

# EL CINE DE LA VIOLENCIA EN AMÉRICA LATINA

## ¿NARRATIVA CREATIVA, DENUNCIA O ESPECTÁCULO?

Patricia Muñoz

**E**l hablar de violencia puede partir desde diferentes horizontes, iniciando comúnmente con cuestiones que atañen a la psicología y a las teorías del comportamiento, donde se analiza pormenorizadamente el actuar que tiende a dominar o imponer algo por la fuerza o mediante la coerción, transitando por el problema de su posible legitimación por los diversos posicionamientos según el punto de vista de la víctima o el victimario. También puede comenzar desde saber cuál es su origen, atribuyéndolo al modo de vida actual, ya sea al ámbito privado, al ámbito público o a diferencias económicas, sociales y políticas, sin olvidar, en ninguno de los casos, las implicaciones históricas.

Bajo todas estas premisas, la violencia en sí misma se ha convertido en las últimas décadas en materia de debate, con gran relevancia en los medios de comunicación. En ese sentido, de manera más específica, nos referimos al cine como un medio de comunicación que ha incorporado entre sus imágenes a la violencia para transformar la manera de cómo abordamos y entendemos su complejidad.

Ahora bien, debemos tener presente que en el cine convergen la articulación racional, la sensibilidad y las emociones —ya sean las del realizador o las de los espectadores—. Además, en dicha articulación se expone cierto nivel de identificación sobre un fenómeno social o histórico determinado. Es decir, el cine nos permite acercarnos a una época o una temática, vivirla y hasta analizarla. El ejercicio cinematográfico consiste en presentar imágenes, circunstancias e historias articuladas de manera lógica, racional y emocional. La deliberada presentación de las imágenes ante nuestros ojos no es de manera accidental, sino que intenta atraparnos e impactarnos. En un principio, este impacto se logra por estar íntimamente conectado a la experiencia humana fuera del cine, lo cual genera empatía y una conexión lógica-sensible.

En ese caso, no resulta extraño encontrarnos con el hecho de que el cine acoge un tema tan complejo como el de la

violencia, ya que desde el punto de vista sociocultural forma parte del *todo* social. En ese sentido, la violencia como eje temático puede representar un camino de tres vías: la violencia como escenario y contenido argumental, la violencia como elemento de análisis y crítica y, finalmente, la violencia como espectáculo o romantización bajo el cobijo de la lógica del consumismo. Para efectos del presente texto transitaremos entre las tres vías mencionadas, ya que el cine latinoamericano no se desarrolla de una forma totalmente lineal en el sentido estético o ideológico.

Ahora bien, la historia de Latinoamérica es una historia marcada por acontecimientos violentos en diferentes etapas históricas y con diferentes matices políticos, sociales o económicos. Podemos hablar de violencia de género, violencia económica, violencia emocional o incluso de violencia de Estado. Independientemente del tipo de violencia al que nos refiramos, es sabido que la evolución histórica del cine latinoamericano ha arribado de formas diferentes al tema de la violencia, ya sea como punto de partida artístico, de expresión, de desahogo o de entretenimiento. En ese sentido, ha sido testigo de cada uno de los cambios acontecidos en las diferentes etapas históricas. Es decir, cine e historia son dos elementos que han estado relacionados en el devenir social latinoamericano.

De cierta manera, puede decirse que para el cine ser testigo de los acontecimientos políticos o sociales también ha implicado la búsqueda de discursos propios, hecho que no ha resultado sencillo si recordamos las condiciones en las que el cine latinoamericano dio sus primeros pasos. Lo anterior se refiere a que al principio las imágenes y los discursos cinematográficos estaban determinados por personas extranjeras alejadas de la realidad y la historia de nuestra región. Para llegar a los cruces del cine y la violencia, es necesario retroceder un poco para identificar el nacimiento del cine Latinoamericano y cómo esa búsqueda creativa llevó a la producción de discursos propios que reflejaban de manera un poco más cercana lo que era Latinoamérica desde la propia región. Es así como varios autores han mencionado la importancia de los países donde el cine tuvo sus primeras apariciones. Como

ejemplo de lo anterior, tenemos los inicios de la cinematografía latinoamericana, que pueden rastrearse en tres diferentes países: Argentina, México y Cuba.

En Argentina, la primera proyección pública del cinematógrafo ocurrió el 6 de julio de 1896, en la calle Florida 344, en el centro de Buenos Aires. Un aparato sonoro —copia fiel del Cinematógrafo Lumière llamado Vivomatógrafo— fue el encargado de proyectar algunas cintas cortas de la empresa de los hermanos Lumière y algunas obras de William Paul de la escuela de Brighthon. Sobre el nombre del personaje encargado de realizar esta primera proyección no quedan registros. Posteriormente, a menos de 15 días de la presentación del Vivomatógrafo en Buenos Aires, el 18 de julio de 1896 se presentó en esa misma ciudad el Cinematógrafo en el Teatro Odeón. Francisco Pastor y Eustaquio Pellicer fueron los encargados de dicho evento. El aparato Lumière y 25 películas fueron adquiridos en París por Pastor un mes atrás. Las presentaciones del Cinematógrafo, a diferencia del Vivomatógrafo que solamente fueron de tres meses, tuvieron gran éxito, pues el aparato Lumière era de mejor calidad técnica y fotográfica.

En el caso de México, a finales de julio de 1896, Gabriel Veyre llegó a la Ciudad de México proveniente de la ciudad de Nueva York. Meses antes se había incorporado al grupo de camarógrafos capacitados por los hermanos Louis y Auguste Lumière, en Lyon, ya que Veyre perteneció a los cerca de doscientos jóvenes provenientes de toda Francia, Italia, Suiza y España, que se entrenaron en filmación, revelado y proyección de las “vistas animadas”. Los Lumière otorgaron a Claude Ferdinand Bon Bernard la licencia para explotar el cinematógrafo en México, Venezuela, Colombia, Cuba, las Guayanas y el resto de las islas del Caribe. Gabriel Veyre acompañó a Bon Bernard en calidad de director técnico del cinematógrafo. Su misión consistió en exhibir las imágenes que tuvieron gran éxito en París siete meses antes, y de paso, registrar las primeras “vistas” capturadas por un equipo Lumière en América.

Con respecto a lo anterior, en *Los orígenes del cine en México*, Aurelio de los Reyes describe que la primera exhibición de cine se efectuó el 14 de agosto de 1896 en la planta baja de la Droguería Plateros, que se ubicaba en el número 9 de la calle de Plateros, hoy Avenida Madero, ante reporteros y “grupos científicos”, estos últimos presuntamente pertenecientes al gabinete porfirista. Dicha exhibición, además de haber incorporado imágenes traídas de París, incluyó varias escenas tomadas en tierras mexicanas.

En el caso de Cuba, la presentación de espectáculos populares con imágenes en movimiento inició con las llamadas vistas fijas o panoramas a principios de 1894 en

diversos locales del Paseo del Prado en la Habana. Tres años más tarde, la primera exhibición pública del cinematógrafo estuvo a cargo del francés Gabriel Veyre en el local 126 del Paseo del Prado, junto al Teatro Tacón — hoy Gran Teatro de La Habana— el 24 de marzo de 1897.

Hasta ese punto, el cine en aquel momento representó un artefacto extranjero que capturó y reprodujo imágenes desde sus propios intereses, comerciales principalmente, y en un segundo momento tomarían un carácter documental. En ese momento, dichas imágenes no representaban de manera directa las voces o las ideas de la región. Es decir, manos extranjeras llegaron a capturar con sus cámaras imágenes desde un carácter descriptivo.

Ahora bien, al dejar Gabriel Veyre América Latina, el material traído de Francia, además del que filmó en países como México y Cuba, fue comprado por Bernardo Aguirre, quien continuó exhibiendo los filmes por un breve periodo de tiempo. No obstante, las demostraciones de los hermanos Lumière por el mundo concluyeron en 1897, y a partir de ese momento se limitaron a la venta de equipos cinematográficos y de las copias de las vistas que sus enviados habían capturado en los diversos países que habían visitado. Esto provocó el rápido aburrimiento del público, ya que al no existir material nuevo las “vistas” se repetían una y otra vez.

Con respecto a lo anterior, de acuerdo con el crítico e historiador del cine mexicano Emilio García Riera, el surgimiento de los primeros cineastas latinoamericanos no obedeció a un sentimiento nacionalista, de un cuestionamiento de la realidad o de una reinterpretación de lo que era en ese momento Latinoamérica, sino más bien al carácter arcaico que tenía el cine en ese momento: películas breves, de menos de un minuto de duración con historias simples (mayormente escenas de la vida cotidiana), que provocaban una necesidad constante de material nuevo para exhibir.

En ese sentido, los temas de algunos de los primeros filmes realizados en América Latina tenían un carácter documental, de historias románticas, grabaciones de fragmentos de obras de teatro, por mencionar algunos. Al mismo tiempo, el retomar acontecimientos pasados u ocupar hechos coyunturales, se convirtieron en materia prima para la realización de filmes cinematográficos, es decir, la realidad para la cinematografía latinoamericana empezaba a significar algo más allá de la simple folklorización o de las imágenes estereotipadas de la región. Dicha folklorización se caracterizaba por mostrar a Latinoamérica como un territorio idílico: por ejemplo, un melodrama recargado con expresiones sentimentalistas al lado de una playa de ensueño o realizado en un pueblo o ciudad que poseen un “encanto” particular.

Poco a poco el cine latinoamericano fue buscando sus propios espacios, sus propios ojos y sus propias voces. Como se mencionó, al lado del cine espectáculo folklorizado, vertientes de un propio cine latinoamericano fueron surgiendo, vertientes que buscaban dar a ese cine un nuevo rostro. Los primeros atisbos de este cine fueron, por ejemplo, la película argentina *Revolución de Mayo* (1909), producción de cine mudo que retoma el movimiento independentista argentino (1810) y que fue exhibida en el marco de las festividades del primer centenario de la independencia y que cuenta como la primera película del país.

El caso cubano fue un poco distinto. Durante un periodo de 30 años de convulsiones políticas y sociales que culminarían en la llamada guerra hispano-cubana-norteamericana y en la consiguiente independencia de Cuba (1898), los pasos del cine avanzaron para ser testigos de la historia. Entre 1898 y 1899, camarógrafos norteamericanos recogieron varias películas breves acerca de la guerra de este primer acto de intervención. Mediante ellas, el mundo conoció aspectos de la represión que los colonizadores españoles mantenían en la mayor de las Antillas. *Cuban refugees waiting for rations* mostró los efectos de la reconcentración forzosa decretada por Valeriano Weyler en las periferias de las ciudades. Del mismo modo, los estadounidenses contribuyeron a magnificar su participación salvadora en el país caribeño mediante los filmes *General Lee's procession* y *Luchando con nuestros amigos en Cuba*, este último mostrando escenas reales de la toma de la Loma de San Juan en Santiago de Cuba.

Las consecuencias de aquella intervención norteamericana comenzaron a ser visibles a partir del año 1902, ya que el establecimiento de una pseudorepública trajo consigo un pseudocine. La incesante penetración monopólica por parte de los Estados Unidos impidió el desarrollo de una industria cinematográfica cubana autónoma, ya que por un lado la producción estadounidense controlaba las exhibiciones en la isla y, por otro, un solo rasero, un solo punto de referencia se encontraba en el horizonte artístico: las formas y contenidos del cine norteamericano.

En el caso de México, el cine fabricado en este mismo periodo significó la evolución de las llamadas “vistas” hacia filmaciones de ficción que reconstruían eventos famosos. En 1907, Felipe de Jesús Haro realizó lo que se considera la primera película ambiciosa de ficción filmada en México: *El grito de Dolores* o *La independencia de México* (1907). El mismo Haro interpretó a Miguel Hidalgo y escribió el argumento. La película se exhibió, casi obligatoriamente, por el gobierno de Porfirio Díaz cada 15 de septiembre hasta 1910.

La Revolución Mexicana marcó un gran punto de inflexión en la realización de filmes. La filmación de hechos reales

en la Revolución Mexicana fue el referente internacional para grabar otros acontecimientos importantes, como la Primera Guerra Mundial. En palabras de la historiadora Cassandra Sifuentes Zúñiga, “...nació un tipo de cine que nunca se había visto en el mundo, que es el cine documental. La Revolución es el primer hecho histórico que se graba en el cine”. En ese sentido, “...los cineastas a nivel internacional van a tomar el ejemplo de este tipo de cine documental; de hecho, es un gran aporte que hizo México, el cine documental de grabar, no historias dentro del cine, sino la realidad”.<sup>1</sup>

Por lo anterior, este cine tendría “...imágenes que no eran censuradas, eran imágenes sangrientas, eran imágenes en el campo de batalla”. Además, no restando importancia a los aportes de la fotografía en este periodo, el cine nos mostraría en una forma distinta cómo eran y cómo se desenvolvían en su contexto inmediato Francisco I. Madero, Pancho Villa o Emiliano Zapata. Es más, como parte de la propaganda política, cada caudillo tenía su director de cine, quienes grababan cierto tipo de secuencia de imágenes y quienes las comercializaban. Gracias a lo anterior, así fue como la gente tuvo ese primer contacto con la Revolución. Con la finalización oficial del conflicto, en 1917, pareció renacer la cinematografía en México, en la modalidad del largometraje.

En 1917, la principal importación de filmes hacia México provenía de Europa. Estados Unidos no terminaba de consolidarse como un gran centro productor cinematográfico, aunque Hollywood ya comenzaba a ser el punto de referencia en la cuestión cinematográfica. Además, las relaciones tensas entre México y los Estados Unidos, junto con la imagen estereotipada del “mexicano sucio, flojo o ladrón” en muchos de los filmes norteamericanos, provocaban un cierto rechazo hacia algunas de las películas estadounidenses de la época.

Hasta este punto puede decirse que el cine funcionaba en dos vertientes: por un lado, la llegada del cine a América Latina significó que miradas extranjeras interpretaran lo que para ellos significaba nuestra región —además de distribuir y exhibir materiales filmicos de diferentes partes del mundo—. En este punto, las cintas se centraban en historias tropicalizadas o cargadas con estereotipos,<sup>2</sup> historias de amor, imágenes de la cotidianidad, etc. Por otro lado, el transcurrir de la historia trajo consigo acontecimientos que cambiaron el rumbo de los países latinoamericanos, hechos que transformaron el devenir de la sociedad.

<sup>1</sup> Cassandra Sifuentes Zúñiga, *Historia Social del Cine en Monterrey durante el Porfiriato y la Revolución mexicana, 1898-1927*, Monterrey, CONARTE, 2019, p. 5.

<sup>2</sup> Por ejemplo, las películas cubanas de la época tenían la característica de tener tres personas infaltables: el gallego, la mulata y el negroito.

En ese sentido, el cine fue un testigo clave para capturar movimientos independentistas, una revolución y sus consecuencias a nivel político, económico y social. En ese punto, la realidad fue capturada sin cortes, sin guión y sin retoques. Miles de muertos, sangre, balaceras, persecuciones, etc., fueron situaciones inmortalizadas en el celuloide. La violencia en este punto funcionó como escenario y como argumento para sostener obras cinematográficas que mostraban el dolor y la angustia ante los cambios acontecidos, además de vislumbrar los nuevos dilemas que enfrentarían las naciones latinoamericanas.

Ahora bien, puede identificarse como un momento clave para el nuevo cine latinoamericano la llegada de la corriente denominada Neorrealismo. Esta corriente artística-cultural fue el resultado del proceso político-social que sobrevino al término de la Segunda Guerra Mundial en Italia. Como antecedente, en el periodo que corre entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, el panorama internacional estuvo marcado por profundas crisis políticas que pusieron en jaque a las democracias liberales, ya que vieron la llegada del fascismo y de los regímenes autoritarios, dando paso a los movimientos obreros con tintes socialistas y comunistas. En dicho contexto, el Expresionismo y el Surrealismo fueron las corrientes artísticas-culturales que antecedieron al Neorrealismo.

El Expresionismo se caracterizó por tratar de representar los sentimientos y vivencias interiores del artista. Además, los pilares del Expresionismo se fundan en la experiencia emocional y espiritual de la realidad por medio de una fuerte acentuación cromática y una representación subjetiva y deformada de la realidad, es decir, no representa la realidad objetiva, siendo la angustia existencial y la tragedia personal su principal motor creativo. Por otro lado, el Surrealismo nació como un movimiento literario y, posteriormente, artístico, que se fundó en el concepto del automatismo, es decir, un proceso donde el ser humano se libera de represiones personales y sociales, dando paso a la expresión de pensamientos y sentimientos puros de procedencia onírica y subjetiva sin un orden lógico. Cabe señalar que el Surrealismo tomó una posición en contra de la tradición cultural burguesa y el orden moral establecido, asumiendo así una postura política definida.

Dentro del espectro cinematográfico, el Expresionismo manejó un uso continuo de simbolismos, atmósferas y escenarios sobrecargados, un uso constante de contrastes luz-sombra, decoraciones y escenografías que distorcionaban la realidad invitando al espectador a la locura. A su vez, el Surrealismo en la cinematografía asumió como premisa expresar el subconsciente de manera poética, aunado a un enfoque vanguardista de la teoría y

producción cinematográfica. El halo creativo Surrealista se mantuvo al margen de todo principio moral y estético, dando paso al desarrollo de la fantasía onírica, el humor cruel, al erotismo lírico y a la deliberada construcción y presentación discontinua de tiempos y de espacios. En ambos casos se trataba de crear realidades y reflejar emociones humanas sin hurgar de manera directa en el contexto. Es decir, la realidad era un elemento circunstancial.

Tras los antecedentes artísticos señalados y con la antesala histórica de la Segunda Guerra Mundial, el Neorrealismo como corriente cinematográfica se caracterizó por tramas ambientadas en los sectores sociales más desfavorecidos, recurriendo al uso de los rodajes en exteriores y a las importantes participaciones de actores no profesionales en papeles secundarios o, incluso, en el de los protagonistas. Las películas neorrealistas reflejan principalmente la situación económica y política de la Italia de posguerra. Además, a través de las pantallas, reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida. En resumen, el objetivo de esta corriente es la estimulación a la reflexión política y social. Ahora bien, durante dicho periodo algunos cineastas latinoamericanos viajaron a Italia o estuvieron en contacto con la naciente corriente cinematográfica que ofrecía una nueva mirada sobre la convulsa realidad latinoamericana y sus diversas problemáticas.

Podemos hablar de una larga lista de cineastas latinoamericanos, sin embargo, se dará un vistazo general a partir de tres creadores cinematográficos de Cuba, Bolivia y México.

En el caso cubano encontramos a Tomás Gutiérrez Alea (Titón), de formación abogado (disciplina que nunca ejerció), a quien sus inquietudes lo llevaron a Italia a estudiar en el Centro Sperimentale di Roma (inaugurado en el año de 1940), donde permaneció poco más de dos años, graduándose en 1953. Lo genuino del Centro fue haber reunido a críticos, directores, operadores, decoradores, estudiantes, teóricos, historiadores, técnicos y escritores de todo el mundo, quienes se entrelazaban de la misma manera que sus ideas. La gran fuerza de esta escuela radicaba en que todos enseñaban y aprendían, enriqueciendo mutuamente el ejercicio de la práctica cinematográfica. Ese par de años fueron tiempo suficiente para que Titón se encontrara con el Neorrealismo italiano de posguerra, corriente que en buena medida marcaría su forma de realizar y experimentar el cine.<sup>3</sup> Aunque en su filmografía cuenta con numerosas obras, una de las más

<sup>3</sup> El 10 de marzo de 1952 Fulgencio Batista encabezó un golpe de Estado en Cuba. Ese mismo día, el ejército cubano suspende las elecciones que se realizarían el 1 de junio de ese mismo año, llevando a cabo un pronunciamiento militar, instaurando en el país una dictadura militar. Dictadura que acabaría en enero de 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana.

interesantes por la forma en la que mezcla crítica y sátira es *La muerte de un burócrata* (1968), película que aborda las fallas del sistema burocrático al triunfo de la Revolución Cubana, donde el protagonista culmina la película ejerciendo violencia individual contra “la burocracia”. Si bien es cierto que la violencia presentada en la película es la culminación de todo un proceso y es, por así decirlo, la más evidente, también puede decirse que el protagonista en todo momento sufre agresiones por parte del sistema burocrático, tanto que sus emociones y su mente llegan a un punto crítico.

En una cinematografía más contemporánea, *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez es un documental que retrata la cubanidad y donde la ausencia de diálogos abre paso a la banda sonora, así como a la selección de escenas y montaje para engalanar una ciudad y doce historias donde cada uno de los personajes representa la singular diversidad de los grupos sociales que se mueven en la Habana. Dichas historias e imágenes retratan y cuestionan el tiempo de paz en Cuba durante el Periodo Especial. Es decir, una violencia sistemática y sutil que permea cada una de las historias mostradas y que culmina con Amanda y su mirada sin sueños.

Ahora bien, en el caso de Bolivia, Jorge Sanjinés es quien transformó la mirada cinematográfica boliviana. Él, al igual que Tomás Gutiérrez Alea, fue fuertemente influenciado por el Neorrealismo italiano de posguerra mientras realizaba sus estudios cinematográficos en el Instituto Fílmico, perteneciente a la Universidad Católica de Chile. El Neorrealismo representó para Sanjinés una manera de capturar y reproducir las preocupaciones y las transformaciones de la sociedad. Este estilo cinematográfico planteaba los problemas por los cuales se lucha, respondiendo a preceptos filosóficos e ideológicos al mismo tiempo que a una realidad artística. Debido a su abierta simpatía hacia la izquierda marxista, incurrió en el cine comprometido, político y combatiente. Sanjinés partió de la idea de que toda conducta humana encierra una posición política y, por tanto, no puede darse la dicotomía entre lo que un artista hace en su obra y lo que piensa como político. En este sentido, se planteó la posibilidad de un cine que no sólo plasme la cosmovisión del artista, sino también la de obreros, campesinos e intelectuales. Es decir, tenía la firme creencia de que el cine cumplía una función más allá del entretenimiento y la distracción de los sectores populares.

Para este cineasta boliviano, el cine tenía la obligación de desarrollar una comunicación eficaz con el pueblo. Pero no pensemos en una comunicación de una sola vía, sino en la concepción dialéctica de las relaciones *obra-pueblo* o *filme-pueblo*, sin verticalidad ni paternalismo, para dar paso a la creación horizontal (el autor junto con el pueblo).

Con lo anterior, se evidencia la intención de Sanjinés en varios de sus filmes: mostrar lo que el pueblo quería decir. En ese sentido, *La sangre del cóndor* (1969) es un alusivo ejemplo, cuya historia se centra en la denuncia de la prensa boliviana sobre el control de la natalidad que algunas comunidades rurales sufrían a manos del llamado Cuerpo de Paz de la ONU, bajo el cobijo del gobierno boliviano. El control de la natalidad no es sino una manera de referirse, a través de lo particular, a una problemática general como la intervención del imperialismo norteamericano en América Latina. La denuncia es concreta, no una figura de parábola, pero tiene esa dimensión. Impedir que un país despoblado crezca demográficamente es condenarlo a la extinción, debilitarlo, encadenarlo al subdesarrollo.

Los “Cuerpos de Paz” eran “misiones” que llevaban a cabo los gobiernos norteamericanos con la complicidad de las dictaduras cívico-militares que asolaban América Latina en los años 60. Era una suerte de organización estatal dirigida por el Departamento de Estado que surgió en el contexto de la Guerra Fría, con el objetivo de generar simpatía hacia Estados Unidos en la población de los países más pobres. Era un instrumento para combatir las ideas revolucionarias en el Tercer Mundo, basado en el trabajo voluntario de jóvenes estadounidenses entusiastas por servir a su país. No era un programa para combatir la pobreza en el mundo, sino para combatir la radicalización política entre los más pobres del mundo. Los “Cuerpos de Paz” eran muy conscientes de su misión contrainsurgente. Antes de ser enviados a sus países de destino, los jóvenes voluntarios eran preparados ideológicamente en “asuntos mundiales, americanismo y comunismo”.

En esa película de Sanjinés, la violencia ejercida por el Estado es evidente: desaparecerá todo aquél que no estuviera (o no sirviera) para darle continuidad a cierto tiempo de proyecto político-social. A lo largo del filme, la violencia sistemática aparece en varios niveles, desde la violencia histórica que ha perseguido a los pueblos indígenas en sus dimensiones económicas, políticas y sociales, hasta la violencia específica ejercida sobre los cuerpos de las mujeres que sufrieron la esterilización forzada. En este punto, el filme hace una reminiscencia de la definición de Estado que brindan los textos clásicos de la teoría política. Max Weber, basándose en el Leviatán de Hobbes, establece el uso de la violencia como un medio legítimo para garantizar la paz entre los hombres.

Estas últimas ideas tienen conexión con México. La película *Rojo Amanecer* (1989), de Jorge Fons, es un filme que mezcla lo documental con la ficción y que tiene como fondo el hecho crudo de la Matanza de Tlatelolco, un barrio de México en donde fueron masacrados estudiantes que se encontraban convocados a un mitin de protesta, en

el complejo año de 1968, de plena efervescencia juvenil en el mundo. Jorge Fons pertenece a la primera generación de directores de cine egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Además, forma parte de una notable generación de cineastas mexicanos surgidos en la década de 1970, bautizada en su momento como “nuevo cine mexicano”, un cine que aborda temáticas controversiales o incómodas para la sociedad y la élite política mexicana, y que además resultan ser producciones que usualmente recibieron poco o ningún apoyo por parte del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Jorge Fons asumía que “El cine es un arte social en el que muchos van dejando su huella. Aunque todo se aglutine en una idea, todos dejan su esencia, su modo...” De cierta manera, Fons hablaba de la crítica social que nacía de su gusto por la literatura y que proyectaba en el cine. Mezclaba la narrativa literaria con la capacidad masiva del cine para transmitir mensajes.

En estos tres últimos ejemplos mencionados, la violencia, más allá de ser usada como contenido argumental, fungió como un elemento de análisis, crítica y denuncia. En ese sentido, el cine latinoamericano evolucionó hacia la creación artística y cultural que respondió a la necesidad discursiva de expresar los males sociales y políticos. El cine dejó de servir como la simple expresión del individuo y sus emociones, asumiendo un carácter creativo y transformador de la realidad social. Para estos cineastas, se construye una relación entre la violencia —en sus distintas formas— y las instituciones que derivan del orden estatal, de tal forma que el Estado ejerce violencia de manera “consensuada” y directa entre los individuos. Sin embargo, en los últimos años en América Latina, la creciente violencia proveniente de la delincuencia organizada, por ejemplo, ha colapsado a las instituciones del Estado, y la población se halla vulnerable ante los asesinatos, secuestros y la delincuencia en general.

Ahora bien, debemos tener presente que, si bien es cierto que el cine está marcado por su origen de clase y por ser la encarnación, en gran medida, del espíritu pequeñoburgués, también han existido en él ánimos rebeldes y auténticos, como parte de una fuga artística. Recordemos que en una primera etapa, aquel juguete de feria que permitía captar y reproducir imágenes de la realidad en movimiento, ofrecía la posibilidad de aparecer, ante los espectadores, pequeños fragmentos del mundo, transportándolos a éstos de un lugar al otro sin tener que moverse de su lugar. Desde el principio, a aquel juguete se le aparecieron dos caminos paralelos: como documento “veraz” de algunos aspectos de la realidad o como fascinación mística y mágica.

En un inicio, el cine se hizo “popular”, pero no en el sentido de que fuera la expresión pura de pueblo, de los



sectores más oprimidos y explotados por un sistema de producción enajenante y déspota, sino porque logró atraer a un público plural, variado en cuanto a clase social, pero sin lugar a duda, maravillado y ávido de ilusiones ante tal despliegue artístico-tecnológico. Por tal motivo, el cine no puede dejar de asumir su condición de mercancía. El éxito comercial es el que motiva su desarrollo acelerado. Se transforma en una industria compleja, costosa y voraz; tiene que inventar toda clase de métodos y fórmulas para que el espectáculo que ofrece sea complaciente y atrayente, logrando captar la mayor cantidad de público, de cuya masividad dependerá su subsistencia.

En este punto, el tema de la violencia se vuelve un elemento mercantilizable que debe ser explotado para la subsistencia y reproducción del espectáculo. Puede decirse que se llegó a una banalización del dolor social y de las circunstancias que nos han llevado a él. El espectáculo debe continuar a pesar de las circunstancias o debe aprovecharse de ellas.

Si, es cierto: el cine es un espectáculo, pero la responsabilidad de transformar a ese espectáculo en un punto de crítica o en entretenimiento simple recaerá en cada creador que pretenda contar una historia y en cada sociedad que exija a sus expresiones artísticas ser medios de denuncia o diversión de un fin de semana. ☒

---

**Clara Patricia Muñoz Quintero.** Mexicana, Doctora en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Investigadora invitada del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, de la Cinemateca de Cuba en La Habana Cuba y de la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba. En Bolivia realizó investigaciones en la Cinemateca Boliviana y en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz. Las investigaciones que desarrolla se enfocan en la historia social del cine latinoamericano en países como Cuba, Bolivia, México, Nicaragua y Ecuador. Actualmente realiza una investigación sobre un análisis comparativo entre los cines contemporáneos de México y España en torno a la supervivencia de las imágenes del racismo.