, 11 de septiembre de 1973

del país después de haber registrado escenas de represión y resistencia, y que en Europa se “completaban”, se mostraban, y servían como disparadores de la denuncia y también como memoria. La primera fue *Recado de Chile* (1978) y otras la siguieron: *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983), *Memorias de una guerra cotidiana* (1986). Sentaron una honrosa tradición y ayudaron, en su propia medida, a volver al país a los caminos de la libertad.

Cuando los terroristas se inmolaron secuestrando aviones y arrojándolos como bombas contra las torres de Nueva York, la televisión norteamericana recogió en vivo las terribles imágenes que, sin negar el horror, magnetizaron a los espectadores como uno más de aquellos efectos especiales a que el cine

de Hollywood nos había acostumbrado. La diferencia entre las películas de Hollywood y las escenas del 11 de septiembre fue la que hay entre la ficción y la realidad, que muchas veces se confunden. Lo real era que aquellas imágenes no habían sido preparados por un director, un productor y los técnicos en efectos especiales. Lo real conmovió a Hollywood, a toda la industria del cine, ya un nuevo ethos cinematográfico apareció en el horizonte como no se



Chile, 11 de septiembre de 1973

hubiera podido sospechar hasta ese momento. Las polémicas sobre la incidencia de la violencia del cine sobre la realidad quedaron postergadas. No sólo Hollywood abandonó la actitud defensiva que lo había caracterizado en esa “Guerra Cultural” sino que pasó a la ejecutiva auto-censura contra sus propias prácticas y una ley obvia de mercado que los había orientado hasta entonces: darle al público lo que éste ansía. En un principio, los estudios determinaron que pondrían en marcha su “fábrica de sueños” para producir comedias de diversión e historias que subrayasen los valores familiares.

Hollywood dejó de parecerse a Hollywood.

El 11 de noviembre, dos meses después del ataque terrorista a NY, Hollywood entero se puso a las órdenes del gobierno. Como señaló Jack Valenti, fue “la primera vez, en sus 35 años (al servicio) del negocio del cine, en que vio representantes de todos los estudios principales, cadenas de televisión y sindicatos unidos en una causa común”¹. Noventa altos ejecutivos reunidos con el asesor de George W. Bush, Karl Rove, transmitieron al gobierno los planes que ya habían estado discutiendo entre ellos: hacer películas en que se favorecieran los puntos de vista oficiales en la guerra contra el terrorismo, “para divulgar el mensaje pro-norteamericano en el exterior”, realizar cortos de propaganda, y enrolar a estrellas del cine y la televisión “para entretener a las tropas estacionadas en el extranjero y a sus familias en las bases del territorio nacional.” Karl Rove, en nombre de Bush, sugirió hacer películas en que se dejara en claro la posición del gobierno —su política contra el terrorismo y no contra el Islam— con el propósito de promover el “llamado al servicio a todos los norteamericanos”.

Esta causa común entre el gobierno de Estados Unidos y la empresa privada hollywoodense puso un freno a la llamada “guerra cultural” que, hasta el 11 de septiembre había venido librándose en diversas escaramuzas entre el Congreso y Hollywood. Súbitamente, todos aquellos problemas nacionales y sociales relacionados con el alto índice de embarazo adolescente, la violencia de las pandillas, los atentados masivos en las escuelas —que habían sido atribuidos a la influencia nociva del cine de Hollywood—, acabó neutralizado de un plumazo en un acto de conciliación. Criticar a Hollywood pasó a ser un acto

¹ Rick Lyman. *Hollywood discusses role in war effort*. NY Times, Noviembre 12, 2001

si no antipatriótico, casi antipatriótico. Al punto de que Robert Altman fue criticado por haber dicho que, en efecto, “Hollywood merecía alguna culpa por producir ese tipo de películas de violencia gratuita que pudo haber inspirado los ataques”.

Claro que la nueva asociación entre Hollywood y el gobierno no va a tener fórmulas fáciles ni estas van a ser cómodamente aceptadas. Clyde Haberman escribió en el NY Times, con cierto humor, que “no va a ser fácil encontrar a un moderno Frank Capra. (Ni) aun Ernie Pyle, el gran cronista de la vida militar de la Segunda Guerra Mundial, para el Siglo XXI. Una razón es que los Estados Unidos tienen poquísimas tropas en Afganistán. Y otra es que “el Pentágono está tomando todas las precauciones para que los periodistas no tengan virtualmente ningún acceso a información independiente sobre la guerra”².

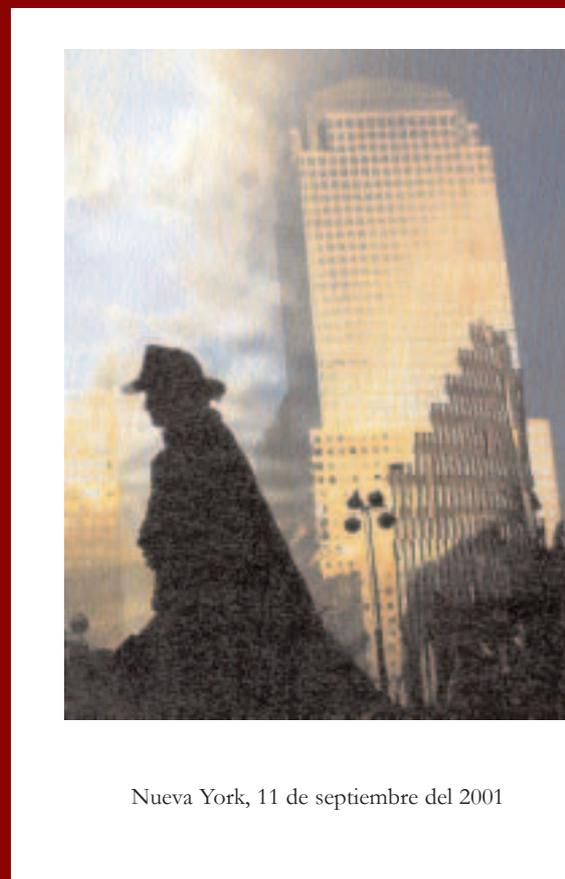
“Las guerras culturales han sido completamente redefinidas por el 11 de septiembre”, señaló Robert J. Thompson, profesor de la Universidad de Syracuse. Y añadió: “Para mí, esta ha sido una de las consecuencias menos advertidas y discutidas de Septiembre 11”.

Pero esa consecuencia ha comenzado a discutirse. Baz Luhrmann, el director de *Moulin Rouge*, ha visto con claridad dos consecuencias de esta situación post 11 de septiembre: la cultura ha sido marginada, y los cineastas se han quedado sin contexto. “Creo que lo que ha sucedido —dice Luhrmann— es que la cultura misma ha sido desplazada temporalmente (...) El problema, para los cineastas y demás artistas, es que no hay contexto. Sí, existe en la gente lo de “el show debe continuar”, pero incluso ellos sólo están haciendo cosas en el vacío, sin saber cuál va a ser el eventual contexto cultural”³.

Planteada esta situación nueva, y hasta cierto punto inédita, donde los ciudadanos han aceptado perder derechos civiles por su miedo al terrorismo, donde hay cada vez menos tolerancia por las opiniones divergentes al gobierno, donde se ha intentado redefinir lo “norteamericano”, y donde un aparato de represión ha comenzado a volcar sospechas sobre su diversidad étnica y sus no-ciudadanos, ¿cuáles son los parámetros de los cineastas latinos para continuar y evolucionar su propia práctica cinematográfica? ¿Cuál es su contexto? ¿Acaso su contexto es el “Acta Patriótica”, o las banderas norteamericanas colocadas en los automóviles y las casas? ¿O son la realidad y las proyecciones futuras que emergieron del Censo nacional del año 2000?

Las cifras son claras y elocuentes, pero no lo dicen todo. De acuerdo con el Censo 2000 la población Hispana o Latina compone un 12.5 de la población. Es la mayoría más grande del país, frente a la segunda de los Negros o Afroamericanos (12.3). Setenta millones de personas ya no se definen a sí mismos como “Blancos”, y componen en cambio las grandes minorías étnicas que han cambiado la faz de los Estados Unidos. Sin embargo, ese enorme potencial latino no ha sido explorado a fondo, es como una gran fuerza (para muchos es sólo un “mercado” hispano) y probablemente no tiene una conciencia absoluta de su poder.

Voy a basarme aquí en un reciente testimonio sobre el camino futuro de la



Nueva York, 11 de septiembre del 2001

² Clyde Haberman. *Bush's exhortation at the UN, and firing up the Hollywood canteen*. NY Times, Noviembre 11, 2001

³ Citado por Lyman. Art. cit.

cultura latina, escrito por uno de sus notorios cineastas: Jesús Salvador Treviño. En su libro titulado “Eyewitness: A Filmmaker’s Memoir of the Chicano Movement (Testigo: Memorias de un cineasta sobre el Movimiento Chicano”. (Houston: Arte Público Press, 2001) Treviño dedica sus casi 400 páginas a dar cuenta de su

Treviño reflexiona sobre el futuro a partir de una aparente incongruencia personal: es uno de los pocos chicanos trabajando en el cine y la televisión de Hollywood. No: Hollywood no tiene el 12.5 de latinos en sus nóminas. Aunque Treviño adquirió su prestigio como cineasta con películas como *Según*, *Raíces de sangre*, *Yo soy chicano*, que en los 70 y 80 fueron sus proyectos personales, los 90 vieron su filmografía repleta de seriales norteamericanas como *Star Trek*, *Nash Bridges*, *Babylon 5*, *Resurrection Bd*. Todo lo cual propone problemas de identidad, así como la gran pregunta: ¿debe un cineasta latino buscar su camino en Hollywood o, al contrario, off-Hollywood?

Treviño confiesa que durante el tiempo en que vivió en Arizona, “aprendí una amarga lección: sin una presencia en los medios, yo era ineficaz como activista social” (p. 367). En el set de *Voyager*, Treviño se planteó una pregunta general y a la vez específica respecto al medio cinematográfico: “¿Habrá alguna vez, en verdad, chicanos en el espacio? ¿Superarán alguna vez

los chicanos la mirada de problemas sociales mencionados en este libro? ¿Ocuparán algún día los chicanos y demás latinos su lugar correcto en la sociedad norteamericana?” (p. 367). Sus respuestas son, una vez más, las de la esperanza, no las de la certeza. Para él, trabajar en Hollywood y en la televisión le posibilita emprender proyectos más personales como el largo documental colectivo *Chicano!*: Historia del Movimiento Norteamericano por los Derechos Civiles.

Sin embargo, la pregunta permanece: ¿rebeldes o integrados? ¿Integración para poder mantener alguna cuota de rebeldía?



Nueva York, 11 de septiembre del 2001

experiencia en el centro del movimiento chicano de los setentas hasta el fin de siglo.

Aquí me interesa el último capítulo en tomo al presente y el futuro. Acabado de escribir antes del 11 de septiembre, es obvio que Treviño no menciona los actos terroristas, y sin embargo contextualiza muy bien lo que podría ser la problemática de un cine por hacer en la Norteamérica del presente. El también siente que hay un ciclo cerrado y que en el universo ideológico de los chicanos, por ejemplo, las banderas de Aztlán y la Raza ya no son factibles ni útiles, ni únicas y que el futuro debe buscar diferentes vías.

Mirando hacia el pasado, Treviño sintetiza sus ideas con una vinculación interesante entre identidad. y nuevas tecnologías: “Tristemente treinta años después del Movimiento Chicano, las condiciones de desigualdad y discriminación que motivaron el Movimiento permanecen. ¿Hay algo que podamos aprender de la experiencia del Movimiento Chicano que nos ayude en esta lucha continua?” (p. 373).

“Cuando los chicanos abrazaron el Plan de Aztlán nacionalista, lo hicieron por una variedad de razones. Una de ellas fue la necesidad de sentir orgullo por la propia herencia, rechazar la noción de que los México-americanos tenían una “desventaja” cultural. Nuestro chicanismo, enraizado en nuestra herencia indígena, no fue sólo una estrategia política para ganar poder para el grupo ni una táctica para conseguir justicia social; fue también un movimiento de afirmación étnica.

Chicanismo reemplazó un sentimiento de inferioridad con un sentido de poder, el odio a sí mismo con el orgullo, el nihilismo con la esperanza, la falta de propósitos con metas. Para muchos de nosotros se convirtió en un elemento importante en nuestras vidas, encarnando un conjunto entero de principios éticos e ideológicos”.

Hoy, si hay una lección, ésta la da México y la tecnología norteamericana: “Solo necesitamos contemplar la experiencia en el estado sureño de Chiapas, y al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), para ver cómo un sentido de identidad indígena puede ser el foco del cambio político y social.

Significativamente, el movimiento Zapatista también nos ha mostrado que



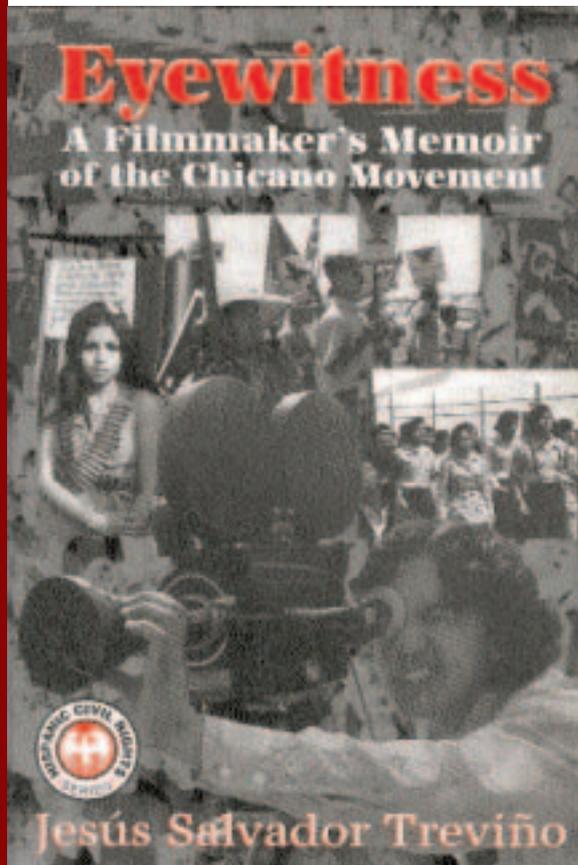
Chile, 11 de septiembre de 1973

debemos munirnos de tecnología moderna. En 1999 la Corporación Rand hizo un estudio de la lucha revolucionaria Zapatista y llegó a la conclusión de que sin su uso estratégico del Internet, la rebelión Zapatista habría sido fácilmente destruida por el ejército militar. Fue su alcance a grupos de apoyo a través del Internet —que el estudio llama la Guerra de las Redes—, lo que concitó una atención mundial hacia la causa indígena. Hoy los activistas Chicanos y Latinos pueden aprender de este ejemplo. No debemos temer usar la tecnología más actual para hacer avanzar la causa de la justicia social y afirmar nuestra identidad única”⁴.

Hasta aquí, estas citas de Jesús Salvador Treviño, de un libro obviamente mucho más rico y complejo de lo que he podido expresar en tan poco tiempo. Es claro para mí, que la idea del Internet es sólo un ejemplo a mano y ampliamente difundido, de una tecnología inexistente e inaccesible diez, quince años atrás. En otro lugar he escrito sobre el cine en Internet, películas

⁴ Jesús Salvador Treviño. *Eyewitness: A filmmaker's memoir of the chicano movement*. Houston. Arte Público Press, 2001, p.377

realizadas por cineastas como Eliseo Subiela, Jaime Osorio, González Iñárritu así como por norteamericanos, asiáticos y europeos como Ang Lee, John Frankenheimer y tantos otros.



Es claro que el cine no debe restringirse a esa modalidad, pero ella nos muestra la riqueza de las alternativas, y que algunas alternativas están localizadas en la tecnología avanzada y cada vez más accesible y democratizadora. La lección es que debemos aprender a dominar la tecnología. Porque junto con el Internet, el paso de la imagen analógica a la digital ha influido también poderosamente en cine, y si bien aún no podemos ver en las salas los largometrajes digitales que se están haciendo, al menos ellos han posibilitado un cine gracias a abatir costos, así como el regreso al blanco y negro (en varias películas de los años 90) también los ha

abatido y han hecho posible excelentes películas que de otra manera no habrían existido.

Baz Luhrmann decía, correctamente, que los cineastas se han quedado momentáneamente sin contexto. La situación es difícil, no hay duda. Es cierto que han disminuido las condiciones para un cine de lucha social y de ideas, y sin embargo si hay alguien que tiene contexto en los Estados Unidos, es el cineasta latino. Los latinos y negros han sido durante décadas la conciencia del país. Los avances sociales en la legislación y la práctica cotidiana están necesariamente imbricados con las luchas sociales. Y al mismo tiempo ellas han mostrado que latinos y negros pueden cumplir la función de rescatar a los Estados Unidos de su terrible pasado (y de su presente) de desigualdades sociales, económicas y culturales, y de los prejuicios raciales que han marcado su historia. Ese es el contexto que no se ha perdido. Muchas cosas cambiaron el 11 de septiembre, pero lo que no cambió es la condición social. Los cineastas deberán encontrar —y están encontrando— sus temas y estilos. Si en el extremo sur del continente, hace treinta años los anónimos cineastas chilenos pudieron sobrevivir a las peores condiciones de una dictadura, por qué no pensar en un cine posible en este nuevo milenio, en ese país también “nuevo” ya que los actos terroristas en su propio territorio le hicieron descubrir el azote de la violencia humana, el mismo o parecido al que tantos otros pueblos hemos estado sufriendo a lo largo de nuestra historia.